

LA PUESTA EN ESCENA EN EL CINE DE **ZHANG YIMOU**



TRABAJO FIN DE GRADO 2019

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL



REALIZADO POR: VICTORIA RODRÍGUEZ SAAVEDRA
TUTORIZADO POR: ALBERTO HERMIDA CONGOSTO



LA PUESTA EN ESCENA EN EL CINE DE ZHANG YIMOU

Realizado por: **Victoria Rodríguez Saavedra.**

Tutorizado por: **Alberto Hermida Congosto.**

ÍNDICE

1. Introducción.....	5
2. Objetivos.....	6
3. Diseño de la investigación y enfoque metodológico.....	6
4. Contextualización del cine chino.....	8
5. Introducción a la cultura china.....	14
6. La puesta en escena en el cine de Zhang Yimou a través de las herramientas del diseño.....	20
6.1.Cine rural. Cine ambientado en la Revolución Cultural.....	20
6.1.1. El diseño de los personajes.....	21
6.1.1.1.Vestuario.....	21
6.1.1.2.Caracterización y peluquería.....	27
6.1.2. Escenografía. Ambientación y atmósfera dramática.....	33
6.1.2.1.Exteriores.....	34
6.1.2.2.Interiores.....	37
6.1.3. Importancia de la utilería o atrezzo en la trama (<i>props</i>)...39	
6.1.4. Conclusión.....	40
6.2.Cine urbano.....	42
6.2.1. Diseño de los personajes.....	43
6.2.1.1.Vestuario.....	43
6.2.1.2.Caracterización y peluquería.....	48
6.2.2. Escenografía. Ambientación y atmósfera dramática.....	53
6.2.2.1.Exteriores.....	54
6.2.2.2.Interiores.....	57
6.2.3. Importancia de la utilería o atrezzo en la trama (<i>props</i>)...61	
6.2.4. Conclusión.....	62
6.3.Cine <i>wuxia</i>	64
6.3.1. Diseño de los personajes.....	65
6.3.1.1.Vestuario.....	65
6.3.1.2.Caracterización y peluquería.....	71
6.3.2. Escenografía. Ambientación y atmósfera dramática.....	77
6.3.2.1.Exteriores.....	77
6.3.2.2.Interiores.....	82

6.3.3. Importancia de la utilería o atrezzo en la trama (<i>props</i>)...	86
6.3.4. Conclusión.....	87
7. Conclusiones.....	89
8. Bibliografía.....	93
9. Anexos.....	96

Resumen:

Zhang Yimou es un director chino conocido en el resto del mundo por obras como *Hero* (*Ying xiong*, 2002) o *La casa de las dagas voladoras* (*Shi mian mai fu*, 2004). Sus películas se caracterizan sobre todo por la gran estética que presentan y, en concreto, el uso del color como herramienta principal. En esta investigación, además de analizar el color, se quiere conseguir un análisis del resto de herramientas tales como líneas y formas, luces y sombras, texturas, brillos, dinámicas y contrastes, para así poder llegar a una conclusión sobre si este director simplemente juega con el color o le da mayor riqueza a la puesta en escena a través de otros recursos.

Palabras clave: Zhang Yimou, puesta en escena, escenografía, arquitectura, vestuario, caracterización, herramientas del diseño, color, línea y forma, luz y sombra, textura, brillo, dinámica y contraste.

1.Introducción

Zhang Yimou es considerado uno de los mejores directores chinos de la historia, habiendo conseguido numerosos premios tales como el Oso de Oro en el Festival de Cine de Berlín, el León de Oro en el Festival de Cine de Venecia o incluso dos premios BAFTA a mejor película de habla no inglesa. Además, este director pasó a la historia al conseguir que una de sus películas fuese la primera obra china nominada a los premios Oscars: *La semilla del crisantemo* (*Ju Dou*, 1990). A pesar de ello, el éxito comercial y occidental por parte del público lo obtuvo con *Hero* (*Ying xiong*, 2002) o *La Gran Muralla* (*Cháng Chéng*, 2016), película que resulta ser una coproducción estadounidense y que tiene a Matt Damon como protagonista, ayudando a que el espectador occidental se acerque más al cine de este director. Yimou siempre ha tenido problemas con la censura de su país, llegándole incluso a sancionar durante dos años sin poder hacer películas, de ahí que su intención siempre haya sido la de dirigirse a Europa y a América.

Esta investigación se centra en la puesta en escena de Yimou, concretamente en el uso de las herramientas del diseño en sus películas. Para ello, el diseño de los personajes y la escenografía serán los elementos imprescindibles para su análisis.

Normalmente, este director es conocido por el uso del color en sus obras, pero no existen artículos o documentos donde hablen del resto de herramientas que también son importantes para la puesta en escena. Debido a esto, la principal intencionalidad de este trabajo es la de buscar respuestas a estas lagunas, ya que como seguidora del cine de Zhang Yimou, creo interesante conocer. Asimismo, este director no es muy sonado en España, por lo que otra de las razones para llevar a cabo esta investigación, es para que aquellas personas interesadas en el cine oriental conozcan a Yimou y a sus películas a nivel de puesta en escena.

2. Objetivos

Objetivos generales:

- Afianzar los conceptos propios que rodean a la puesta en escena y el diseño de producción por medio del análisis fílmico.
- Analizar la puesta en escena a través de las herramientas del diseño de producción.
- Profundizar en la puesta en escena a través de sus valores simbólicos y narrativos.
- Analizar la estética del cine de Zhang Yimou.
- Conocer en profundidad la filmografía del director y sus diferentes tipos de cine.
- Reflexionar sobre determinadas cuestiones de la cultura china a través de la puesta en escena de su cine.

Objetivos específicos:

- Estudiar las principales herramientas y recursos del diseño de producción y la dirección de arte en los procesos de puesta en escena del cine de Yimou.
- Investigar el uso y significados narrativos y simbólicos del color mediante sus diferentes manifestaciones en la filmografía de Zhang Yimou.
- Justificar la importancia de la puesta en escena en el desarrollo de las tramas de la filmografía del cineasta.

3. Diseño de la investigación y enfoque metodológico

Para poder conseguir los objetivos mencionados en el punto anterior, se ha llevado a cabo un estudio pormenorizado de gran parte de las películas de Zhang Yimou a través del análisis de la puesta en escena según las herramientas del diseño de

producción de Héctor Zavala en *El diseño en el cine. Proyectos de dirección de arte* (2008). En esta obra, Zavala distingue ciertos elementos que ayudan a generar mayor riqueza en la puesta en escena: color, línea y forma, luz y sombra, textura, brillo, dinámica y contraste.

A su vez, previamente se ha tenido que visualizar una serie de películas para poder analizar la estética del cine de Yimou. Se han seleccionado en concreto unas quince películas, obviando otras en las que su dificultad para encontrarlas ha impedido su visualización y posterior análisis. En función de los filmes tratados, se ha llegado a la conclusión de dividir su cine en tres tipos:

Cine rural:

- *Sorgo rojo (Hong gao liang, 1987).*
- *La semilla del crisantemo (Ju Dou, 1990).*
- *Ni uno menos (Yi ge dou bu neng shao, 1999).*
- *¡Vivir! (Huozhe, 1994).*
- *El camino a casa (Wode fuqin muqin, 1999).*
- *Amor bajo el espino blanco (Shan zha shu zhi lian, 2010).*

Cine urbano:

- *La linterna roja (Da hong deng long gao gao gua, 1991).*
- *La joya de Shanghai (Yao a yao yao dao waipo qiao, 1995).*
- *Ni uno menos (Yi ge dou bu neng shao, 1999)*
- *La búsqueda (Qian li zou dan ji, 2005).*

Cine wuxia:

- *Hero (Ying xiong, 2002).*
- *La casa de las dagas voladoras (Shi mian mai fu, 2004).*
- *La maldición de la flor dorada (Man cheng jin dai huang jin jia, 2006).*
- *Una mujer, una pistola y una tienda de fideos chinos (San qiang pai an jing qi, 2009).*
- *La Gran Muralla (Cháng Chéng, 2016).*
- *Shadow (Yíng, 2018).*

Al haber visto estas películas, se ha comprendido que el director tiene estilos bastantes distintos, por lo que se han agrupado en tres tipos de cine: rural, urbano y *wuxia*. Asimismo, no todo son diferencias, ya que entre los tres cines hay ciertos elementos que guardan relación y que posteriormente se verán reflejados en los análisis. En este estudio, se han puesto ejemplos para explicar el uso de estas herramientas del diseño de producción en función del cine en el que se encuentran cada obra a través de aspectos como el vestuario, caracterización, arquitectura y atrezzo.

Respecto al diseño de la investigación, primeramente, se ha elaborado un desarrollo teórico sobre los conceptos a tratar para poder conocer los significados de estos y poder empezar a analizar las herramientas del diseño de producción mencionadas anteriormente. Para ello, se ha hecho uso de determinados libros y artículos sobre estas cuestiones. En cuanto a la estructura de la investigación, esta empezará con una pequeña contextualización del cine chino, para saber los antecedentes de este antes de la llegada de Yimou, y para así poder comprender también el entorno en el que este se desenvuelve. Seguido de esto, se analizará brevemente algunos aspectos de la cultura china para poder así entender la puesta en escena del cine de este director, ya que ambos conceptos están muy relacionados entre sí. Una vez que se pueda hacer una idea del cine chino, la investigación se centrará en los tres estilos de cine que se han mencionado antes. En cada uno de ellos, se hablará sobre el diseño de los personajes (vestuario, caracterización y peluquería), la escenografía (exteriores e interiores) y la importancia de ciertos elementos de atrezzo. Por último, se añadirá un apartado de anexo donde aparecerán las diferentes imágenes que se han ido analizando a lo largo de este trabajo.

Por tanto, la intencionalidad de esta investigación es la de conocer al detalle el uso que este director le da a cada herramienta del diseño de producción en la puesta en escena, además de conocer así un poco más sobre el cine chino.

4. Contextualización del cine chino

El cine se introdujo en China en 1896. A partir de ahí, la historia de este cine se ha ido dividiendo en varias generaciones de directores:

La Primera Generación hace referencia al período mudo (1913-1932). En ella, Shanghai era el centro de la industria cinematográfica y la mayoría de los géneros que se producían eran de artes marciales (*wuxia*), con técnicas y estereotipos del cine occidental. La Segunda Generación (1932-1949) es considerada la Edad de Oro. Un período muy alterado debido al surgimiento de una tradición realista y, a su vez, a los ataques de la invasión japonesa. En esta época, la industria de Shanghai se fue disipando a las zonas periféricas durante el dominio nipón. La Tercera Generación (1950-1966) se trata de aquellos cineastas que realizaron filmes durante el período socialista anterior a la Revolución Cultural. Asimismo, en esta etapa, el cine como industria se nacionaliza. La Cuarta Generación se vio inactiva a causa de la Revolución Cultural, y no fue hasta la muerte de Mao y, con ello, la llegada al poder de Deng Xiaoping en 1978 cuando pudieron realizar películas. Estos directores ansiaban nuevas técnicas con la intencionalidad de estar al día con occidente. Tras la Revolución Cultural, llegó la Quinta Generación. Esta se caracteriza por el uso de paisajes rurales, modelos heroicos, centralidad de lo femenino como reivindicación, etc. A esta generación perteneció Zhang Yimou. La Sexta Generación emergió en contra de la Quinta Generación, ya que tenían intencionalidades y estilos contrarios (Miranda, 2007, pp. 11-14). La Séptima Generación, se está empezando a llamar a un movimiento independiente de documentalistas que ha surgido desde los últimos años de la primera década del siglo XXI. Está formado por jóvenes estudiantes que usan el material digital para grabar escenas de la sociedad China que está prohibido mostrar, después, la exhiben de manera clandestina o en el extranjero. Mucho de estos estudiantes, son vetados o llevados a prisión (Sazatornil y Cruz, 2012, p. 151).

Centrándose más en lo que influye a Zhang Yimou, cabe destacar que desde principios de los sesenta el cine chino gozaba de buena salud, hasta que en 1966 comenzó la Revolución Cultural, que solo empeoró la situación. La mayoría de cineastas fueron perseguidos y gran cantidad de material histórico filmográfico fue destruido. La Revolución Cultural (1966-1976) fue un movimiento sociopolítico iniciado por Mao Zedong, líder del Partido Comunista Chino. Su intencionalidad era la de “purificar” la sociedad china de todo elemento y pensamiento capitalista, para que predominara el maoísmo. Esto afectó negativamente a China en todos los aspectos. A pesar de la Revolución Cultural, Hong Kong y Taiwán sí gozaron de un buen cine, por lo que algunos directores lograron escapar de la china maoísta para poder seguir

realizando sus películas. En cambio, en la China continental, la tercera esposa de Mao, Jiang Qing, veto más de 3.000 obras cinematográficas. Una única entidad estatal era la encargada de distribuir todas las películas aprobadas por el Departamento Cinematográfico del Estado. El público no tenía potestad ninguna, ya que sus gustos no influían en la producción de las obras y ni siquiera había competencia entre directores (Sazatornil y Cruz, 2012, pp. 61-78).

Parafraseando a Miguel Sazatornil y a María Cruz Alonso, la Revolución Cultural terminó tras la muerte de Mao y el derrocamiento de la Banda de los Cuatro, de la que formaba parte Jiang Qing. A pesar de ello, el tema de esta revolución era considerado tabú y toda película que hiciese referencia a ella podría considerarse irrespetuosa. A pesar de que la Revolución había terminado, el cine seguía basándose en las tres prioridades de Jiang: personajes positivos, héroes entre los personajes positivos y héroe principal entre los héroes. Después de la muerte de Jiang, esto se siguió usando en contra de ella. Se dejó de usar definitivamente en los ochenta (2012, pp. 77-79).

En los años setenta, Hong Kong se convirtió en la potencia cinematográfica de China debido a los filmes de Bruce Lee. Asimismo, en China volvieron los directores de la Cuarta Generación, que habían sufrido torturas y encarcelamientos, para contar sus duras historias a través de películas de estilo muy sencillo. Por otro lado, la Academia de Cine de Pekín fue cerrada durante la Revolución Cultural, pero volvió a abrir en 1977. Los estudiantes de este curso son los conocidos como Curso del 78 o Quinta Generación. El director más destacado fue Zhang Yimou, que estuvo a punto de no entrar ya que la edad máxima era veintidós y él tenía veintisiete, pero sus pruebas tan buenas que le permitieron acceder de forma excepcional. Los dos alumnos destacados fueron Zhang Yimou y Chen Kaige. Ambos realizaron la película *Yellow Earth (Huang tu di, 1984)*, en el que Kaige fue director y Yimou operador de cámara. Esta película fue la que inició la Quinta Generación (Sazatornil y Cruz, 2012, p. 89).

En los últimos años de los setenta y los primeros de los ochenta, el cine chino abarcó todos los géneros, incluso la ciencia ficción debido al auge de *Star Wars* (George Lucas, 1977). Los directores estaban en una época en la que no sabían qué producir debido a los cambios del gusto del público. Asimismo, el auge de las televisiones y las series de televisión hacía que el cine perdiera audiencia. Debido a esta bajada de audiencia, el precio de las salas de exhibición dejó de ser fijos para ser flexibles a partir

de 1985. A pesar de eso, el cine no supo remontar y supuso un gran golpe para los cineastas de la Quinta Generación. La Quinta Generación vivió la Revolución Cultural, por lo que la mayoría de sus películas consistía en mostrar sus vivencias en aquella época. Por tanto, la memoria histórica es lo que más caracteriza a esta generación (Sazatornil y Cruz, 2012, pp. 99-101). Asimismo, se verá en Zhang Yimou cómo el entorno rural va a ser lo más característico de sus obras, debido posiblemente a su trabajo como operario textil en una granja de trabajo durante los diez años que duró la Revolución. Como dicen, Miguel Sazatornil y María Cruz en *Cine chino. Breve mirada histórica*:

Mostraron en sus obras dosis de dulzor y amargura que habían sufrido y soportado durante la Revolución Cultural y a través de sus vivencias personales habían captado la importancia de aquellos momentos y no podía dejar de plasmar en sus obras esa memoria histórica en un tono trágico a consecuencia de un pasado común, similar y cruel. (2012, p. 104).

Con el tiempo, esta generación pasó a un cine más comercial. Yimou tuvo éxito internacional desde su primera película, *Sorgo rojo* (*Hong gao liang*, 1987). El resto de directores de su generación obtuvieron reconocimiento internacional gracias también a esa película, que ganó el Oso de oro en el Festival de Berlín. Pero a pesar de ellos, algunas de sus obras fueron vetadas en China, como *La semilla del crisantemo* (*Ju Dou*, 1990), primera película China nominada a los Oscars) o *La linterna roja* (*Da hong deng long gao gao gua*, 1991). Asimismo, la Quinta Generación también realizó cine infantil, como *El elefante rojo* (*Hong xiang*), donde Zhang Yimou fue director de fotografía. (Sazatornil y Cruz, 2012, pp. 104-108).

Durante los 80, la percepción de una China posterior a Mao Zedong que adoptaba paulatinamente estrategias de transición hacia un modelo económico capitalista “tutelado” por el Partido Comunista Chino, presentaba aún perfiles demasiado difusos. El final de la política de bloques y de Guerra Fría aún no se veía venir. Hoy, los historiadores tienden a ver la “era de las reformas” iniciada por Deng Xiaoping como el prólogo de una situación histórica radicalmente nueva. Pero tuvieron que suceder algunas cosas, y entre ellas el colapso del bloque soviético, en fin de la Guerra Fría, y también los sucesos de la Plaza de Tian’anmen en 1989 para que, de pronto, la República Popular China dejara de equivaler a una Gran Imagen que atemoriza, que oculta realidades tremendas para dejar a la vista un torrente de imágenes singulares y contradictorias. (Miranda, 2007, p. 9).

En 1981, la *China Film Association* creó el Gallo de Oro. Se trataban de unos premios cinematográficos que recibió ese nombre debido a que coincidió con que era el año del gallo. En 1992, se unió con el Festival de Cine Chino de las Cien Flores (Sazatornil y Cruz, 2012, p. 89). Desde 1995, el público se sintió más atraído por las producciones hollywoodenses como *Titanic* (James Cameron, 1997) o *Salvar al Soldado Ryan* (*Saving private Ryan*, Steven Spielberg, 1998). Para frenar esta tendencia, el Ministerio de Radio, Cine y Televisión, junto con el Ministerio de Cultura, autorizaron un decreto en 1997 que exigía la asignación de dos tercios de la cuota total de pantalla para la proyección de películas nacionales. Además, la Asociación China para la Distribución y Exhibición Cinematográfica respondió a esto con la “Red China de Salas”, una red de salas a nivel nacional. Las medidas fueron a más, y en 1998 se eligió tres épocas del año en los que solo se podían exhibir películas nacionales. Estas medidas proteccionistas no lograron que aumentase el número de asistencias a las películas chinas. Lo único que consiguieron fue una disminución de ingresos totales (Miranda, 2007, pp. 157-159).

El 15 de noviembre de 1999, China entró en la Organización Mundial del Comercio (OMC) debido a la firma de un acuerdo bilateral con Estados Unidos. Los dos convenios que aparecían eran: 1) China debía aceptar la importancia de 20 películas extranjeras al año, compartiendo la recaudación en taquilla. 2) China debía aceptar inversiones de capital extranjero destinadas a las salas de cine, sin exceder nunca el 49% del capital total (Miranda, 2007, p. 170).

En los ochenta y noventa, la mayoría de las películas eran producciones *wuxia*, en las que el actor principal era Jackie Chan. Entre los ochenta y noventa también se hicieron películas de corte bélico en el que ensalzaban el nacionalismo. Por contraparte, una de las películas más importantes del cine chino en los noventa fue *¡Vivir!* (*Huo zhe*, 1994). Esta trata de los problemas que tiene que afrontar una familia por culpa de las políticas de la China del siglo XX. Este filme fue prohibido por el gobierno chino y al director se le sancionó durante dos años. El hecho de que los directores de la Quinta Generación siguieran enfrentándose a sus superiores a pesar de las sanciones que le imponían, hizo que en occidente tuvieran una imagen del director chino como algo heroico (Sazatornil y Cruz, 2012, pp. 101-130).

A pesar de que en los inicios, la Quinta Generación rechazaba el cine comercial de EEUU, poco a poco fueron aceptándolo. Zhang Yimou entró en el mercado internacional con películas basadas en cuentos tradicionales chinos. *Hero* (*Ying xiong*, 2002) fue un gran éxito en EEUU e incluso empezó a hacer películas con producciones estadounidenses y estrellas de cine como Christian Bale en *Las flores de la guerra* (*Jīnlíng Shísān Chāi*, 2011) o Matt Damon en *La Gran Muralla* (*Cháng Chéng*, 2016).

A finales de los noventa, Feng Xiaogang introdujo un género llamado “*Hesui Pian*”, que consistían en filmes de celebración del año nuevo chino, en el que abundaba la comedia (Sazatornil y Cruz, 2012, p. 129).

En estos últimos tiempos, la Sexta Generación ha ido siendo cada vez más importante. Directores pertenecientes a ella, como Jia Zhangke, rechazan a la Quinta Generación debido a que obvian la realidad de la china actual y se centran en la memoria histórica. Un claro ejemplo es *In the Heat of Sun* (*Yángguāng Càn làn De Rìzi*, Jian Wen, 1994), que trata de la Revolución Cultural pero desde un punto de vista más positivo. En cambio, la mayoría de los directores de la Quinta Generación hablan de ella desde una perspectiva mucho más negativa. Quizás sea, porque estos últimos tuvieron que enfrentarse a ella de manera más directa (Sazatornil y Cruz, 2012, pp. 135-137).

Miguel Sazatornil y María Cruz hablan de la Sexta Generación de la siguiente forma:

Globalmente, la Sexta Generación presenta una perspectiva individualista, pesimista y antirromántica, prestando especial atención al realismo de la vida urbana contemporánea y reflejando en la mayor parte de sus obras la desorientación de los individuos en la transición de China al mercado global. Muchos de sus trabajos muestran aspectos nuevos que la sociedad trata de asimilar rápidamente, por el devenir de gran parte de la juventud urbana china, que vive en la anomia (Sazatornil y Cruz, 2012, p. 149).

Se ha abierto una nueva etapa en la historia de la imagen china gracias a la aparición del vídeo digital. La caída de la industria cinematográfica china se ha parado recientemente. En 2004, por primera vez en décadas, China ha producido más de 200 películas y los ingresos totales de la industria han aumentado un 66%.

El impacto de la Séptima Generación con el documental, ha afectado también a directores de la Quinta Generación. Por ejemplo, Zhang Yimou ha usado el docudrama en *Qi Ju, una mujer china* (*Qiu Ju da guan si*, 1992). Asimismo, también ha usado el

estilo de la Sexta Generación para películas como *Keep cool (You hua hao shuo, 1997)*. E incluso ha realizado películas de *wuxia* como *La casa de las dagas voladoras (Shi mian mai fu, 2004)*. (Cueto, 2007, pp. 132-133). Zhang Yimou, desde su inicio ha realizado películas con intención de llevarlas al mercado internacional. Sus películas llegan a rozar los estereotipos chinos a través del uso de las tradiciones y otros elementos. En algunas de sus películas ha llegado a confesar que intentaba diferenciar bien a los personajes para que el público occidental pudiera diferenciarlos. Yimou fue el que condujo el cine chino al oeste. Asimismo, a pesar de querer llegar al mercado internacional, no eran *blockbusters*. Sin embargo, a día de hoy se podría decir que Zhang Yimou ya no rechaza los *blockbusters*, ya que sus últimas películas son ejemplos de ella. Incluso podemos usar el término de “*blockwuxiabuster*” para definir a sus *blockbusters* de artes marciales. (Ying, 2007, p. 173).

5. Introducción a la cultura china

Para entender la puesta en escena de Zhang Yimou, primero hay que conocer ciertos aspectos de la cultura china. La cultura occidental es muy distinta a la oriental, y esta, a su vez, tiene muchas variaciones en función del país. Por ello, hay que centrarse en ciertos elementos que tendrán bastante peso en la puesta en escena del cine de Zhang Yimou, y así poder entender mejor su cultura y la elección de ciertos elementos. La vestimenta y la peluquería serán los primeros puntos para tratar, ya que juega un papel principal en su cine, y, además, así se podrá entender el porqué de ciertos vestuarios, ya que este varía en función de la época y la clase social. Por otro lado, la diferencia de los tres tipos de cine que se van a analizar se aprecia bastante a nivel de escenografía y arquitectura, de ahí que sea necesario introducir un poco de este aspecto. También se verá algunos aspectos sobre la cerámica y porcelana, ya que son uno de los elementos más característicos en China, debido a su larga tradición en cuanto a jarrones y cuencos. En el cine de Yimou será muy común recurso de decoración o incluso obteniendo cierta importancia en la trama. La caligrafía no se trata simplemente de escribir, ya que para los chinos es más una disciplina de muchos años de entrenamiento. Este aspecto se verá sobre todo en el cine *wuxia*, donde gran parte de los personajes deberán dominar este arte.

Como sostiene Mei, “los chinos solemos describir la vida cotidiana sintetizándola en estas cuatro palabras: ropa, comida, vivienda y transporte; siendo así

que colocamos la vestimenta en el primer puesto.” (2011, p. 1). En concreto, la vestimenta china ha evolucionado mucho en función de las dinastías que gobernaban en el país. La Dinastía Tang (618-907), destacaba por un estilo exuberante y fresco que consistía en camisas de mangas cortas de escote bajo. La Dinastía Song (960-1279), estaba predominada por el abrigo *beizi*, muy famoso en aquel momento por su estilo elegante y sencillo. La Dinastía Yuan (1260-1368), se distinguía por el uso del *mao li* o gorra triangular. La Dinastía Ming (1368-1644), consiguió devolver el estilo de la Dinastía Tang. La Dinastía Quing (1644-1911), sobresalió del resto a través del *changpao* o vestido largo mandarín y la *magua* o chaqueta. Sin embargo, en épocas más antiguas, el *shenyi* era lo más usaban las mujeres. Literalmente significa envolver el cuerpo profundamente bajo tela. Este vestido tenía que ser tan largo como para cubrir la piel, sin llegar a arrastrar por el suelo. La parte delantera era alargada, con un corte recto en la parte superior de la cintura para facilitar así el movimiento. El material usado era normalmente el lino, añadiéndole a los bordes alguna venda decorativa de color. Este ropaje no permitía ver apenas nada del cuerpo de la mujer. Asimismo, en el caso del hombre, lo predominante recibía el nombre de *paofu* o togas largas. Estas tenían las mangas anchas y una cincha en la cintura; incluía un escote que dejaba que se viera la ropa de abajo y, normalmente, una cinta negra bordada en el cuello, la cintura y el dobladillo delantero. Las togas cuya altura llegaba a los tobillos, pertenecía a los hombres de letras o mayores de edad, mientras que las que tenían una longitud que cubría hasta las rodillas, pertenecía a los guerreros y obreros. Cabe destacar, que los trajes blindados han estado presentes durante toda la historia China. Los primeros trajes solo cubrían la cabeza y el pecho, aunque más tarde, se elaboraron piezas separadas de escudos para el cuerpo, los hombros y las piernas. La mayoría estaban hechos de hierro o cuero, mientras que la seda y algodón se usaba como ropa diaria o traje ceremonial para los generales (2011, pp. 2-80).

Terminada las Dinastías e implantada la República China, la vestimenta varió considerablemente. Los hombres de la clase media y alta usaban el uniforme *Sun Yat-sen*, ropa de estilo occidental, chaquetas de estilo mandarín, etc., mientras que los hombres de clase baja, vestían con largas togas de algodón, faldas cortas y pantalones de tela de algodón. En cambio, las mujeres de clase media y alta vestían los famosos *qipaos*, zapatos de tacón alto, joyas de oro, etc. mientras que las mujeres de clase baja llevaban chaqueta de corte chino, blusas de tela de algodón y zapatos bordados. El

qipao, a día de hoy, se considera el típico estilo chino de vestido, pero este tiene su origen a partir del vestido propio de las mujeres de Manchuria, incorporando técnicas de la ropa llevada por las damas de Han y absorbiendo estilos de la vestimenta femenina occidental del siglo XIX. Este vestido, en sus comienzos, era de perfil recto y mangas abocinadas, que solía llegar a los tobillos. Más tarde, el *qipao* cambió su longitud, el perfil, el cuello y las mangas puesto que, a mediados de los años 20, las mangas se acortaron y poco a poco su longitud se fue acortando tanto que finalmente quedó a la altura del muslo. El perfil se estrechó y las aberturas laterales se alargaron. Con el estallido de la Primera Guerra Mundial, hizo emerger un movimiento feminista occidental que logró que las mujeres empezaran a llevar pantalones largos y a cortarse el pelo. En 1949, se fundó la República Popular China, donde los trajes de los campesinos fue la nueva moda: mono con tirantes, gorra de trabajo, pantalones sueltos... Las mujeres, sin embargo, llevaban chaquetas acolchadas de diferentes colores llamativos y con algunos dibujos. La Revolución Cultural hizo su aparición en 1966, haciendo que predominara el uniforme completamente verde con cinturón marrón. Actualmente, la moda china tiene una gran libertad de elección y una gran influencia occidental, sobre todo, en las grandes ciudades (Mei, 2011, pp. 8-162).

La vestimenta no es lo único que destaca en la apariencia china, ya que el peinado es otro elemento al que se le ha dado bastante importancia, llegando a tener un considerable valor simbólico. Desde la antigüedad, el *pifa*, que significa dejarse el pelo suelto, ha tenido gran repercusión en el país puesto que, según las creencias chinas, uno no debía dañar ni su pelo ni su piel, porque eran presentes que le hicieron sus padres. Es así que la costumbre no dejaba cortarse el pelo. Era tan importante, que cuando un chino cometía un error, solía cortarse parte del pelo para expresar su sentimiento de culpabilidad. A día de hoy, en las comunidades Han sigue vigente esta creencia. Otro peinado característico recibe el nombre de *bian fa*, que se trata del resultado de la separación del pelo en varios mechones que entrelaza en trenzas. Las mujeres que llevaban trenzas eran generalmente las solteras, mientras que las casadas se recogían el pelo en un moño. Los peinados en los Imperios solían ser más extravagantes; por ejemplo, durante la Dinastía Tang, llegaron a superar los treinta modelos de peinados: moño alto, moño espiral, moño reverso, moño triangular, doble moño, moño descendente, etc. Asimismo, usaban numerosas ornamentaciones tales como las horquillas o flores frescas o de seda. En otras culturas, se ha llegado a usar pelucas

hecha con materiales como la seda para crear un moño falso, adoptando el nombre de *jinguo*. En cuanto a los niños, *jiaoji* es el peinado infantil en general de la antigua China. Se le afeitaba la cabeza a los bebés salvo en la zona de la coronilla, con la creencia de que así evitaban las enfermedades. Al crecerle el pelo, se le hacía un recogido. El peinado de los niños se llama *jiao* y el de las niñas, *ji*. Dicho moño se parecía al cuerno de buey, de donde torna el nombre de *zongjiao* o *zongji* (Mei, 2011, pp. 5-36). Al igual que con la vestimenta china, actualmente hay libertad a la hora de elegir los peinados, permitiendo a la mujer cortarse el pelo, algo que no estaba bien visto en la antigüedad.

La arquitectura se trata de una de las piezas más conocidas de China. Esto es en parte debido a la estética de sus edificios. Antiguamente, estos se construían a base de madera, de ahí que apenas queden muestras de ello en la actualidad. Tres elementos forman estos edificios: plataforma, armazón de pilares y vigas y paredes sin carga. Asimismo, estas edificaciones constan de una puerta principal, recintos, patios rectangulares y una serie de pabellones dispuestos en líneas. Estos pabellones tienen una plataforma de tierra apisonada o de piedra y una retícula de pilares de madera. La parte delantera posee una cifra impar de intercolumnios. La unión de pilares y vigas se fija con ménsula o *dougong* que apuntalan la estructura y dejan cubiertas en saledizo. La madera se laca con tonos profundos y las tejas suelen ser curvas y de teja y paja. Por otro lado, algunas casas suelen tener murallas defensivas, que solían ser cuadradas con la puerta principal al sur. Primeramente, estaban formados por tierra dura y prensada con tramas de juntos, pero posteriormente se cambió al ladrillo (Palacios y Ramírez, 2011, pp. 61-62).

Sin embargo, la estética de los edificios cambiaba en función del poder adquisitivo del ciudadano. Las casas más humildes pertenecían a los funcionarios, comerciantes o agricultores, y se distribuía de la siguiente manera: en el centro se encontraba el santuario para los dioses o antepasados; a los lados se situaban los dormitorios para los adultos y a las dos alas del edificio, los dormitorios de los jóvenes; junto a los más pequeños también se ubicaba la sala, el comedor y la cocina. Cuando crecía la familia, se añadían crujías. Las casas tenían forma de U, con un patio donde solían tener un huerto. Las casas más adineradas pertenecían a ciertos comerciantes y burócratas, que preferían tener una fachada con una gran puerta principal. Esta diferencia social se podía apreciar incluso en los techos, que existían tres tipos:

inclinados (más económicos y usados por la clase más baja); multi-inclinados (techos con dos o más secciones de inclinación que usaban los ciudadanos de clase alta) y ultra-inclinados (techos con una gran curvatura que aumentaba en las esquinas, pertenecía a los templos y palacios). La arquitectura en los imperios tenía la fortuna de usar elementos totalmente únicos, como el uso de azulejos amarillos en el techo. Otra característica de los palacios era el uso extremado del dragón chino, que hacía referencia al emperador puesto que pertenece al símbolo yang (principio masculino). Las columnas solían ser de madera y las paredes de color rojo, con un dragón en el extremo de los tejados protegiendo al palacio del fuego, *chiwen*¹, un ave que se creía capaz de extinguir el fuego. A pesar de las diferencias entre clases, existen tres principios básicos que afectan tanto a palacios como a casas humildes: horizontalidad, simetría en la composición y orientación hacia el sur (Palacios y Ramírez, 2011, pp. 62-64). Cabe destacar que la arquitectura goza de riqueza, sobre todo durante la Dinastía Qing, en el que la decoración aparecían materiales como los metales, cerámicas, mármoles y tejidos dorados que se combinaban con nubes y dragones (Fenollosa, 2011, p. 63).

La técnica del *fengshui* ayuda a la construcción arquitectónica:

Muchos conceptos de *fengshui* están presentes en la construcción y el diseño de la obra arquitectónica: muros pantalla para hacer frente a la entrada principal de la casa, que se deriva de la creencia de que las cosas malas entran en línea recta; uso de ciertos colores, número de puertas o columnas y disposición de diversos elementos hacia las direcciones cardinales reflejan la creencia de un tipo de inmanencia telúrica que condiciona toda la construcción (Palacios y Ramírez, 2011, p. 65).

En la actualidad, la influencia occidental ha llegado a la arquitectura China debido a la creación de las primeras oficinas comerciales, bancos e iglesias a principios del siglo XX. Los arquitectos chinos han trabajado junto a algunos occidentales creando el llamado “Estilo Internacional” que se caracteriza por líneas puras, techos planos y materiales como el acero o el cristal (Palacios y Ramírez, p. 249). Algo totalmente distinto a la China antigua, pero muy habitual en las grandes ciudades debido a la globalización. Esta diferencia también se aprecia en el cine de Zhang Yimou.

Otro elemento muy predominante en la puesta en escena cinematográfica china es el uso de jarrones u otros objetos de cerámica y porcelana. En estas piezas también se encuentra la perfección, armonía o equilibrio. La porcelana azul y blanca producida en Jingdezhen de una manera que aún intriga a los expertos era muy usada antiguamente en China, teniendo tal importancia que se vuelve hasta un objeto clave en algunas películas como *El camino a casa* (*Wode fuqin muqin*, 1999) (Palacios y Ramírez, 2011, p. 60-75). Los jarrones se caracterizan desde años por el uso de flores y pájaros, pero a medida que las dinastías cambiaban, también lo hacía el diseño de estos: curvaturas Han, flores Song, paisajes Ming... (Fenollosa, 2011, p. 64). Por otro lado, la cerámica apareció durante la Dinastía Tang, siendo unos “cacharros” blancos parecido a la porcelana pero más resistentes y con colores de más calidad que permitían la exportación. (Palacios y Ramírez, 2011, pp. 132-133). Estos objetos, a su vez, vienen acompañados con el tema de la comida. En el cine chino, la comida puede aparecer en la puesta en escena como simple decoración o formar parte de ciertas escenas donde los personajes hablan de ella y la prueban, dado que se le da bastante importancia a la comida debido a que la escasez de productos ha perseguido al país durante años, siendo un tema a tratar en muchos filmes, además de que la comida asiática aporta riqueza visual al encuadre. Como mencionan Palacios y Ramírez: “Para muchos, la cocina china no es sino el arte de condimentar naderías” (2011, p. 34).

Por último, otro componente clave es la caligrafía. Esta disciplina es considerada un arte para los chinos, de ahí su importancia y presencia en la mayoría de películas de este director. Caligrafía, pintura y poesía son concebidas como las tres artes, ya que todas son creadas a través de un pincel y son esencia del pensamiento artístico taoísta y confuciano (en China, las tres religiones que han predominado a lo largo de los siglos son el taoísmo, confucianismo y budismo). La caligrafía ha sido considerada siempre algo que solo la clase más intelectual puede realizar, ya que para su realización no solo se necesita tinta, pincel y papel, sino tener conocimientos clásicos, buscar el ritmo de la pincelada, espontaneidad y expresividad. La caligrafía es un acto ritual que requiere muchos años de formación para que un autor conozca todas las reglas que se le exige (Palacios y Ramírez, 2011, pp. 65.66). Con la llegada del budismo, según Fenollosa:

Se adoptó el papel de grano fino entretejido de seda como nuevo material de escritura en sustitución del bambú y de los papiros de corteza. También se comenzó a usar la tinta negra de hollín mezclada con cola y un nuevo diseño de

pincel de pelo de base gruesa que se va afinando hacia la punta. Estos materiales ofrecían una gran elasticidad y permitían modular el grosor del trazo. Con estas ventajas, los caracteres chinos se transformaron en un arte caligráfico decorativo (2011, p. 32).

6. La puesta en escena en el cine de Zhang Yimou

Para comprender este punto, hay que tener una ligera idea del concepto de puesta en escena, que Casetti y Di Chio definen como:

El momento en el que se define el mundo que se debe representar, dotándoles de todos los elementos que necesita. Se trata, pues, de “preparar” y “aprestar” el universo reproducido en el film. Evidentemente, en el nivel de puesta en escena, el análisis debe enfrentarse al contenido de la imagen: objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, psicología, complicidad, etc., son todos ellos elementos que dan consistencia y espesor al mundo representado en la pantalla (1990, pp. 126-127).

Una vez que nos hemos introducido un poco en la cultura china, nos será más fácil entender los elementos propios de la puesta en escena. A continuación, atendiendo a las herramientas fundamentales del diseño de producción destacadas por Héctor Zavala, hay que centrarse en las particularidades escenográficas y caracterización de los personajes en el cine de Zhang Yimou:

Mediante las herramientas del diseño cinematográfico, el departamento de arte de una película manipula lo visible para construir los espacios y ambientes de la realidad cinematográfica que la mayoría de las veces tienen poco que ver con la vida real. Si se pone atención a cada una de estas herramientas al diseñar un set, o toda una película, obtendremos resultados satisfactorios y congruentes con la historia que se quiere contar (2008, p.1).

6.1. Cine rural. Cine ambientado en la Revolución Cultural.

El cine de Zhang Yimou tiene tendencia a desarrollarse en escenarios rurales debido a la época en la que están ambientadas sus historias. La Revolución Cultural supuso un gran golpe para la mayoría de los ciudadanos de esa época, por lo que los directores de la Quinta Generación son propensos a que esto forme parte de las tramas de sus películas. Yimou tuvo que trabajar como operario textil en el campo durante la Revolución. Este hecho parece haberle marcado al director, puesto que la mayoría de sus obras transcurren en ese período de tiempo. Como ha sido explicado anteriormente, Mao tenía como objetivo eliminar todo elemento capitalista de su país a través de la

destrucción de todo lo que tuviera un ápice de ello. El país se quedó muy atrasado en comparación con el resto de naciones, y, lo agrario, dominaba en el territorio.

6.1.1. El diseño de los personajes.

6.1.1.1. Vestuario.

El vestuario de la China rural carece de privilegios estéticos debido a la escasez de recursos y dinero. Como se aprecian en las películas de Yimou, los habitantes apenas pueden conseguir comida para alimentar a todos los miembros de la familia, por lo que la vestimenta pasa a un segundo plano. No es raro ver a un personaje poniéndose la misma prenda varios días seguidos, al igual que tampoco sorprende ver que la ropa suele ser tejida por las mujeres de la casa, ya que comprarlas es casi imposible para la mayoría. Asimismo, la ropa del hombre es más sencilla que la de la mujer, posiblemente porque este trabaja en el campo y necesita una vestimenta que le permita trabajar de manera cómoda. La vestimenta que usan los personajes tiene unas características en común: colores llamativos en el caso de las mujeres y oscuros en el caso de los hombres, prendas de ropa anchas, y escasez de detalles en el atuendo. En sus películas aparecen las típicas chaquetas chinas que tienen cuello alto y una especie de alamares como es en el caso de *Sorgo rojo* (*Hong gao liang*, 1987) (imagen 1), togas largas como por ejemplo en *La semilla del crisantemo* (*Ju Dou*, 1990), y chaquetas acolchadas como se aprecia en *El camino a casa* (*Wode fuqin muqin*, 1999) (imagen 2).

El color es la primera herramienta del diseño a tratar. Esta no solo embellece el encuadre, sino que también transmite emociones y ayuda a la intencionalidad de la narrativa. Cada color puede tener diferentes significados en función del uso que le estemos dando. Según Gentile, Díaz y Ferrari:

- a) Amarillo: China, sol, calor, Dios, poder, deseo de felicidad, intelectualidad, demencia, locura ciega, envidia... Provoca inquietud y excita.
- b) Rojo: sangre, rango social alto, experiencias intensas y pasionales, alegría, crueldad, poder, diablo...
- c) Azul: fidelidad, filosofía, sensibilidad, descanso, verdad, profundidad, inmortalidad, paz espiritual...
- d) Verde: naturaleza, vida física, humedad, equilibrio, ausencia de movimiento, sensibilidad, esperanza...
- e) Violeta: nobleza, liturgia, suntuosidad, tristeza, misticismo...
- f) Naranja: entusiasmo, salud, exaltación, sensualidad, temperatura agradable...
- g) Blanco: pureza, inocencia, En Oriente representa el luto y la muerte.
- h) Negro: muerte, tinieblas, terror, duelo... (2011, pp. 155-156).

Como bien se indica ahí, en Oriente, los colores pueden variar de significado. Por ejemplo, el amarillo se asocia al color del Imperio, ya que solo los emperadores tenían derecho a usarlo. El rojo se ha asociado al color predilecto de los chinos como símbolo de buena suerte, felicidad, calor, e incluso ha estado muy presente como el color del comunismo con la llegada de Mao. El blanco se considera el “comienzo” y el negro es “todo el universo”, ambas tonalidades son necesarias entre sí, de ahí que representen el símbolo del yin y el yang. Asimismo, desde el punto de vista del arte chino, el color negro significa belleza y hermosura, y también representa la falta de esperanza y tristeza. El blanco representa el luto, el estado inactivo o de muerte, invierno... De ahí que las novias no suelen vestir de blanco. El verde es el color de la esperanza, recuperación, crecimiento de la primavera, vegetación... El violeta tiene una tonalidad parecida al rojo, de ahí que también sea un color de buen augurio, de poder y respeto... El azul simboliza la primavera, crecimiento, maduración, esperanza, pero también es usado para los lamentos. El naranja representa felicidad y poder. El rosa es el color del amor, emoción, felicidad, romance... Por último, el gris tiene connotaciones muy distintas, puede significar frustración y desesperación, pero también equilibrio y solución (puesto que se sitúa entre el negro y el blanco) (Yun, 2003, pp. 1-17).

En este tipo de cine, los colores predominantes son muy cálidos, tales como el rojo, naranja o rosa. Sin embargo, en los personajes masculinos las tonalidades son muy neutras, tales como el negro o el blanco. Uno de los colores más importantes para Zhang Yimou es el rojo, siendo a veces tan importante que influye en la trama de ciertas obras, como es el caso de *La Linterna roja* (*Da hong deng long gao gao gua*, 1991) o *Sorgo rojo* (*Hong gao liang*, 1987). Este color suele aparecer en los personajes femeninos tanto en días normales como *El camino a casa* (*Wode fuqin muqin*, 1999) o en ceremonias de boda como en *Sorgo rojo* (*Hong gao liang*, 1987). En la primera, la protagonista usa una chaqueta acolchada de color rojizo para vestir a diario, mientras que la segunda lo usa al principio de la película, que es cuando ha sido comprada por un hombre para que se case con él. Este uso de colores suele ser utilizado más por tradición que por intencionalidad de expresar emociones, ya que la primera transmite felicidad y la segunda muestra miedo y tristeza. También podemos apreciar ciertas tonalidades de rojo en películas como *¡Vivir!* (*Houzhe*, 1994), donde abunda el color verde debido al uniforme que deben llevar durante la Revolución Cultural. Aun así, aparecen detalles rojizos en las gorras o en las cintas del brazo. Incluso en la boda de uno de los

personajes, siguiendo la tradición china del uso del rojo y, continuando con las reglas de la Revolución, lleva lazos y una gran flor en el pecho de ese color (imagen 3).

El vestuario no solo es una pieza que embellece la estética de la película, sino que en el cine de Yimou también adquiere relevancia en algunas tramas. Por ejemplo, en el filme *Amor bajo el espino blanco* (*Shan zha shu zi lian*, 2010) la tela roja consigue una gran carga dramática puesto que la protagonista, Zhang Jingqiu (Zhou Dongyu) ve en una tienda esa tela y el chico, Sun Jianxin (Shawn Dou) la compra para hacerle una chaqueta roja, que ella solo se pone cuando visita al chico en el hospital antes de morir, resaltando mucho a la protagonista en un espacio completamente blanco (imagen 4). Otro punto para destacar es cuando ciertos personajes son reconocidos solo por el atuendo que llevan, como es el caso de *El camino a casa* (*Wode fuqin muqin*, 1999) donde Zhao Di (Zhang Ziyi) lleva siempre una bufanda roja que hace que la diferencia notoriamente del resto de personajes.

A pesar de que el rojo es el color más utilizado por este director, el uso de otros colores también destaca en algunas de sus películas. El rosa es otra tonalidad que suelen usar los personajes femeninos. En *El camino a casa* (*Wode fuqin muqin*, 1999), Zhao Di lleva la típica chaqueta acolchada de color rosa, que puede estar perfectamente asociada al enamoramiento de la chica, ya que este filme cuenta la historia de cómo ella se enamoró del nuevo profesor del pueblo. El color azul también es usado por Yimou para expresar las emociones de los personajes, como en *La semilla del crisantemo* (*Ju Dou*, 1990) donde la protagonista interpretada por Gong Li lleva una chaqueta azul en un momento de la película donde está sufriendo debido al matrimonio forzado que tiene y a las ganas de poder ser libre con el hombre que verdaderamente ama (imagen 5). El color blanco se manifiesta pocas veces en los vestuarios femeninos, aunque en *Amor bajo el espino blanco* (*Shan zha shu zhi lian*, 2010), la chica lleva la típica ropa de colegio donde la camisa blanca es el atuendo principal. En cambio, los personajes masculinos sí usan el color blanco con más regularidad. Como se ha dicho anteriormente, el blanco no es un color muy positivo en China, de ahí que la mayoría de las mujeres prefieran usar colores más llamativos. Esto se puede ver perfectamente en el cine de Yimou, puesto que apenas aparece este color y en *La semilla del crisantemo* (*Ju Dou*, 1990), el blanco aparece como vestuario de todos los personajes en una escena donde hay un funeral, como bien dice la tradición china (imagen 6). El color verde oscuro es también uno de los más presentes en el cine rural, puesto que predomina mucho por los uniformes de guerra

como en *Sorgo rojo* (*Hong gao liang*, 1987) representando a los japoneses, o en *¡Vivir!* (*Huozhe*, 1994) debido al color del uniforme de la Revolución Cultural.

Los personajes femeninos suelen ser los protagonistas de sus películas. A pesar de que el uso de colores llamativos sea parte de la cultura china, a nivel de puesta en escena ayuda a que el espectador se fije más en las mujeres que en los hombres, que siempre visten colores oscuros. El color negro es el más usado por los hombres, sobre todo los más adinerados, mientras que los más pobres suelen usar colores más claros como el blanco. Asimismo, esto se podría interpretar de otra manera, puesto que el negro se asocia a la muerte y también a la maldad, los personajes masculinos suelen ser los “villanos” de las historias, los que oprimen y tratan mal a la mujer, e incluso la mayoría de ellos, acaban falleciendo. Por ejemplo, en *La semilla del crisantemo* (*Ju Dou*, 1990), el niño es un asesino puesto que acaba matando a los dos hombres que aparecen en la película, de ahí podría ser su vestimenta completamente negra (imagen 7), ya que en el resto de películas, los niños, ya sean de sexo femenino o masculino, suelen ir vestidos de colores alegres. Incluso el hombre “bueno” es vestido de color blanco mientras que el hombre “malo” va vestido de negro (imagen 8). En el resto de películas, el hombre más mayor, que suele ser el que manda, suele ir vestido de negro, representando poder y sabiduría. A veces, suele ser el marido con gran riqueza que compra a sus esposas el que lleva ese color en la vestimenta.

A su vez, cabe destacar la relación y el contraste cromático del vestuario con respecto al espacio. Un claro ejemplo es el uso de colores complementarios como lo son el rojo y verde en películas como *Sorgo rojo* (*Hong gao liang*, 1987) donde la protagonista va completamente de rojo y el espacio es totalmente verde (imagen 9). Otro claro ejemplo es el filme *Amor bajo el espino blanco* (*Shan zha shu zhi lian*, 2010), donde se usa unos colores muy apagados, tanto en el vestuario como en el resto de elementos de la película, pero en ciertas escenas, el color amarillo de las flores genera un gran contraste (imagen 10). Esta gran diferencia no solo se produce entre vestuario y espacio, sino que también se da en la propia vestimenta de los personajes, ya que usan colores totalmente vistosos y muy diferentes entre sí en cuanto a tonalidades. En *El camino a casa* (*Wode fuqin muqin*, 1999), Zhang Ziyi lleva a la vez colores como el rosa en la chaqueta, azul en los pantalones y rojo en la bufanda (imagen 11). Por otro lado, también hay una diferencia muy marcada entre el día y la noche, ya que por la mañana suelen tener tonalidades bastante cálidas y por la noche el azul es exageradamente

marcado, algo que en el cine rural y urbano, que se verán más tarde, no tiene tal contraste. Esto es debido a la iluminación de cada escena, volviendo así al color de las vestimentas como tonalidades oscuras, a pesar de seguir teniendo el mismo ropaje (imagen 12).

Continuando con las herramientas del diseño de producción establecidas por Zavala, debe también atenderse a las formas y líneas. La forma es el aspecto de todos los elementos que aparecen en pantalla y que quieren construir una única unidad. La línea es simplemente una forma abierta, de ahí que ambos se perciban de manera complementaria (Zavala, 2008, pp. 25-27). Estos instrumentos se suelen apreciar más en la composición de los planos y en la construcción de decorados. Sin embargo, se puede ver cómo el vestuario de este cine rural es plenamente recto, apenas tiene forma. Asimismo, en algunas vestimentas se combinan líneas horizontales y diagonales con intención de crear detalles en la ropa (imagen 5). Otras prendas tienen muchos estampados en la ropa, como en *¡Vivir!* (Huo*zhe*, 1994), donde las flores curvilíneas acompañan a una combinación de líneas verticales y horizontales; o en *El Camino a Casa* (Wode *fuqin muqin*, 1999), donde se mezclan los círculos con los cuadros. Viendo estos ejemplos, se capta esa tendencia más tradicional en la que las líneas y formas juegan un papel fundamental en el diseño del vestuario. Este cine rural se basa más en la simplicidad, debido a que sigue a la cultura china de aquella época buscando así esa ambientación realista.

Una de las herramientas más importantes en términos de vestuario es la textura. En planos abiertos, el vestido funciona como forma, dejando ver la silueta o contorno del personaje. En planos cerrados, el vestido es una clase de espacio contenedor que comprime, presiona, roza o acaricia. Asimismo, algunas texturas pueden generar el efecto de parecer acariciar al cuerpo en su proximidad e invitar al contacto con los otros y el entorno; pero otras, por sus cualidades ásperas, despierta una mayor distancia con el cuerpo que las porta y las circunstancias de alrededor (Saltzman, 2009, p. 69). La textura está ligeramente vinculada a la iluminación, ya que esta puede suavizar los elementos y conseguir así que apenas se perciban los detalles.

La tela es algo muy importante en algunas películas de Yimou. Por ejemplo, en *La semilla del crisantemo* (Ju *Dou*, 1990), la protagonista trabaja tiñendo telas, por lo que hay una gran cantidad de planos detalle donde se muestra la textura de estas. Otro

caso es en *El camino a casa* (*Wode fuqin muqin*, 1999) donde los personajes se tejen sus propias vestimentas, llegando a aparecer encuadres muy cerrados donde se muestra la textura de la ropa o incluso de los hilos tejiendo (imagen 13). En estos ejemplos, la necesidad de trabajar con esta herramienta no es solo simbólica, sino que tiene una carga práctica que ayuda a entender y avanzar mejor la historia. Por otro lado, en cuanto al vestuario de los personajes, el director consigue mostrar perfectamente la tela de estos a través de planos medios o incluso planos enteros donde las arrugas de las vestimentas nos hace una idea del grosor y tipo de tejido que portan. Al ser un cine donde la mayoría de los espacios se sitúan en el campo, se llega a apreciar la suciedad y el polvo impregnado en el vestuario de los trabajadores, o incluso de los soldados que van a la guerra, como es el caso de *¡Vivir!* (*Huozhe*, 1994) (imagen 14). Por otro lado, no es difícil ver distintos tipos de texturas en un mismo vestuario en el cine rural, a pesar de generar un gran contraste, ya que la intencionalidad no es estética, sino, como bien se dijo anteriormente, es narrativa. De igual forma, las texturas en estas películas también aportan significado a la trama, como en *El camino a casa* (*Wode fuqin muqin*, 1999) donde el plano detalle de la bufanda cubierta de nieve, da a entender el frío que hace fuera y la cantidad de tiempo que la protagonista lleva esperando. También sirve para determinar la clase social de los personajes, en *Ni uno menos* (*Yi ge dou bu neng shao*, 1999), Wei Minzhi, apenas tiene dinero y acaba en la televisión para buscar a uno de sus alumnos, es ahí cuando se ve el contraste de ropa con la presentadora, ya que esta muestra una blusa de seda que parece más delicada y lujosa que la protagonista.

Además de todas estas herramientas, existe otra figura que es digna de mencionar en el vestuario de este cine, la dinámica. Según Zavala, hay dos tipos: la producida por los movimientos de cámara y la que ocasionan los personajes u objetos (2008, p. 32). De igual manera, el uso del color y de líneas y formas van unidas de la mano, ya que son algunos de los recursos para aportar dinamismo a las escenas. Respecto al color, las tonalidades claras avanzan y las oscuras retroceden (Gentile, Díaz y Ferrari, 2011, p. 151), mientras que las líneas rectas dan sensación de estabilidad y las curvas generan efecto de movilidad. Como se dijo anteriormente, el vestuario suele usar colores llamativos, generando dinamismo. Aunque las líneas son rectas, muchas vestimentas que aparecen tienen motivos curvos, apoyando así a la idea de movimiento. Sin embargo, en la vestimenta masculina, el uso de colores es oscuro y usa un ropaje totalmente recto, provocando una sensación totalmente contraria. Cabe destacar que los

colores por la noche se vuelven oscuros, suscitando una sensación de tranquilidad en la mayoría de ocasiones que apoya a la trama.

6.1.1.2. Caracterización y peluquería

La caracterización generalmente suele estar formada por tres ejes fundamentales: descripción física, psicológica y sociológica. Fernández Díez (1996), a su vez, divide al personaje en tres aspectos: presencia, situación y actuación. En la primera se refiere a los rasgos indiciales (donde la imagen da información sobre este; altura, grosor...), y a los elementos artificiales (aspectos artificiales que complementan al personaje; ropa, peinado...). En cuanto a la situación, esta alude al contexto donde se desenvuelve el individuo, que ayuda a la transmisión de información de él. Por último, se encuentra la actuación que se fracciona en diversos tipos: interna (pensamientos y sentimientos), externa (gestos, posturas...), lateral (lo que ocurre en el entorno donde se desarrolla el suceso), y latente (la que se produce fuera de pantalla). Algunos de estos aspectos en los que se desarrolla el personaje, se irán viendo a lo largo del análisis de las herramientas del diseño. Por otro lado, Seger (1990) concreta que para la elaboración de perfil psicológico del sujeto, partir siempre de una experiencia personal ayuda a crear un personaje más completo, ya que partir de una experiencia totalmente nueva requiere de una gran documentación que puede provocar un personaje algo más inconcluso (Galán, 2007, pp. 2-3). En este cine, Zhang Yimou parte de una gran diferencia en función del contexto, puesto que él vivió la época de la Revolución Cultural y el forzoso trabajo en el campo como operario textil.

"El maquillaje consiste en la modificación o realce de los rasgos naturales del rostro o del cuerpo que ayuden a la caracterización de un personaje." (Echeverry López, 2015, p. 4). El maquillaje, tanto en el rostro como en el cuerpo, es primordial para la elaboración de un personaje. Yimou opta por una apariencia muy natural en la que parece que no hay uso de maquillaje, simplemente el necesario para tapar pequeñas imperfecciones y borrar los brillos. Lo máximo que se puede apreciar es en los ojos, cuando algunas chicas aparecen con estos delineados de color negro, rasgando aún más la mirada. La estética del personaje es muy básica y tiene intención de mostrar al individuo de manera humilde, exponiéndolos en un mundo rural donde el maquillaje y el vestuario pasa a un segundo plano y las necesidades primarias son las que lideran. Los actores que aparecen suelen interpretar a personas que pasan la mayor parte del día trabajando en el campo en condiciones pésimas. Todos ellos suelen proceder a la misma

clase social, por lo que el estilo de estos suelen ser muy parecido, sin apenas diferencias. Asimismo, las caracterizaciones más alejadas de lo común puede asociarse al maquillaje que llevan a veces al ser golpeados o el rostro cubierto de polvo debido al forzoso trabajo.

Hay una diferencia entre la caracterización de la que se acaba de hablar y la derivada de la Revolución Cultural o ciertas guerras, donde el personaje cambia por completo de vestimenta y la presencia de sangre, polvo y sudor se acentúan. Incluso el rostro del personaje llega a cambiar, ese gesto feliz pasa a un gesto más frío que provoca una sensación de temor y tristeza por parte del personaje. A veces esto llega a la exageración generando una caracterización con una gran carga dramática en la que aparecen personas cubiertas de sangre de manera abundante. Por ejemplo, en *¡Vivir!* (*Huo zhe*, 1994) (imagen 15), este recurso se usa en los momentos más "traumáticos" de la película. Uno de ellos es con la muerte del hijo pequeño de los protagonistas donde un primer plano muestra el rostro del pequeño cubierto completamente de sangre, asimilando la muerte de este. Otro caso es en el filme *Sorgo rojo* (*Hong gao liang*, 1987) (imagen 16) en el cual un personaje aparece cubierto de sangre de un compañero al que le han obligado a asesinar. Aquí el rostro juega un papel fundamental debido a que muestra la máxima expresión de locura a través de la mirada perdida y la risa, junto con el tambaleo constante del cuerpo.

En cuanto a la peluquería, el peinado goza de sencillez en todas sus películas de este género. Los hombres suelen tener el peinado típico corto de color negro, mientras que las mujeres no acostumbran a llevar el pelo suelto. En el caso de las jóvenes, lo más común es el uso de trenzas como en *Amor bajo el espino blanco* (*Shan zha shu zhi lian*, 2010), pero en el caso de las mujeres adultas y casadas lo típico es el uso de recogidos como en *Sorgo rojo* (*Hong gao liang*, 1987). El peinado infantil también es recogido, siendo las niñas las que llevan coletas y los niños los que llevan el típico peinado mencionado antes. Asimismo, en *La semilla de crisantemo* (*Ju Dou*, 1990) (imagen 17) el hijo lleva el pelo rapado y solo una cola en la coronilla, como se dijo en el apartado de introducción a la cultura china, esto es parte de la tradición de muchos chinos y recibe el nombre de *zongjiao*. Cabe destacar que a pesar de no tener una caracterización muy marcada, hay una gran cantidad de planos medios y primeros planos donde se muestra perfectamente los rasgos de los personajes y, con ellos; las arrugas de la cara, la rojez de

las mejillas, etc. Por tanto, es una estética muy sencilla donde la belleza de lo natural predomina y ayuda a crear una historia realmente creíble en el cine rural.

Siguiendo con las herramientas del diseño, el color no destaca tanto aquí como en el vestuario, pero aun así, se hace uso de él para apoyar a la actuación del actor. Es cierto que en cuanto a peluquería, el color del cabello es siempre negro, y el uso de ornamentación en él es escaso. Pero en cuanto al color en el rostro, a pesar de ser muy natural, está presente. Estos colores muestran de por sí la naturalidad en su uso, como es el caso del rojo para asemejar la sangre de los personajes en ciertas escenas. O por ejemplo, el empleo del marrón en representación a la tierra y el polvo por parte de unos personajes que habitan alrededor de este. Por otro lado, el rosa hace referencia al color de las mejillas enrojecidas que aportan ternura a los personajes como en el caso de Zhang Ziyi en *El camino a casa* (*Wode fuqin muqin*, 1999); o la profesora y sus alumnos pequeños de la película *Ni uno menos* (*Yi ge dou bu neng shao*, 1999), dando también una sensación de inocencia por parte de todos ellos, ya que hasta la profesora, es una niña pequeña de trece años que no le queda más remedio que trabajar allí de manera explotada. Asimismo, el blanco también está presente en la mayoría de los personajes, puesto que la piel de estos es demasiado pálida. No obstante, mucho de ellos tienen una tonalidad más morena, sobre todo los hombres, debido a que trabajan cada día bajo el sol. Este color genera un gran contraste con el negro que aparece en el pelo y los ojos de los personajes.

El siguiente punto a tratar son las formas y líneas. Es cierto que esto no es lo que más sobresale en cuanto a caracterización, pero no por ello deja de ser un aspecto a tener en cuenta en la puesta en escena. En cuanto a la peluquería, la sensación que transmite es de control y orden al no haber cabellos despeinados ni sueltos, ya que siempre están recogidos. Además, el pelo siempre es liso, mostrando así líneas rectas, ya que los rizos no aparecen en este tipo de cine, que nos aportaría líneas curvas a la vista. Asimismo, el corte del cabello, tanto los flequillos como las puntas, también es recto. Por otro lado, otro factor importante a tratar en este apartado es la composición de los personajes en el encuadre. En este aspecto, aparecen unas líneas imaginarias en función de la colocación de los personajes, que a veces no resultan relevantes para la trama, pero otras, sin darnos cuenta, nos están aportando información de la psicología de estos individuos.

Como se vio anteriormente, la caracterización no solo se basa en los aspectos físicos, sino que la personalidad de estos también forma parte de ello. Un claro ejemplo es la película *Sorgo rojo* (*Hong gao liang*, 1987) donde hay una escena en la que dos personajes forman una línea vertical, provocando que al espectador le llame la atención. El hombre está abusando de ella y, literalmente, está encima de la protagonista, mostrando su sentimiento de superioridad propio de este personaje (imagen 17). Otro caso ocurre con este mismo sujeto en el que en una escena, hay una posición de tres personajes que generan un triángulo equilátero, y, nuevamente, el ser que se siente superior está en la cúspide de la forma geométrica, ya que este se encuentra de pie presidiendo la mesa mientras que los otros dos se hayan sentados. También existen escenas en las que los personajes se muestran a la misma altura generando una línea horizontal que provoca tranquilidad. Asimismo, ambos están situados a los lados del encuadre, dejando el centro sin ningún punto fuerte y siguiendo así la regla de los tercios (imagen 11). Por último, la irregularidad también forma parte de algunas escenas, sobre todo aquellas en las que transcurre una guerra, dando la sensación de caos.

Unos de los elementos más importantes para la caracterización, es el uso de luces y sombras. El uso de las sombras en los personajes goza de una gran carga dramática. No solo se trata de tener una iluminación acorde al tiempo, sino de apoyar al sujeto en momentos de tensión, terror, tristeza, alegría... En el cine de Yimou, las tonalidades son muy cálidas y con ello, la iluminación en clave alta es la predominante, generando a su vez, sombras muy poco marcadas en el rostro del personaje cuando se encuentran en los exteriores y, por el contrario, provocando sombras bastantes marcadas en los interiores. Por lo general, la iluminación en las habitaciones es mucho más oscura, complementándose con luces cálidas procedentes de lámparas o velas. Esto hace que las sombras que se generan sean más duras y provoquen distintas formas en el rostro de los personajes, como es el caso de *El camino a casa* (*Wode fuqin muqin*, 1999) (imagen 18). La iluminación en el exterior suaviza las facciones de los personajes, reflejando las sombras en el entorno, mientras que en el interior, el fondo suele ocultarse debido a la oscuridad que lo invade. Algo recurrente en ciertas escenas es el uso de sombras alrededor del personaje, enfocándole solo a este y dando a entender la importancia que tiene, generando así una situación en la que el espectador sabe que tiene que prestar atención a lo que el sujeto hace o dice. Además, estos recursos también suele usarlo el director para ocultar el rostro del personaje, es decir, para darle más

emoción a la llegada de este mostrando primero el cuerpo. A veces, incluso los objetos reflejados crean formas que embellece a las sombras que se proyectan en los personajes (imagen 19). Siguiendo con los ejemplos, el reflejo de los personajes en los edificios generando sombras muy duras, junto a los tonos cálidos y el vestuario de los personajes que aparecen sin mangas o sin camiseta, ayuda a entender el clima caluroso que hay en el ambiente (imagen 20). Incluso podemos ver en estos filmes el excesivo uso de las sombras, que solo permite ver una parte del personaje, convirtiendo el fondo en algo completamente negro (imagen 21).

Asimismo, el uso del contraluz también está presente, aunque en escasas ocasiones. En *Sorgo rojo* (*Hong gao liang*, 1987) hay una escena en la que el fondo está iluminado a través de los rayos del sol que llegan desde atrás y se crea la silueta del personaje a través del contraluz. Se aprecia un tanque militar y un padre traumatizado con la silueta de su hijo llamándolo. Después, aparece otra escena donde se aprecia el sorgo por el que han luchado, y abajo, su mujer yace muerta (imagen 22 y 23). Estas dos escenas tienen una gran importancia, puesto que carecen de diálogo y son las imágenes las que hablan por sí solas. Aquí, ni siquiera el rostro del protagonista se distingue, simplemente a través de las siluetas es capaz de comunicar lo grave que es la situación y el daño que ha provocado en el personaje.

Por último, cabe destacar la importancia de las telas en su cine, y con ello, la proyección de las sombras de los personajes a su alrededor.

Por su parte, con respecto a las texturas, al haber pocos ornamentos para el cabello y el cuerpo en cine rural, estas se perciben sobre todo en el cabello de los personajes, especialmente cuando estos se preparan. En *El camino a casa* (*Wode fuqin muqin*, 1999) el regalo de enamorados que le hace el chico a la protagonista es un pasador, por lo que además de haber primeros planos y planos detalle de ella colocándose y, por tanto, mostrando la textura del pelo, también se vuelve de gran importancia en la trama de la película. En cuanto al maquillaje, aparecen pocas texturas debido a la escasez de ello. Aun así, los planos detalle que muestran la suciedad o polvo impregnado en los personajes, y las lágrimas recorriendo las mejillas de estos, son claras muestras de texturas. Todo esto tiene un gran valor para la trama debido a que los encuadres muy cerrados hablan por sí solos: planos que muestran hoyuelos

representando la felicidad, lágrimas haciendo referencia a la tristeza, gotas de sudor significando agotamiento y esfuerzo, etc.

En cuanto al brillo, según Zavala, ayuda a realzar la fotografía y conseguir cierta carga narrativa en algún objeto. Por tanto, se utiliza para elaborar ambientes y dar significado entre líneas a las imágenes del cine (2008, p. 31). El brillo en cuanto a la caracterización se manifiesta de diversas maneras. Una de ellas es el propio brillo de los ojos de un personaje cuando está a punto de llorar, o el reflejo de las gafas de un sujeto. En estas películas se aprecia mucho el brillo cuando hace referencia al sudor de los personajes. Como se ha repetido varias veces, es un cine muy rural donde el trabajo bajo el sol es muy frecuente, por lo que es algo que está en la mayoría de los filmes. También es típico en los personajes masculinos que tienen una alta edad, a través de la calvicie. O incluso en escenas comentadas antes donde la sangre se vuelve de vital importancia en la caracterización. En *Amor bajo el espino blanco* (*Shan zha shu zhi lian*, 2010), se muestra el reflejo de los personajes a través de un lago por el que cruzan. Este recurso aporta romanticismo e intimidad en la escena, siendo necesario pues es la primera vez que los enamorados están tan juntos y toman el primer contacto entre ellos (imagen 24). El reflejo en los espejos también están presentes, como en *El camino a casa* (*Wode fuqin muqin*, 1999) donde el reflejo en este indica la ilusión de la protagonista debido a que esa noche el chico viene a cenar, de ahí la necesidad de mirarse al espejo mientras se prepara.

Respecto a la dinámica, muchos elementos pueden generar sensación de movimiento, desde la impresión que provoca algunos colores, hasta el uso de ciertas líneas y formas. Asimismo, incluso la propia actuación y psicología del personaje puede afectar a esta sensación en la trama. En cuestiones de peluquería, hay poco movimiento debido a que el cabello suele estar recogido. En cuanto a la psicología del personaje, según su actitud, existen aquellos que ayudan a avanzar en la trama y otros que impiden que la trama siga adelante. Asimismo, los propios personajes pueden ser los que se ayuden a progresar o se pongan piedras en el camino. Un ejemplo es en *Sorgo rojo* (*Hong gao liang*, 1987) donde al morir el esposo, la protagonista decide hacerse con el comercio de este y no apenarse. Por otro lado, las facciones de los personajes pueden provocarnos sensaciones de avance, retroceso o estancamiento. En *El camino a casa* (*Wode fuqin muqin*, 1999), las caras de frustración y desesperanza por parte de la

protagonista expuesta a través de primeros planos, ayudan a mostrar el estancamiento que le produce esperar al chico del que está enamorada y que aún no ha vuelto de la ciudad. Además, el fondo representando el invierno, hace referencia a la “naturaleza muerta” y, por tanto, genera también esa sensación de pausa.

La última herramienta a tratar es el contraste. En este cine no se aprecia tanto en cuanto a la caracterización ya que los personajes suelen ser muy parecidos. Un gran contraste se puede ver en la película *¡Vivir!* (*Huoazhe*, 1994), donde los personajes cambian de un modo de vida alto a uno bastante bajo, provocado por el hombre que pierde todo en las apuestas. Aquí se aprecia cómo el vestuario de los personajes cambia completamente de un estilo de vida a otro. En esta misma película, se puede ver otro gran contraste con la llegada de la Revolución Cultural, donde la vestimenta obligatoria es totalmente distinta. Pero sin duda, el mayor contraste se puede ver en *Ni uno menos* (*Yi ge dou bu neng shao*, 1999), en el que la protagonista que nunca ha salido del medio rural, llega a la gran ciudad. Se crea así un gran contraste de vestuario, peluquería y maquillaje, debido a que se lleva una vida totalmente distinta en las zonas más céntricas.

6.1.2. Escenografía. Ambientación y atmósfera dramática

Este apartado se va a centrar en aspectos como la ambientación y la arquitectura, dividiéndole en exteriores e interiores. La arquitectura juega un papel fundamental en la puesta en escena cinematográfica:

La arquitectura moderna descubrió en el cine, que se originó prácticamente a la par con ella, un estimulante referente del que aprender y servirse en sus indagaciones. Ciertamente, los arquitectos, desde el movimiento moderno, hemos visto la práctica y, también, la teoría de la arquitectura sugestionadas por la aparición del cine. Las dos artes, de hecho, operan sobre la forma del espacio y del tiempo, aunque cada una según sus propios medios y lenguajes. Ambas disciplinas plantean, de manera no tan distinta, la representación de la realidad desde imágenes construidas, a modo de escenografías. Sin embargo, lo que más nos motiva del cine a los arquitectos es su capacidad de representar los espacios en movimiento. En cualquier de sus matices, el cine, ineludiblemente, se ha convertido en un pretexto para repensar la arquitectura (Devesa, 2011, p. 9).

Los espacios arquitectónicos son una representación que aporta una gran impresión de continuidad espacial, como si lo que se viese fuese un fragmento de la

realidad. Pero, al contrario que en la arquitectura de verdad, los espacios presentes en el cine están preparados para ser vistos, no para ser habitados (Ortiz Villeta, 2008, p. 13). Igualmente, la puesta en escena mantiene ciertas asonancias con el modo de pensar de la arquitectura, ya que el proceso de producción y de montaje viene a ser muy similar. Aun así, gracias al cine, la arquitectura ha abarcado un marco al que no llegaba antes, la construcción con una base narrativa (Devesa, 2011, p.9). Por otro lado, Martínez-Salanova Sánchez dice que la historia es uno de los fundamentos para la ambientación y la atmósfera cinematográfica (2002, p. 81), siendo así que la ambientación de este cine está muy conectada a lo que la trama quiere contar, provocando una atmósfera sencilla, creíble y sin necesidad de una sobrecarga de elementos estéticos.

En este cine, la ambientación destaca por ser rural y tener unos colores muy vivos tales como el naranja de la arena y el verde de los árboles. Por otro lado, se aprecia una arquitectura con unas características algo pobres que no tiene nada que ver con los otros dos cines que se analizará más adelante. De manera general, tanto el interior como el exterior de los edificios se caracterizan por ser bastantes antiguos y pequeños. A pesar de todo, se puede apreciar que las casas son muy funcionales. La mayoría de los edificios que se muestran son casas de personajes y colegios, dándole así mucha importancia al tema de la educación en algunas de sus películas.

6.1.2.1.Exteriores

El exterior está expuesto a todo el mundo. Mientras que el interior permite reflejar la intimidad del personaje. Dentro del exterior, se pueden encontrar la arquitectura de los edificios y el entorno en el que estos se encuentran. Centrándonos en el primero; el color que predomina se caracteriza por unas tonalidades más suaves: blanco o gris procedente de la piedra, marrón o naranja derivado de la tierra y la madera. Aunque el rojo también es bastante importante en algunas arquitecturas por el uso de ciertos elementos o incluso en carruajes donde llevan a la novia como motivo de casamiento como en *Sorgo rojo* (*Hong gao liang*, 1987) (imagen 25). Respecto a la ambientación, el naranja predomina al usar tonalidades muy cálidas, pero por las noches, el azul es el color que destaca provocando una sensación bastante fría. Pocas veces, los ambientes suelen ser algo más artificiales donde ni siquiera se consigue diferenciar al personaje del fondo rojo (imagen 26). Los lugares algo más urbanizados

siguen un mismo patrón del color en sus casas: blanco para las paredes y marrón para los tejados.

En cuanto a las formas y las líneas, el medio natural se caracteriza por líneas irregulares o curvas que predominan en los caminos y montañas. La combinación de líneas y formas a través de las casas y el campo embellece bastante el plano y mantiene un equilibrio entre líneas. Respecto a la arquitectura, las más representativas son rectilíneas formando casas completamente cuadradas y techos con forma de triángulo a través de líneas diagonales. Asimismo, la presencia de encuadres cerrados y ventanas es un recurso muy usado por el director. Estas ventanas dejan ver el interior de la casa y divide el plano en dos a través de una línea vertical (imagen 27).

A pesar de las diferencias expresivas que separan a los lenguajes visuales como entes autónomas, aunque susceptibles de ser conjugadas, todas comparten determinados elementos gramaticales como son la superficie del soporte, la gama de valores, el contraste, la gama de colores, los elementos gráficos simples (como el punto y la línea) y la forma. Así, el papel del artista visual es disponer y combinar de manera ordenada estos elementos para crear otro más complejo. Este proceso donde se ponen en mutua relación los elementos gramaticales con el fin de crear un tono armónico se denomina composición (Gentile, Díaz y Ferrari, 2011, pp. 144-45).

A veces, el uso de líneas horizontales para separar la tierra y el cielo transmite una gran calma y tranquilidad, siendo además usados como planos recursos en el que no ocurre nada en la trama.

Las luces y sombras, como se menciona en el apartado de la caracterización, suelen aparecer de manera que el edificio esté totalmente iluminado y las sombras de los personajes queden muy marcadas. En cuanto a las texturas, no suelen haber planos muy cercanos pero están presentes algunas muy naturales como el polvo en el aire que ha levantado un carruaje, las gotas de lluvia que caen del tejado o incluso la madera vieja de las casas. Es cierto que al transcurrir casi todo en el exterior, la textura de la arena y el polvo están muy presentes. Junto a ello, otra herramienta presente es el brillo, que se usa bastante en este tipo de cine para aportar realismo. El brillo procedente del sol debido a los atardeceres es el más usado por este director, que se puede ver en casi todas sus películas. Pero además de ello, siguiendo con la temática natural, el brillo de los frutos es otro recurso muy usado. La comida en estas narraciones es bastante

importante, ya que su escasez hace que sea una de las mayores preocupaciones. Asimismo, hay múltiples escenas en las que los personajes aparecen cocinando, comiendo o incluso cogiendo frutas. En muchos de estos momentos, se aprecia el brillo de los alimentos que lo vuelven más apetitoso. Otro brillo muy usado es el agua procedente de los ríos, lagos o incluso del pozo, en el que muchos personajes se reflejan. Por último, otro ejemplo es el brillo del agua que se muestra en las calles de noche, dando sensación de humedad en toda la escena.

Respecto a la dinámica, esta se encuentra muy relacionada con el uso de formas y líneas. En el exterior, los propios caminos por donde pasan los carruajes y caballos, además de ser dinámicos cuando pasan por ellos, la propia línea curva tan marcada nos da sensación de agilidad. Otro ejemplo puede ser debido al viento, que se encarga de mover las plantas y diversos planos se centran en ello. El encuadre está quieto pero la sensación de movimiento está presente. En cuanto a la arquitectura, hay escenas, en las que las líneas son rectas y no provocan movimiento, pero la propia cámara se encarga de darlo como si el edificio pudiese moverse. Esto ocurre en *Sorgo rojo* (*Hong gao liang*, 1987) para mostrar la inestabilidad del personaje, generando así un movimiento que provoca molestia y mareo a la protagonista que se dirige a casarse contra su voluntad.

Para terminar, el contraste en cuanto a edificios no es muy destacable, ya que la mayoría de casas son iguales y si hay alguna diferencia, no es notable. Lo más destacado es la comparación de algunos edificios que se encuentran en la ciudad como hospitales y colegios, comparados con las casas y escuelas de las aldeas. En cuanto a ambientación, sí es cierto que hay una gran diferencia entre la ciudad y la aldea que veremos más adelante. Incluso artificialmente, en *El camino a casa* (*Wode fuqin muqin*, 1999), relatan el presente en blanco y negro mientras que el pasado, que es lo verdaderamente importante, transcurre en color. Es un gran cambio que hace que la propia atmósfera varíe suficiente a través de la corrección de color. El presente está lleno de tristeza por la muerte del marido y el pasado está lleno de alegría y amor porque es cuando se conocen. Esto se nota perfectamente en la atmósfera solo a través de ese cambio de tonalidades.

6.1.2.2. Interiores

En los interiores del cine rural vemos que los edificios son tan pequeños por fuera como por dentro. La sencillez y pobreza están muy presentes en la estética de estos. Al igual que el color oscuro y tétrico está presente también en la mayoría de las películas. Aquí es donde verdaderamente el personaje se encuentra cohibido y se enfrenta a sus problemas la mayoría de veces, el exterior es una forma de ser feliz y huir en parte de la realidad.

Volviendo a las herramientas del diseño, el color predominante es el marrón oscuro procedente de la madera con la que está construida y, en ocasiones, el blanco que hace referencia a la piedra. En algunas películas, el color rojo también está presente, sobre todo en las habitaciones de la protagonista, pero esto es debido a la luz cálida utilizada y a que todos los objetos de su alrededor son de ese color. Esto diferencia mucho la habitación de la chica del resto de habitaciones. Asimismo, el rojo también se usa como motivo para decoración. Las ventanas suelen estar cubiertas por papel en lugar de cristales, por lo que la decoran con motivos rojos (imagen 28). También se usa como elemento de decoración durante la Revolución Cultural, en la que las pancartas de Mao, libros rojos o esculturas de este, están por toda la casa (imagen 29).

Las formas y líneas suelen ser muy rectas. Apenas hay mobiliario en las casas, el necesario para poder vivir, y todo está hecho con madera, por lo que todos los elementos son rectilíneos. A veces, algunos objetos tienen forma irregular, y esto da la sensación de ser bastante antiguos. El uso de escaleras es lo más notable que se puede apreciar en cuanto a otro tipo diferente de línea, que son las diagonales. La presencia de encuadres cerrados también se ve de manera abundante en los interiores, siendo siempre limitadas por líneas diagonales o rectas (imagen 32 y 33), y usándose para generar sensación de curiosidad al verse al personaje intentado mirar algo o mostrando solo una parte que el sujeto es capaz de percatar. Además, Yimou coloca a los personajes en el interior en función de la regla tercios (imagen 34 y 35) siendo pues, el centro de atención en el plano. En este cine más rural, los personajes son el elemento más importante, dejando atrás el entorno. Pero en otros cines que se verán más adelante, se apreciará cómo el entorno empieza a conseguir una importancia notable.

Las luces y sombras juegan un papel fundamental en las películas, teniendo una gran carga dramática en estas. Normalmente, los planos no suelen ser muy abiertos en los interiores, por lo que no se suele apreciar muchos detalles de este. Además, la mayoría de veces, el interior se encuentra muy oscuro con un solo foco de luz centrado en el personaje. Esto da sensación de incomodidad, ya que como se dijo antes, el protagonista suele vivir una agonía en el interior de la casa. En cambio, cuando el personaje se siente cómodo dentro de esta porque lo que perturbaba se ha ido, la luz parece ser mucho más cálida. Hay que mencionar que la mayoría de veces, el problema es que la mujer está casada por obligación con un hombre que la maltrata. El hombre solo está con ella por la noche, por lo que la luz oscura no solo representa la amargura, sino también la noche. Mientras que por la mañana, el hombre no parece estar y la mujer puede centrarse en ella, parece más feliz y la luz entra a través de las ventanas que están cubiertas de papel algo translucido (por lo que deja pasar la luz). En otros casos, a pesar de ser temprano, la luz sigue siendo muy escasa mientras que las sombras prevalecen ante todo; confirmando así la primera teoría. Otro recurso en el que la luz nos quiere decir algo es cuando esta ilumina un solo objeto, como es el caso de *¡Vivir!* (Huozecheng, 1994) en el que la iluminación parece mostrarnos la pancarta de Mao (imagen 36). Las escuelas son la segunda construcción más típica en estas películas. La iluminación de estas suelen ser en clave alta, sin llegar a formar sombras muy marcadas provocando una sensación de bienestar y de temperatura ideal. Aun así, las escuelas de las aldeas, que suelen aparecer en algunos de los filmes que se han hablado, suelen estar en pésimas condiciones (imagen 37), mostrando así la pobreza de las poblaciones.

Continuando con las texturas, las más recurrentes provienen de las telas de las sábanas, ya que la mayoría de escenas del interior suceden en las habitaciones de los personajes. Otro recurso proviene de la cocina, concretamente del vapor que emiten los alimentos. Ya dijimos anteriormente que la comida es un tema muy importante en el cine chino, y, para Yimou, sin duda lo es puesto que no hay una película en la que no aparezca. Por ello, el vapor está presente en la mayoría de estas cuando se cocina con agua o para indicar que un plato está caliente. Asimismo, la textura de la madera con la que están hechas las paredes y gran parte del mobiliario también se puede apreciar en numerosas escenas, donde junto con el polvo y las grietas, da una sensación de vejez.

En cuanto a los brillos, estos se aprecian más en ciertos objetos tales como los cuencos de cerámica, que reflejan bastante el brillo y son usados con regularidad en la mayoría de las películas de este director. Otro ejemplo es el uso de espejos, como se aprecia en *El camino a casa* (*Wode fuqin muqin*, 1999), en el que la protagonista se mira en él para prepararse. Aunque no es un recurso muy usado en este cine porque, como ya vimos, el aspecto no es la primera necesidad de los personajes en estas películas.

Por último, cabe destacar la importancia en ciertos momentos del contraste. Además de la variación de iluminación oscura y clara en las habitaciones del interior ya comentada, existen otros aspectos a tratar: la diferencia entre las escuelas de las aldeas y las de la ciudad. En *Ni uno menos* (*Yi ge dou bu neng shao*, 1999) (imagen 37), el colegio es demasiado pequeño y parece demasiado antiguo debido a las diversas grietas que se ven en el mobiliario y las paredes. En cambio, en *Amor bajo el espino blanco* (*Shan zha shu zhi lian*, 2010) (imagen 31) aparece un colegio tan grande, que dota de salón de actos, comedor, etc. y transmite una sensación de organización y limpieza que no tiene la otra. Otro gran contraste se aprecia en *¡Vivir!* (*Huo zhe*, 1994) donde con la llegada de la Revolución Cultural, el interior se llena de pancartas y otros elementos de la época de Mao, siendo muy diferente a la decoración que tenían al principio de este. Por lo demás, el interior de las casas suelen ser muy parecidas en estas películas.

6.1.3. Importancia de la utilería o atrezzo en la trama (*props*).

En este cine no solo hay objetos que pertenezcan al decorado, sino que también hay ciertos elementos que forman parte primordial de la trama y que, por tanto, hay que pensar bien a nivel de la puesta en escena. En la película *Sorgo rojo* (*Hong gao liang*, 1987), el vino producido con el sorgo, es el objeto principal de la historia ya que todos los trabajadores de allí se dedican a ello. Llegan a dedicarle una canción y tienen una especie de ritual antes de beberse, llegando incluso a meterse en problemas con los japoneses que vinieron a robarles todo el sorgo. Por ejemplo, en *¡Vivir!* (*Huo zhe*, 1994) son los títeres los que están presentes durante toda la película y que forma parte del personaje principal, no solo por el aprecio, sino que ha sido lo que le ha dado dinero para vivir y lo que le ha salvado de la guerra (imagen 38). Se aprecia pues, cómo un objeto puede mostrar tal importancia que hasta consigue que un personaje se mantenga con vida. Aquí juega un papel fundamental el uso de la iluminación, ya que se asemeja

al teatro de sombras pero a través de títeres, usando una sábana blanca y con un foco detrás para que vean proyectadas. En *Ni uno menos* (*Yi ge dou bu neng shao*, 1999) algo tan básico como una tiza puede volverse esencial para la trama, ya que la protagonista tiene que durar con una caja de tizas los meses que el profesor esté fuera, mostrando así la escasez de recursos en los colegios de la aldea. Por otro lado, en *El camino a casa* (*Wode fuqin muqin*, 1999) da importancia a diferentes objetos, dos de ellos son parte de la tradición china: los cuencos de cerámica que pasan de generación en generación y que si se rompen, siempre quieren arreglarlo a comprarse uno nuevo; y el otro caso trata de una tela de color roja que se coloca en las nuevas obras para dar símbolo de buena suerte. Pero el objeto más importante es un pasador que el personaje masculino regala a la protagonista antes de irse, tratándolo como el mayor tesoro y propiciándole una gran carga simbólica. Por último, y como ya se mencionó anteriormente, en *Amor bajo el espino blanco* (*Shan zha shu zhi lian*, 2010) la chaqueta roja de la protagonista se la pone el día que ve por última vez al chico del que está enamorada. A pesar de querer ponérsela el día que el espino florezca, esta no le queda más remedio que llevarla antes debido a la muerte del chico (imagen 4).

6.1.4. Conclusión

Una vez que se han analizado todos los elementos que componen la puesta en escena del cine rural de Yimou, es recomendable realizar una breve conclusión para asentar de manera más general las características de este. En cuanto al vestuario, todos los personajes siguen un patrón concreto en función de la clase social a la que pertenecen. La vestimenta femenina para la clase alta se caracteriza por el uso del *qipao* o el típico chaleco chino, mientras que la clase más baja usa siempre chaquetas acolchadas y pantalones anchos. En el caso de los hombres, los más adinerados se presentan siempre con una toga larga, mientras que los más pobres llevan unas camisetas y pantalones más desgastados y anchos. El uso del color en cuanto al vestuario es lo más llamativo que aparece en la puesta en escena del cine rural, sobre todo en los personajes femeninos, que utilizan colores mucho más llamativos que los masculinos, que usan tonalidades mucho más oscuras. El director no solo emplea este recurso para que siga la tradición china en determinados momentos, sino que también le aporta una carga mucho más dramática debido a que en función del sentimiento del personaje, el color varía de uno a otro. Asimismo, la textura es otra de las herramientas

que mayor importancia tiene en la vestimenta de estos sujetos, ya que colabora aportando más información que otros recursos no serían capaces de transmitir, como la suavidad o rigidez de una prenda, que ayuda a distinguir la calidad del vestuario y, con ello, la diferencia entre los personajes con mayor o menor poder adquisitivo.

En la caracterización, Yimou usa el maquillaje de un modo mucho más sutil, debido a su intención de generar simplicidad, centrándose en crear un ambiente y unos personajes completamente realistas. El maquillaje no va más allá de sonrojar a algunos personajes para provocar timidez, inocencia, o incluso esfuerzo por trabajar en el campo bajo el sol. Los brillos juegan también un papel importante aquí, debido a que el director los usa para crear el sudor del trabajador en el medio rural. A veces, en ocasiones muy puntuales, como ocurre en la película *¡Vivir!* (*Huo zhe*, 1994) o *Sorgo rojo* (*Hong gao liang*, 1987), la caracterización va mucho más allá, usando la sangre en el rostro del personaje con la intención de causar impresión en el espectador, debido a que esto solo ocurre en ocasiones donde la trama da un punto de giro bastante significativo. Por otro lado, el peinado se distingue en trenzas para las mujeres solteras y moños para las mujeres casadas; en los niños, las chicas suelen llevar dos coletas mientras que los niños suelen llevar un peinado corto básico, o, como ocurre en *La semilla del crisantemo* (*Ju Dou*, 1990), una coleta en el centro de la cabeza, mientras que el resto se halla rapado; por último, los hombres suelen llevar el típico peinado corto. Este cine rural no destaca por el pelo suelto o rizado como en otros tipos de cines donde Zhang Yimou juega más con el cabello, ya que aquí sigue completamente la tradición de las personas que habitan en las pequeñas aldeas de China. Cabe destacar que las luces y sombras juegan un papel importante debido a la carga simbólica que aporta a la caracterización, generando sombras muy marcadas cuando quiere conseguir situaciones de tensión o escasez de sombras cuando quiere obtener un ambiente más relajado.

El exterior del cine rural es completamente distinto al resto, ya que el medio natural es la localización predominante, generando gran sensación de movimiento a través de las formas irregulares que provocan los caminos y las montañas de esta escenografía. La arquitectura que aparece aporta una sensación de equilibrio ante el medio natural debido al uso de rectilíneas, que se adecúa bastante a las curvilíneas del paisaje. Los colores de las casas son muy neutros, mientras que el color del medio

natural suele ser muy anaranjado y verdoso debido en parte a la iluminación cálida que hace referencia al sol. Como se dijo anteriormente, los personajes se encuentran más felices y pasan gran parte del tiempo en la naturaleza. Al contrario que en los interiores, donde estos se suelen sentirse incómodos e infelices, apoyados por una iluminación mucho más apagada y unos rostros más cubiertos de sombras, generando esa sensación de incomodidad que incluso al espectador le apetece salir de ahí. El interior de las casas suele ser muy pequeños, y el mobiliario es muy básico, creando una casa completamente funcional donde los muebles que aparecen son bastante viejos, pudiéndose apreciar a través de las texturas que estos generan y las formas irregulares de algunos de ellos.

Por tanto, Zhang Yimou juega mucho con las herramientas del diseño en función de los elementos de la puesta en escena en la que nos centremos. El color es el principal punto a tratar en cuanto al vestuario, siendo lo más destacado de este. Las luces y sombras tienen una gran carga dramática en la caracterización de los personajes e incluso en los interiores de las casas. El brillo es esencial en el maquillaje del cine rural para conseguir así una escenografía mucho más realista. Las líneas y formas son completamente esenciales en los exteriores de las películas, ya sea en el medio natural o en la arquitectura de los edificios. Las texturas, son una herramienta clave en el vestuario de los personajes e incluso en el mobiliario de las casas debido a su función como complemento de la información ya existente. Por último, cabe destacar que el contraste no es una de las herramientas más usadas en este cine tan rural, ya que la mayoría de los elementos se complementan entre sí, sin haber grandes diferencias.

6.2. Cine urbano.

El cine urbano conforma un gran contraste con el rural, ya que los elementos que lo constituyen son totalmente diferentes, desde el vestuario hasta la ambientación. Sí es cierto que la mayoría de las tramas suelen ir ligadas a la principal intencionalidad de este director: la mujer explotada por el hombre que intenta ser fuerte y enfrentarse a este. Pero el modo de narrarlo y presentarlo en pantalla, varía bastante. Las necesidades básicas pasan a un segundo plano y adquieren fuerza otros elementos para los personajes, como el vestuario o la ornamentación. Asimismo, los interiores suelen estar más elaborados y los exteriores suelen ser más rectos, en referencia a los edificios urbanos. Por otro lado, el maquillaje y peinado, que apenas se apreciaban en el cine

rural, comienzan a ser el punto de atención del sujeto, sobre todo en el caso de las mujeres. Esta etapa muestra una gran combinación entre la cultura occidental y oriental, exponiendo así cómo la globalización impacta en China.

6.2.1. El diseño de los personajes

6.2.1.1. Vestuario

"Vestir al personaje es adentrarse en la creación, a partir de la conceptualización del texto dramático, del conjunto vestimentario de los personajes del texto representacional, de acuerdo con el tema y la idea del director." (Fernández, 2015, p. 2).

No cabe duda de que el traje comunica de una manera tan fuerte que, a veces, se convierten en emisores del mensaje aportando información sobre la clase social, la ideología, etc. Tres son los ejemplos que muestran cómo puede variar el vestuario de un personaje: 1) Cambios del gusto estético a causa de la temporalidad. Este se refiere a la variación del ideal de belleza a lo largo de la historia procedente de la sociedad. Cada época tiene unas normas impuestas sobre los cánones adecuados que imponen los grupos de mayor poder. 2) Códigos que varían a consecuencia de transformaciones sociales. 3) Mutaciones de significados a causa de sucesos históricos de impacto global (Fernández, 2015, pp. 3-5). En el cine de Yimou, estos cambios se pueden apreciar a lo largo de sus películas debido tanto a aspectos sociales, como económicos o históricos.

Antes de centrarnos en las herramientas del diseño de producción, cabe destacar que la vestimenta de estos personajes se verá más elaborada en cuanto a detalles, y también más occidentales en muchas de ellas. El vestuario aquí se volverá uno de los elementos más importantes de la trama, y en una sola película se verá un gran número de ropajes, ya que, al contrario que el cine rural, este goza de una gran riqueza. No solo será un recurso estético, sino que la mayoría de veces aportará un gran valor simbólico a la historia, ya que la sencillez que predomina en el cine rural, desaparecerá en el urbano. Generalmente, el ropaje del personaje masculino siguen siendo túnicas negras que llegan hasta el tobillo. Mientras que la mujer, además de continuar con ropa ancha y las típicas chaquetas chinas, comienza a llevar vestidos de diferentes estilos y telas que dejan de ser tan rectos para mostrar la silueta de esta. Los vestidos largos y ajustados con cuello de cisne y sin mangas, son los más característicos de los personajes. Aunque también aparece otro vestuario como el típico vestido de mangas extremadamente largas que suelen usar las mujeres en la danza y ópera china de Beijing, como se aprecia en la

película *La linterna roja* (*Da hong deng long gao gao gua*, 1991) (imagen 39). Asimismo, la vestimenta rural no desaparecerá del todo, ya que los criados de las clases sociales altas irán vestidos de esa manera. Por otro lado, aquellos complementos que apenas se apreciaban antes, son muy común en estos personajes; ya sean guantes, bufandas, gorros... En filmes como *La joya de Shanghai* (*Yao a yao yao dao waipo qiao*, 1995), la ropa es mayoritariamente occidental predominando así los trajes de chaqueta y sombreros de copa en los hombres, y vestidos de plumas e incluso trajes de chaqueta en las mujeres.

El color es la herramienta del diseño de producción más usada por Yimou. Según Eisenstein, este recurso es de vital importancia en diversos aspectos:

Pero si el color es, por esencia, un medio de expresión de la vida, su capital trascendencia debe favorecer la expresión del arte. La historia de la cultura muestra que el color es el medio plástico más expresivo y que, en lugar de limitar, amplía el campo del artista. Precisamente por ello, el empleo del color exige un conocimiento amplio de sus posibilidades, de sus recursos y de su influencia sobre los sentidos del espectador. No puede, por tanto, fotografiarse una película utilizando material sensible a los colores sin que estos estén ligados a la esencia misma del filme (1989, p. 286).

El uso del color es muy variado en las vestimentas de los personajes. El rojo sigue siendo la tonalidad por excelencia más usada por las mujeres, ya que es el más elegante y el mejor valorado por estas, además de ser el color de la buena suerte. En el cine urbano, el rojo suelen usarlo las clases sociales más altas, por lo que ayuda al espectador a ver, en tan solo un plano, quién tiene mayor poder entre todos los personajes. Hay ciertas escenas en las que los criados están junto a las esposas del hombre, y tan solo con el color y el tipo de vestuario, se sabe cuál es la posición de cada uno. El rojo puede tener numerosos significados: en algunas películas muestra poder y elegancia; pero también sigue siendo el color que usan las mujeres en el momento de su boda, como se puede apreciar en *La linterna roja* (*Da hong deng long gao gao gua*, 1991). Asimismo, este color puede usarse para diferenciar al personaje principal del resto de secundarios, como ocurre en *La joya de Shanghai* (*Yao a yao yao dao waipo qiao*, 1995), en la que la protagonista lleva un vestido corto de plumas (muy poco oriental) de color rojo, mientras que el resto de bailarinas son de color blanco. Por otra parte, el significado que puede acarrear esta tonalidad es la de la locura, ya que una de las características de este cine, es el maltrato que recibe la mujer por parte de su marido y de la sociedad en sí, volviéndose su propia enemiga y llevándole todo ello hacia la

locura. En esas escenas, es cuando el sujeto suele ir vestido de rojo y los planos se vuelven más aberrantes.

Otro de los colores más usados por este director es el negro. En el cine rural era muy difícil ver esta tonalidad tan fría en la mujer, pero en estas películas se usa tanto para los personajes masculinos como para los femeninos. El hombre sigue siendo el personaje malvado de las películas, por lo que suelen llevar siempre este color, salvo ciertos individuos que se diferencian del resto porque mezclan el negro con un color más positivo. Por ejemplo, en *La linterna roja* (*Da hong deng long gao gao gua*, 1991) todos los hombres visten de negro salvo el único personaje bueno que viste de ese color, con la diferencia de que lleva una chaqueta roja por encima (imagen 40), consiguiéndolo distinguir del resto. Por otro lado, al igual que los aldeanos del cine rural, las criadas suelen vestir de colores muy vivos y los criados suelen usar el negro en todas las películas. Como se dijo anteriormente, el negro lo usan también los personajes femeninos como símbolo de elegancia, pero a veces mostrando también la maldad, como en el caso de los personajes masculinos. En algunas películas, cuando la protagonista está tramando algo en contra de algunos individuos, esta viste de este color (imagen 41) dando a entender de que no va a ocurrir nada bueno. En la imagen del ejemplo, la actriz Gong Li tuvo que interpretar cómo le corta la oreja a otra de las esposas de su marido con motivo de celos. Además, aparece un vestuario muy diferente a lo que se ha visto en el cine de Yimou, se trata del uso del traje de chaqueta en personajes femeninos, como ocurre en *La joya de Shanghai* (*Yao a yao dao waipo qiao*, 1995) (imagen 42) donde la protagonista, en otro de sus espectáculos, lo usa combinado con un sombrero y un bastón, completamente occidental y donde el color negro predomina salvo en el maquillaje.

El siguiente color procedente del vestuario femenino es el azul. No suele ser una tonalidad tan fuerte como ocurría con el cine rural, sino que es mucho más suave. Este color suele usarse cuando la historia se encuentra en invierno, ayudando a crear una atmósfera fría en la ambientación. Asimismo, el vestuario ayuda a ese frío a través del uso de prendas más gruesas y cubiertas de pelo (imagen 43). Pero a pesar de eso, no es muy usado en el cine urbano. A veces, es acompañado por el color blanco, que es la tonalidad de la nieve, y este suele estar como complemento a través de bufandas, etc. El blanco, además de apoyar al ambiente frío, suele usarse también en otros momentos como en el caso de *La linterna roja* (*Da hong deng long gao gao gua*, 1991) en el que

al comienzo de la historia, el personaje, que aún no se ha corrompido por la sociedad, es inocente y pura, llevando ahí una camiseta blanca. Por otro lado, en películas como *Ni uno menos* (*Yi ge dou bu neng shao*, 1999) el blanco es el más común cuando la protagonista llega a la gran ciudad en busca del niño, ya que la mayoría de personas visten con camisas blancas. Al igual que el único uso del gris se encuentra en ciertos personajes masculinos y, sobre todo, en las grandes ciudades a través de trajes de chaquetas o pantalones grises. Cabe destacar que el cine urbano tiene muchos aspectos occidentales ya que, además de la globalización, Yimou tenía intención de exportarlo a festivales y cines de allí, ya que en China le vetaban la mayoría de filmes. De ahí que la mayoría de tonalidades tenga gran similitud con el significado del color en occidente.

En cuanto a las formas y líneas, el personaje masculino sigue teniendo un vestuario completamente recto a través de las togas largas, sin llegar siquiera algún motivo en él. Pero en el caso del personaje femenino, además de ciertos vestidos de corte recto, en la mayoría se puede apreciar la silueta de la mujer, generando líneas algo curvas que generan movimiento. Sí es cierto que la zona baja, ya usen vestidos o faldas, siguen manteniendo las líneas verticales, pero la parte de arriba suele estar marcada por líneas diagonales en las mangas o cuello, y líneas algo curvas mostrando la silueta de la cintura. No suelen ser ropajes muy simples, ya que la mayoría tiene estampados en el vestido que provocan movimiento a través de la combinación de líneas, ya que suelen aparecer flores en la mayoría de estas. Cabe destacar que otra diferencia con respecto al cine rural, es la presencia de brillos en los vestuarios. La ropa que usan los aldeanos suelen ser opacas, por lo que no generan brillos, pero en el caso del cine urbano, los personajes femeninos usan diferentes tipos de tela, entre ellos, la seda (imagen 44) que refleja mucho los brillos.

Hay que analizar las texturas siguiendo con el tema de las telas. En el cine urbano hay una gran variedad de estas debido a la gran cantidad de tejidos que usan. No solo sirven para aportar belleza al plano, sino que nos da información sobre el personaje y su condición social. Por ejemplo, la tela que usan los criados en estas películas es muy parecida a las del cine rural, que se mostraban viejas y de poca calidad. En cambio, las telas de los señores y las señoras suelen verse finas y de bastante clase. Como se ha mencionado anteriormente, la textura de la seda está muy presente en los personajes femeninos, y Yimou consigue que se pueda percibir la suavidad y delicadeza de esta con tan solo un plano. La seda también indica el nivel económico y social a través de

cuánta cantidad de esta tela se tiene: los personajes que además de usarlas en el día a día, lo usan también en sus pijamas, suelen estar por encima que aquellas que solo lo usan para salir. Esta tela era de un precio más elevado que el resto, por lo que tener el lujo de dormir con una tela tan suave solo lo tenían aquellos con grandes riquezas. Otra textura muy característica de este cine es el uso de telas que se asemejan a la piel de un animal, generando suavidad al espectador con tan solo verlo. Del mismo modo que la seda, esta tela representa a una clase social mucho más elevada. Por otro lado, hay que mencionar que no se le suele dar tanta importancia a las telas en general como en el cine rural, que incluso adquirirían un valor importante en la trama a través de la costura, ya que aquí directamente suelen comprar la ropa debido al elevado nivel de vida.

Con respecto a la dinámica, los personajes masculinos siguen dando sensación de estabilidad a través del uso de líneas rectas y los colores oscuros que llevan. En cambio, la mujer, que suele ser la que lleva toda la trama y la inconformista que quiere un cambio en su vida, da mayor sensación de agilidad, no solo por su comportamiento, sino por el uso de vestimentas con detalles en la ropa que generan dinamismo a través de las líneas curvas y diagonales. Normalmente, las mujeres protagonistas suelen usar tonalidades fuertes, transmitiendo la impresión de ser personas con carácter y sin miedo, y generando una sensación de dinamismo para la trama, ya que son poco conformistas y deciden conseguir lo que quieren. Aunque sí es cierto que la mayoría de veces no lo logran y, por tanto, a lo último de las tramas llevan un color más frío que hace referencia al estancamiento, siendo ahí cuando el personaje asume su verdadera realidad y deja de luchar, llegando a veces hasta volverse "loca". Esto se puede ver en *La linterna roja (Da hong deng long gao gao gua, 1991)*. En esta misma película, las cuatro esposas del hombre compiten entre ellas queriendo conseguir el mismo objetivo, provocando un estancamiento ya que lo único que quieren es boicotear al resto. Como ocurre en el cine rural, por la noche o incluso invierno, la sensación de tranquilidad es mayor a través del uso de una iluminación que genera colores totalmente fríos como es el caso del azul.

Para terminar, el contraste en el vestuario se encuentra bastante marcado a través de las diferencias rurales y urbanas. En películas como *La linterna roja (Da hong deng long gao gao gua, 1991)* la distinción entre los criados y los señores están muy claras con tan solo mirar la escena, ya que la forma del vestido, la tela e incluso los estampados de la vestimenta son totalmente distintos. Asimismo, en *Ni uno menos (Yi*

ge dou bu neng shao, 1999), la protagonista procedente de una aldea tiene que ir a la gran ciudad, generando un marcado contraste entre la vestimenta de los ciudadanos y la de ella. El uso de los colores tan vivos en su ropa es totalmente distinto a las tonalidades grises que hay allí, haciendo que el personaje destaque sobre todo el plano (imagen 45). En filmes como *La búsqueda* (*Qian li zou dan ji*, 2005), el protagonista es de Japón y tiene que ir a una pequeña aldea de china para encontrar a un cantante de ópera para contentar a su hijo que está enfermo. Aquí, no solo se muestra un gran contraste entre la vestimenta de este y la de los aldeanos de allí, sino que en general, se muestran dos culturas totalmente distintas que generan contraste en la mayoría de los elementos. Por último, *La joya de Shanghai* (*Yao a yao yao dao waipo qiao*, 1995) muestra una gran antítesis entre los elementos orientales que aparecen en el filme y los occidentales que se manifiestan en este, provocando una sensación que puede alertar al espectador que está acostumbrado a ver las películas de Yimou, ya que es una característica que predomina sobre todo en esta obra.

6.2.1.2. Caracterización y peluquería.

La caracterización es fundamental en la creación del personaje. En palabras de Kowzan:

La caracterización externa es el complemento a la parte interna del personaje, esta caracterización puede ser realizada por el mismo actor o por otra persona que ayude a su ejecución (...). Para la caracterización externa el actor puede hacer uso del maquillaje para transformar su rostro y su cuerpo, al igual que el uso de vestuario, accesorios, pelucas o demás elementos que complementen la caracterización (...). Pero se debe tener mucho cuidado a la hora de la elección ya que cada elemento que el actor decida poner a su personaje tendrá un significado para el público, es por esto que no se deberían llevar objetos ni maquillaje que solo cumplan la función de adorno, cada accesorio debe suscitar algo al espectador (Kowzan, 1997).

El maquillaje está relacionado con la puesta en escena de los personajes. Su función es la de reforzar la interpretación de este a través de la caracterización. Por tanto, el maquillaje de caracterización es la aplicación para modificar el aspecto de un personaje (Alanís, Higuera y Tapia, 2013, pp. 70-71).

En la caracterización del cine urbano, el maquillaje empieza a jugar un papel importante, aunque no tanto como el cine de época y artes marciales que se verá más

adelante. Asimismo, el peinado pasa a ser otro rasgo importante de los personajes, algo que en el cine rural pasaba a un segundo plano. Al igual que ocurría con la ornamentación, que en este cine sí suele tener más peso. Respecto a la peluquería, el uso de las trenzas seguirá presentes en aquellas chicas de pueblo que siguen solteras, mientras que el moño seguirá siendo usado para aquellas mujeres casadas. El mejor ejemplo se puede ver en *La linterna roja* (*Da hong deng long gao gao gua*, 1991) (imagen 46 y 47) en el que los primeros planos muestran cómo pasa de estar soltera a estar casada simplemente a través del peinado. Pero en este tipo de cine, hay otros estilos como ocurre en *La joya de Shanghai* (*Yao a yao yao dao waipo qiao*, 1995) en la que hay otros moños de estilo oriental e incluso semi-recogidos. Rara vez aparecen los personajes con el cabello suelto y despeinado, y cuando ocurre, es símbolo de que el personaje se encuentra inestable o en estado de locura (imagen 48). En cuanto al peinado masculino, este sigue siendo muy básico ya que todos los personajes tienen el pelo negro y corto. Por otro lado, el maquillaje tiene gran peso en ciertas películas en la que la mujer suele ir maquillada con unos labios rojos, coloretes y un delineado negro en el párpado móvil. A pesar de ser más potente que el del cine rural, no es muy variado, ya que todos los personajes femeninos usan ese estilo de caracterización tan clásico.

Comenzando con las herramientas del diseño de producción, el color es la primera a tratar. El negro está presente en todos los personajes a través del pelo o incluso de los ojos, aunque en el caso de las mujeres también contrasta muy bien con la palidez del rostro a través del uso de delineadores o sombras negras. El rojo es un color muy potente, siendo siempre el punto de atención cuando este se usa. En el cine urbano también aparece la ornamentación para el cabello en forma de cinta o incluso de rosa. Asimismo, el único color que suelen usar para los labios es el tono rojo, provocando seducción y elegancia por parte de los personajes femeninos. El rosa también está presente en el maquillaje de las mujeres a través del colorete que usan, aunque esta vez no representa inocencia ni romanticismo, sino que simplemente es un complemento más en el maquillaje. Tonalidades como el plateado y el dorado, que no se ven en ningún momento en el cine rural, están muy presentes en la caracterización de ciertos personajes de alta clase, debido a que hacen referencia a las joyas en forma de pendientes, pulseras y colgantes. El blanco, además de ser el color que representa la piel de los personajes, suelen también usarse para la ornamentación, ya que es el color de las perlas que utilizan.

En cuanto a formas y las líneas, hay que mencionar ciertas diferencias en comparación con el cine rural, como es el caso del uso del pelo rizado en películas como *La joya de Shanghai* (*Yao a yao yao dao waipo qiao*, 1995) (imagen 49). Es muy distinto al resto de peinados, ya que este da la sensación de movilidad a través de las líneas curvas que lo componen. Aun así, el resto suelen ser peinados lisos y de corte recto. Otra diferencia es el empleo del cabello despeinado que en ningún momento aparece en el cine rural. Este tipo crea unas líneas irregulares que dan sensación de inestabilidad y movimiento, que se adecua al personaje que suele entrar en estado de locura o completo enfado. Como se ha mencionado anteriormente, el recogido suele dar sensación de control, pero en algunos peinados se aprecia el contraste junto con mechones de pelo en forma curva que se convierte en el punto fuerte del peinado, generando dinamismo (imagen 50). Por otro lado, en *La linterna roja* (*Da hong deng long gao gao gua*, 1991) la posición de ciertos personajes forman una línea vertical. En este filme, hay una gran competencia entre las cuatro esposas de un hombre debido a los privilegios que reciben quien sea elegida a pasar la noche con él. Por ello, la rivalidad entre ellas la quieren posicionar siempre en el primer lugar, de ahí que la línea vertical haga referencia a quién está por encima de quién. Otro ejemplo de esta película es cómo los criados siempre se encuentran detrás de los personajes principales, siendo estos superiores a ellos.

El uso de luces y sombras sigue siendo imprescindible para conseguir la atmósfera necesaria en determinadas escenas. Dependiendo del uso que se le dé, pueden generar sensación de terror, tensión o incluso romanticismo. La iluminación a los personajes es muy distinta a la del cine rural, ya que estos aparecían muy iluminados contrastando con sombras muy marcadas en los edificios, generando un ambiente de calidez y verano. En cambio, el cine urbano sigue siendo iluminado pero no tan cálido como si los días fuesen nublados.

Todos los objetos al ser iluminados absorben o reflejan luz en mayor o menor medida. Con ello, el color de los objetos puede cambiar dependiendo de la iluminación que reciba, por lo tanto, en un maquillaje habrá que tenerlo en cuenta (Véliz, Hidalgo y Palta, 2013, p. 75).

Yimou usa los primeros planos junto a una iluminación en clave alta para presentar al personaje con todos sus rasgos. En cambio, en los exteriores, el personaje aparece

completamente iluminado pero sin esa tonalidad anaranjada procedente de un día soleado, sino más bien una iluminación algo gris procedente de las nubes que tapan al sol. En los interiores, el individuo suele tener dos tonalidades muy distintas: grises si la luz procede del exterior y naranjas si la luz procede de las lámparas y velas de dentro. En *La linterna roja* (*Da hong deng long gao gao gua*, 1991), este tipo de iluminación tiene mucho sentido debido a que la luz cálida procedente de los farolillos solo lo tiene aquella mujer con la que el hombre pasa la noche, que es la razón por lo que todas las esposas compiten entre ellas. Esta luz casi roja (debido a su uso de linternas rojas) transmite calidez y tranquilidad al personaje, ya que este es la mujer más "afortunada" del resto.

Por otra parte, la luz gris está presente en el resto de las habitaciones de aquellas mujeres que no pasan la noche con el hombre, dando una sensación de frialdad y tristeza en el ambiente. En el caso de la primera esposa, que es una anciana, la iluminación siempre permanece gris, apoyándose de un vestuario y elementos de interior de colores tan oscuros como el negro, mostrando la vejez de esa mujer que actúa como si ya estuviera viuda, ya que el hombre ni siquiera pasa tiempo con ella (imagen 51). En el caso de las esposas que pasan la noche con él, la iluminación a veces está muy marcada, provocando un rostro rojo en los personajes. El cine rural intenta conseguir una luz totalmente natural, pero el cine urbano genera luces muy artificiales, sobre todo en escenas que aparecen en el filme de *Ni uno menos* (*Yi ge dou bu neng shao*, 1999) donde la protagonista tiene que ir a la televisión para encontrar al niño perdido, usando una luz propia de un programa de televisión. En *La joya de Shanghai* (*Yao a yao yao dao waipo qiao*, 1995) las luces artificiales también están presentes en las escenas donde la protagonista interpretada por Gong Li está bailando y cantando sobre un escenario, destacando el uso de una luz en clave alta muy direccional en ciertas actuaciones, al igual que el recurso de iluminación total en el escenario, mientras que el público no está tan iluminado, para que se aprecie tanto a la estrella como al resto de bailarinas.

En cuanto a sombras, la mayoría de veces que aparece en el plano ocultando la mitad de un rostro se usa para simular situaciones de tensión (imagen 52) en las que ni siquiera el fondo se aprecia, mostrando un primerísimo primer plano donde solo se ve una parte de la cara que va combinado con una interpretación y ciertas texturas que refuerzan a esa atmósfera. Normalmente, las situaciones de mayor angustia ocurren por

la noche, en las que las tonalidades se vuelven completamente frías y las sombras están muy marcadas, ocultando la mayoría de veces gran parte del rostro del sujeto. Cabe destacar el uso de linternas de mano para iluminar a los personajes, como ocurre en una escena de lluvia nocturna donde se encuentran en una isla que carece de luz y no le quedan más remedio que enfocar a los personajes con ello, ocasionando una luz muy fuerte, casi quemada a veces en función de lo cerca que esté la linterna de rostro del personaje.

Prosiguiendo con la iluminación, se encuentra el brillo que está muy asociado a este debido a que es la luz el que los genera. Lo más común es el brillo propio del rostro que se crea a través de la luz del sol o de los focos. También es muy frecuente en los personajes femeninos el brillo procedente de los iluminadores que se utilizan para maquillar en la zona de la nariz y los pómulos. Un aspecto en el que aparece aquí y no en el cine rural es en el uso de joyas a través de complementos como pendientes o colgantes, que reflejan la luz y provocan brillos, embelleciendo así la ornamentación. Por contraparte, no todo es favorecer la estética, ya que el sudor y las lágrimas también están presentes en la mayoría de historias de este director debido a que mayoritariamente casi todos los filmes son dramas. Otro elemento que no aparecía en el cine rural es el uso de las gafas, es decir, ningún personaje las usaba pero en el cine urbano, y, sobre todo, en *La joya de Shanghai* (*Yao a yao yao dao waipo qiao*, 1995) los personajes masculinos suelen utilizarla.

En cuanto a las texturas, los planos detalle de los protagonistas en los que se aprecian cómo se maquillan o se peinan se pueden ver las texturas del cabello o incluso los poros de la piel. Asimismo, también hay planos detalles de la ornamentación en el que se percibe la suavidad y delicadeza de los materiales con el que están hechos. A veces, en los planos de los personajes aparece una tela translúcida en la que permite verlos, pero, a su vez, se nota la textura de estas (imagen 53). Todos estos recursos ayudan a aportarnos más información sobre la caracterización o sentimiento del personaje, ya que la ornamentación nos informa de la calidad de objeto y, por tanto, del alto nivel económico. Asimismo, el sudor del individuo nos puede indicar que se encuentra nervioso o que tiene calor.

Como ya se ha mencionado, la dinámica puede ser de manera física o de la propia actuación del personaje. Los personajes masculinos suelen generar efecto de inmovilidad mientras que los femeninos provocan sensación de dinamismo debido a que

el hombre no ayuda a que la trama avance y la mujer sí. En cuanto a la caracterización física, los peinados suelen ser mayoritariamente recogidos, por lo que no generan movimiento, pero hay películas como *La joya de Shanghai* (*Yao a yao yao dao waipo qiao*, 1995) en el que la protagonista lleva semi-recogidos con el pelo rizado o incluso suelto en ciertas ocasiones. El movimiento del personaje y el viento, ayuda a que el cabello se mueva. Lo mismo ocurre con los pendientes, que no suelen ser pequeños, sino que suelen ser largos y proporcionan mucha movilidad en la caracterización (imagen 54). Cabe destacar que a veces, tal y como ocurre en el cine rural, el personaje es su propio enemigo debido a lo que la sociedad y, sobre todo, los de su alrededor le provocan. Siendo, por tanto, personajes que son tratados mal y que lo pagan con ellos mismos.

Por último hay que hablar del contraste. Como se ha mencionado antes, el mayor ejemplo en cuanto al peinado es la diferencia entre una mujer soltera y otra casada (imagen 46 y 47) que varía de dos trenzas a un recogido. Pero existen contrastes mucho más marcados como ocurre entre la distinción de las criadas y las señoras, en las que estas últimas llevan una caracterización más cargada a través del maquillaje y el uso de una ornamentación poco sencilla (suelen ser grandes joyas que destacan mucho en el personaje debido al brillo y a su tamaño). Las criadas simplemente llevan un recogido y una ropa muy simple, ayudando pues, a saber quién es una sirvienta con tan solo echar un vistazo. Incluso en la evolución de un personaje se puede percatar un gran contraste a través de la personalidad, ya que la psicología de este suele ser muy distinta entre el principio y el final debido a los hechos por los que pasa a lo largo de la historia. Un ejemplo de este recurso ocurre en *La joya de Shanghai* (*Yao a yao yao dao waipo qiao*, 1995) en el que la protagonista, cuando entra en contacto con la naturaleza en la isla, se vuelve mucho más agradable y cambia su personalidad. Asimismo, físicamente, decide no prestar tanta atención en las apariencias, probándose así ropa y pañuelos de la gente de pueblo.

6.2.2. Escenografía. Ambientación y atmósfera dramática.

La ambientación en este cine va a ser muy distinta al cine rural, ya que lo que más destacaba a este último era la presencia del medio natural y de una ambientación cálida. Sin embargo, en este cine se ve sobre todo un gran número de edificios, coches, humo, etc., siendo por tanto, todo lo contrario al anterior. Además, la arquitectura sigue siendo muy oriental en algunas películas pero en la mayoría, tanto en el interior como en el

exterior, la cultura occidental hará acto de presencia a través de edificios grises y rectangulares y muebles que se pueden ver en cualquier película de Hollywood. Asimismo, estos dejarán de ser tan pequeños y funcionales para ser enormes casas o pisos donde la decoración será mucho más elaborada.

6.2.2.1.Exteriores

Los exteriores se caracterizan sobre todo por la presencia de edificios, escaseando el medio natural que había en el cine rural. El exterior también está lleno de bicicletas, coches, humos, carreteras y otros componentes que conforman la ciudad. Cabe destacar que la mayoría de los edificios que salen son las casas de los protagonistas, que es donde ocurre la mayor parte de la trama, aunque sí es cierto que a veces aparecen otros edificios como cadenas de televisión, bar de copas, etc. La ambientación en general es de tonalidades grises, destacando sobre todo el vestuario y maquillaje de los personajes. El color predominante es el gris, ya que todos los edificios tienen la misma tonalidad formando así una misma unidad. Asimismo, el negro suele ir acompañando al gris en gran parte de las casas para las ventanas y puertas (imagen 55), o incluso columnas u otros elementos decorativos (imagen 56). El resto de colores suelen usarse de manera complementaria como es el caso del rojo, que sirve como decoración para los cristales de las ventanas o incluso las puertas. El marrón también se usa para aquellas casas más orientales siendo su construcción de ladrillo y madera. El tono dorado en aquellas viviendas de mayor poder adquisitivo está presente para las columnas o pequeños detalles, no siendo muy común su uso en este cine.

Las líneas suelen ser rectas, formando así edificios rectangulares que aportan solidez. A su vez, los complementos que le acompañan tales como las puertas y ventanas también tienen una forma cuadrada, siendo todo bastante estático y organizado. En cambio, en películas como *La linterna roja (Da hong deng long gao gao gua, 1991)*, donde la cultura oriental está muy presente, combina las rectilíneas procedentes del edificio en sí, con curvilíneas que conforman el tejado (imagen 55). Estas, a su vez, se complementan con líneas diagonales y rectas que generan cierto decorado en las ventanas. En algunas escenas se aprecia la combinación de círculos con rectas, generando mayor riqueza en cuanto a formas que el cine rural. Los propios tejados están bastante elaborados ya que no solo son simples tejas, sino que se complementan con distintos elementos decorativos tales como un dragón de piedra, que es algo muy común

en la cultura china. Asimismo, en las azoteas de estas películas se puede ver cómo combinan diferentes líneas para decorar los tejados (imagen 57). La imagen del ejemplo da una sensación de movilidad al haber presente tantas líneas curvas totalmente distintas a pesar de que el personaje se encuentra en el medio sin apenas moverse. Por tanto, los edificios son totalmente rectos a excepción de los tejados le dan mayor dinamismo a la estructura a través de esas líneas.

En el caso de *La joya de Shanghai* (*Yao a yao yao dao waipo qiao*, 1995) los edificios son totalmente distintos debido a que carecen de elementos orientales. Sí es cierto que muchas películas tienen algunos elementos procedentes de la cultura occidental como en el caso de *Ni uno menos* (*Yi ge dou bu neng shao*, 1999) en el que incluso aparece una lata de Coca-Cola mostrando así el impacto de la globalización. Pero en esta película, apenas hay elementos chinos en comparación con los occidentales. Los edificios que aparece en este filme pertenece a una mafia china, por lo que el nivel económico es bastante alto, de ahí que la estructura sea considerablemente grande (imagen 58). Aun así, las líneas son bastante rectas, concretamente verticales, dando una sensación de vértigo debido a la altura de este edificio. Asimismo, los tejados tienen forma de triángulo y las ventanas combinan líneas rectas con curvas. El uso de diferentes formas para la fachada de la vivienda aporta gran profundidad.

Cuando las escenas transcurren en la calle, la simetría se pierde debido a las formas irregulares que se originan con la agrupación de tantas personas, aportando un ritmo muy acelerado.

En cuanto a la iluminación, según Bernal Rosso (2009), el uso de luces y sombras tienen dos objetivos: 1) iluminación estructural: aquella que pretende iluminar el objeto mostrado con intención de resaltar los pequeños detalles que este tiene. 2) iluminación ambiental: aquella que se utiliza para crear diferentes atmósferas. En cuanto al cine urbano de Yimou, la iluminación ambiental se usa sobre todo con los personajes, mientras que la iluminación estructural está presente en la arquitectura tanto de interiores como de exteriores.

El ambiente no es muy cálido en este cine, por lo que las sombras no son muy marcadas debido al gris neutro que domina a la mayoría de películas (imagen 59). Las luces, a su vez, no son muy duras y, por tanto, las sombras tampoco están demasiado marcadas. La iluminación en las estructuras es la necesaria para presentarla a los

espectadores sin aportar gran carga dramática ya que eso es más característico de los personajes y los interiores.

Debido a esa iluminación, las texturas se aprecian tanto en planos generales como en planos más cerrados. Las más predominantes son las texturas rugosas procedentes del ladrillo y el cemento, que es lo que conforman la mayoría de las casas y las carreteras. La madera astillada también se percata en algunos planos a través de algunas columnas o puertas. Estos recursos muestran la diferencia entre el cine rural, que usaban maderas viejas, mientras que aquí el ladrillo, que muestra más resistencia, es el que destaca. El polvo o la tierra también están presentes en la ambientación exterior. En ocasiones, la nieve hace acto de presencia con la llegada del invierno, por lo que a veces usa los planos detalle para mostrarlo, complementándose con el vaho, que transmite una idea del frío que hace. Asimismo, el humo procedente de fábricas y coches también suele aparecer, algo totalmente distinto al cine urbano y *wuxia*. Por último, las texturas procedentes del humo del fuego también suelen aparecer en escasas ocasiones.

En el exterior, no suele haber mucha variedad de brillos, pero sí es cierto que gran parte de las veces aparece a través de las ventanas. Los edificios y los coches tienen ventanas con cristal en él, algo que tampoco se veía en el cine rural, ya que normalmente usaban papel translúcido para taparlas. A veces, los brillos nos aportan información sobre el entorno en el que se halla un personaje o tiene una gran carga dramática cuando el personaje se refleja en él. Por ejemplo, en *La joya de Shanghai* (*Yao a yao yao dao waipo qiao*, 1995) (imagen 60) la ventana del coche refleja luces verdes y azules procedentes de bares. Esto ocurre cuando el niño, nacido en una aldea, llega por primera vez a Shanghai, generando información sobre la diferencia entre el pueblo y una de las ciudades más avanzadas de China, ya que muestra la vida nocturna que no tiene las pequeñas aldeas. Otros momentos en los que se puede apreciar el brillo son las escenas de lluvia, donde se refleja el brillo en el suelo mojado o en el metal de los coches. O incluso los propios automóviles que muestran lo impolutos que están.

Los edificios, al ser tan rectos, mayoritariamente no aporta sensación de dinamismo. Pero, como contraparte, los tejados con líneas curvas dan una pequeña sensación de movimiento. Aquí ni siquiera el viento puede provocar el movimiento de las hojas, por lo que la dinámica de este cine es mucho más estática que la del cine rural.

Asimismo, el color apagado de la mayoría de los edificios y la propia ambientación neutra de estos tampoco ayuda mucho a la idea de movilidad.

Por último, el contraste se puede ver en diversas películas, como *La búsqueda* (*Qian li zou dan ji*, 2005) donde el protagonista es de Japón y viaja a China, por lo que aparecen dos escenarios completamente distintos. Otro ejemplo parecido se ve en *Ni uno menos* (*Yi ge dou bu neng shao*, 1999), en la que la chica trabaja en una aldea en el que tiene todas las características del cine rural, pero al llegar a la gran ciudad, los rasgos pasan a ser totalmente del cine urbano, que ya se ha visto que son bastante distintos. Esto provoca en el personaje que no entienda la mayoría de las cosas, incluso sin saber lo que es la televisión. En *La linterna roja* (*Da hong deng long gao gao gua*, 1995), el mayor contraste se encuentra en el color, ya que toda la trama ocurre en el mismo edificio. Cuando la escena transcurre por la noche se genera un contraste de luz fría con la luz cálida procedente de las linternas rojas, que aportan calidez a la habitación en la que se centra (imagen 61). Para finalizar, en *La joya de Shanghai* (*Yao a yao dao waipo qiao*, 1995) la diferencia se genera entre los propios elementos de la historia, ya que hay una combinación entre culturas que resalta bastante.

6.2.2.2. Interiores

Los interiores de este cine son muy distintos al del cine rural, ya que los propios espacios son mucho más amplios, pudiéndose distribuir mejor el mobiliario a lo largo de este. Además, la decoración y los elementos que se encuentran en su interior dejan de ser puramente funcionales para crear un espacio mucho más estético. Algunos interiores llegan a ser exageradamente lujosos, creando un gran contraste con el cine rural.

En cuanto a los colores en la ambientación, el naranja o amarillo para las luces cálidas es la que más se usa. Por otro lado, hay escenas donde la atmósfera se vuelve más onírica, ya que el color rojo predomina en todo el ambiente a través del uso de linternas de ese mismo color, que representan la felicidad en los personajes debido a conseguir lo que ellas quieren. Incluso hay una escena en la que una criada roba una serie de linternas y se crea ese mismo ambiente en su humilde habitación para sentirse bien imaginándose ser una de las esposas (imagen 66). A veces, el rojo representa también el asesinato, apareciendo en ciertas escenas en las que numerosos hombres procedentes de la mafia han sido asesinados y creando una atmósfera de color rojo para representar la matanza que se ha hecho (imagen 67).

Para los chinos, los lugares tienen asignado una serie de colores que ayudan a que estos cumplan su función de manera grata. Por ejemplo, el color predilecto para la cocina es el blanco, ya que hace lucir mejor los colores de las comidas. El salón debe de estar lleno de colores tales como el amarillo, beige, verde o azul ya que estos hacen su estancia más amena y agradable. El baño puede ser de color blanco o incluso negro. Por otro lado, centrándose en el interior de otros edificios, los supermercados pueden ser blancos o incluso llenos de colores, al igual que las panaderías. El banco y la estación de policía tienen que ser blancos porque aporta honestidad en lugar de corrupción. Las tiendas de libros deben ser de color verde porque así genera sensación de limpieza a los clientes. Los hospitales deberían ser de color blanco representando la pureza, mientras que las consultas deberían dar esperanza, de ahí el uso de colores claros (Yun, 2003, pp. 22-25).

El color en los interiores en estas películas de Yimou goza de gran variedad, ya que se muestran diferentes habitaciones procedentes de las casas y, cada una de ellas tiene una decoración distinta. En *La linterna roja* (*Da hong deng long gao gao gua*, 1991) cada habitación es un mundo completamente distinto, sobre todo las habitaciones de las cuatro esposas ya que estas tienen una decoración que se asemeja bastante a los gustos de cada una. En la habitación de la primera esposa, el color negro es el predominante (imagen 51) debido a la vejez de esta y a la intencionalidad del director de apartarla del resto de concubinas ya que al ser tan mayor, no “participa” en la competición que tienen entre ellas. Asimismo, el negro es un color que se asocia a las personas de edad avanzada. La segunda esposa es mucho más distinta puesto que, además del marrón oscuro que pertenece a los muebles, el amarillo es el color que más llama la atención debido a que algunas paredes y cortinas son de esa tonalidad, resaltando más aún con los colores oscuros de su alrededor (imagen 62). Este color transmite simpatía y juventud por parte del personaje, que es lo que Yimou pretende que el espectador crea, ya que más tarde se ve cómo la personalidad de esta es totalmente lo contrario. La tercera esposa es la que tiene una habitación más sobrecargada, al ser ex cantante de ópera, enormes máscaras llenan su cuarto, apareciendo colores como el rojo, azul, negro y blanco (imagen 63). Estas máscaras se asemejan al maquillaje que llevan los actores en las óperas de Beijing. La variedad de colores tan contrastados entre sí da una sensación de dinámica, generando la idea de que es un personaje extrovertido. La habitación de la cuarta esposa, que es la de la protagonista, tiene el color blanco para las

paredes y el suelo. Además, el marrón oscuro también está presente en los muebles de este cuarto junto con el rojo, que aparece como decorado en las sábanas de la cama o incluso como complemento de algunos muebles (imagen 64).

En el resto de películas, los colores más usados son el gris en el caso de las grandes oficinas como la televisión a la que va la protagonista de *Ni uno menos* (*Yi ge dou bu neng shao*, 1999) siendo este el color de los aparatos audiovisuales, ordenadores, etc. En *La búsqueda* (*Qian li zou dan ji*, 2005), el más importante es el blanco, ya que es el color del hospital en el que está ingresado su hijo, debido a que, como se mencionó anteriormente, se usa para representar pureza y limpieza. En *La joya de Shanghai* (*Yao a yao dao waipo qiao*, 1995) predominan diversos colores en función del sitio en el que se encuentren. El marrón se usa para los sótanos donde la mafia resuelve los negocios con el resto. Por otro lado, la casa donde habitan los personajes es una especie de mansión, por lo que las luces asemejan mucho a las de esta, generando una ambientación cálida y amarilla. El marrón oscuro es el color por excelencia de los muebles lujosos, por lo que esta tonalidad es la que más abunda en la película. Asimismo, en un mismo encuadre pueden aparecer diversos colores que conforman el decorado de una habitación a través de complementos como las flores, jarrones, cortinas... Incluso gran parte de los muebles, usan telas blancas con dibujos de flores de distintos colores, creando escenarios muy sobrecargados (imagen 65). También hay lugares de la misma casa donde el decorado es completamente sencillo, siendo el color blanco del mármol es lo único presente.

En cuanto a las líneas y formas, el mobiliario es mucho más elaborado que en el cine rural, por lo que la combinación de líneas es mayor. Los muebles de madera no suelen ser tan rectos como antes, sino que son más curvos e incluso tienen tallado formas en estos. Asimismo, la presencia de formas circulares aparece en el cine urbano como farolillos o incluso lámparas lujosas. Estas formas dan mayor sensación de movilidad debido a su combinación de líneas, sobre todo en algunos muebles en los que aparecen círculos, líneas diagonales, verticales y horizontales, creando formas totalmente abstractas pero embellecedoras. Cabe destacar que las líneas juegan un papel muy importante en la decoración de las habitaciones, siendo cada una de ellas totalmente distinta al resto. Las líneas verticales procedentes de las columnas aparecen en gran parte de los decorados, proporcionando estabilidad al edificio. Los encuadres cerrados siguen siendo un recurso muy usado por este director (imagen 68) utilizándose

esta vez para espiar a otros personajes, dividiéndose la pantalla a través de dos líneas verticales para focalizar un único punto y simular la ranura de las puertas.

Respecto a las luces y sombras, los interiores durante el día son bastante claros debido a la luz que entra a través de la ventana, generando una ambientación neutra. En cambio, cuando la casa es tan grande como una mansión, a pesar de ser de día, hay necesidad de usar una iluminación artificial ya que la vivienda es tan profunda, que la luz no llega a todos los lugares. Por la noche, la luz se vuelve cálida en la mayoría de películas debido al uso de velas, lámparas o linternas rojas como se ha repetido varias veces. Hay habitaciones en las que la intencionalidad es la escasez de luz, por lo que hacen los interiores más cerrados para que la luz aparezca en escasas zonas de este, y las sombras dominen en el ambiente, como ocurre en las escenas donde los hombres de la mafia se reúnen, ya sea en el salón o en el sótano, ya que debe haber un clima de tensión en esos momentos como es el caso de *La joya de Shanghai (Yao a yao yao dao waipo qiao, 1995)*.

Por otro lado, las texturas también gozan de gran variedad en este tipo de cine. El uso de alfombras en las habitaciones es muy común, llegándose a presenciar a veces la textura de esta, al igual que ocurre con las mantas o todas las telas que envuelven a los muebles. Este recurso ayuda a ver las diferentes telas que usan para cada cosa, generando así mayor riqueza visual. Asimismo, en *La linterna roja (Da hong deng long gao gao gua, 1991)* (imagen 53), las camas están envueltas en una tela creando una atmósfera más íntima y protegida cuando los personajes se quedan en ella. Las texturas de arena y polvo no se quedan atrás ni siquiera en los interiores, ya que los sótanos son un foco de concentración de estos. Por contraparte, el vaho también aparece para mostrar las altas temperaturas que conlleva las aguas termales o para indicar lo caliente que está la comida.

Los brillos aparecen reflejados en numerosos mobiliarios ya que, al contrario del cine rural, en el que predominaba los muebles viejos y casi rotos, estos son nuevos y están barnizados, aportando brillo a todos ellos. Asimismo, los jarrones y cuencos de cerámica y porcelana que estaban presentes en el anterior cine, siguen formando parte del decorado de estos ya que es muy importante en la tradición china. Otro recurso donde el brillo aparece es el reflejo del mármol (imagen 69) en el suelo de la mansión que transmite la sensación de limpieza debido a la escasez de polvo y a lo brillante que se encuentra como en *La joya de Shanghai (Yao a yao yao dao waipo qiao, 1995)*. En

películas como *Ni uno menos* (*Yi ge dou bu neng shao*, 1999) el brillo aparece en elementos claves como las lentes de las cámaras que hay en la televisión. Cabe destacar que, a diferencia del cine rural donde escaseaban, el uso de los espejos es uno de los recursos más usados en cuanto a nivel de brillo. Esto se debe a que los personajes se vuelven más coquetos, siendo la mayoría de veces que aparece usado para que el sujeto se prepare. Pero, además, también puede implicar otras cosas como la distancia o superioridad del personaje protagonista que no se digna a mirar al resto a los ojos, sino que los mira a través del espejo para verse reflejada a sí misma.

La dinámica se aprecia a través de la gran combinación entre líneas y formas que aparecen en un decorado, así como la variedad de colores tan distintos que genera sensación de movilidad. Asimismo, cuando un personaje se encuentra muy alterado en *La joya de Shanghai* (*Yao a yao yao dao waipo qiao*, 1995) el plano se vuelve subjetivo y se ve lo que presencia el personaje a través de movimientos de cámara que provocan inestabilidad (imagen 69). Por último, el contraste se puede ver en función de las diferentes habitaciones que tiene cada una de las cuatro esposas en *La linterna roja* (*Da hong deng long gao gao gua*, 1991) o incluso en un mismo encuadre, la diferencia entre la cultura occidental a través de diversos muebles y ciertos rasgos orientales tales como los jarrones propios chinos.

6.2.3. Importancia de la utilería o atrezzo en la trama (*props*)

Cabe destacar que en estas películas no hay una gran cantidad de objetos que sean completamente esenciales para la trama. *La linterna roja* (*Da hong deng long gao gao gua*, 1991) es el mejor ejemplo para este apartado ya que, como su propio nombre indica, es la linterna roja en la que se basa la historia. Según la tradición de esa casa, aquella esposa que tenga las linternas rojas encendidas será con la que el hombre pase la noche, siendo la mujer más respetada por los criados, además de recibir un masaje de pies y elegir la comida del día siguiente. Esto provoca una competencia por puro orgullo de tres de las concubinas, generando una atmósfera de odio y conspiración entre ellas e incluso parte de los sirvientes.

En el resto de películas, los objetos no son tan importantes pero hay algunos que merece la pena mencionar. Por ejemplo, cierta utilería que no aparece en el cine rural como las cámaras o incluso aparatos totalmente occidentales como es el caso del

mechero o del teléfono en *La joya de Shanghai* (*Yao a yao yao dao waipo qiao*, 1995). En estos dos ejemplos, incluso los personajes de la aldea no saben qué son ni cómo se utiliza, convirtiéndose en elementos exóticos para ellos ya que pertenece a la clase social más alta.

6.2.4. Conclusión

Para tener una idea más centralizada de todos los aspectos correspondientes al cine urbano, hay que realizar una pequeña conclusión con cada uno de sus elementos analizados. El cine urbano, por lo general, se caracteriza por la presencia de un mundo más industrializado a través de la aparición de los coches, los edificios que hacen referencia a las oficinas, el humo procedente de las fábricas, e incluso ciertos elementos occidentales cuyo causante de la llegada a China es la globalización.

En el vestuario, la presencia del *qipao* chino es la vestimenta más característica, ya que es este el vestido por excelencia de la cultura china. Pero, por otro lado, la ropa occidental hace acto de presencia a través de los trajes de chaqueta o incluso vestidos de plumas. El color predominante en el vestuario femenino sigue siendo el rojo y el negro en el caso de los hombres. Las texturas se convierten en una herramienta principal debido a la gran riqueza de tejidos que aparecen en el cine urbano: seda, pluma... Yimou usa las texturas para mostrar la diferencia de clases existentes, ya que, con tan solo ver la calidad de la tela, se puede saber si procede de la clase alta o de la clase baja. Asimismo, también hay un mayor enriquecimiento en cuanto a los estampados de las prendas, que, junto a la silueta que marcan los vestidos que son más ajustados, ayuda a la creación de líneas y formas. La presencia de telas nuevas genera también muchos más brillos, ayudando también a la distinción de clases, ya que el tejido de la ropa procedente de la clase social más baja es casi inexistente, mientras que en las que el poder económico es mayor, la presencia del brillo está muy marcada por ciertas telas.

La caracterización se vuelve mucho más importante debido a que la complejidad de esta se acentúa. El maquillaje adquiere un mayor peso visual en los personajes a través de un estilo muy definido: labios rojos, pómulos rosas, piel mucho más blanca, y sombra de ojos negra. A pesar de que el maquillaje es mucho más destacable, no hay una gran variedad dentro de este. En cuanto al peinado, la presencia de moños y trenzas, en relación con el cine rural, permanece, pero aparecen nuevos peinados mucho más

occidentalizados, en los que el pelo está mucho más suelto a través de semi-recogidos, generando mayor variedad en el cabello, y apareciendo también el pelo rizado. Los complementos pasan a un primer plano en cuestión de peinados, ya que es muy común en el cine urbano la presencia de elementos como rosas, sombreros, etc. para acompañar al cabello. Además, las joyas en las clases con mayor poder adquisitivo también se vuelven muy común: collares, pendientes, pulseras y anillos. La herramienta del diseño fundamental en la caracterización son las luces y sombras, que generan una gran carga dramática en determinadas situaciones que el director cree necesarias.

En cuanto a la escenografía, la atmósfera es muy industrializada, típico de una gran ciudad, que aporta una sensación de movilidad y estrés constante a través de la presencia del humo, los coches, el ajetreo de las personas, y el ruido que todo ello genera. Además, la iluminación que la caracteriza es bastante fría, yendo en consonancia con el gris predominante en todo el exterior. En cuanto a los edificios, estos también se caracterizan por la tonalidad gris y, a veces, el color blanco también. Las líneas son muy rectas y crean formas rectangulares que aportan sensación de estabilidad y organización propia de las oficinas. Por otro lado, los interiores son mucho más diferentes, teniendo un gran número de elementos decorativos y mobiliarios para vestir así las casas. Las texturas a través de las telas que aparecen en los muebles y las cortinas, se vuelven un recurso muy utilizado. Al igual que los brillos ante la presencia de la cerámica, el mármol, o incluso los espejos, que se vuelven mucho más común en el cine urbano. La iluminación en el interior es mucho más cálida, todo lo contrario que ocurre en los exteriores. Cabe destacar que en *La joya de Shanghai (Yao a yao yao dao waipo qiao, 1995)*, el edificio tanto en el interior como en el exterior es mayoritariamente occidental.

En resumen, el cine urbano muestra una escenografía notablemente más industrializada y globalizada donde la cultura occidental hace acto de presencia en algunas de las películas analizadas. El uso del color sigue destacando en el vestuario de los personajes, aunque la caracterización de estos también tiene un mayor peso visual a través de colores tan llamativos en el maquillaje o ciertos complementos. Las texturas juegan un papel más importante a través de la presencia de nuevas telas o incluso del humo procedente de fábricas y coches. Las líneas y formas, en cambio, son mucho más rectas en el mobiliario y arquitectura, mientras que en el vestuario la gran cantidad de

estampados son mucho más curvos. Por último, la iluminación en el exterior bastante más fría que en el interior, que es donde los personajes pasan la mayor parte del tiempo.

6.3. Cine *wuxia*

Como subraya Álex Guerrero, “el *wuxia*, se distingue por su marcada estética poética y heroica, plasmada en coreográficas secuencias de lucha.” (2009, p. 18). El significado de *xia* en la China antigua era ‘utilizar la fuerza para ayudar a la gente’ (Dalia, 2011, p. 48), describiendo así a los protagonistas que tienen esa definición como objetivo principal en las películas. El término *wuxia* se traduce literalmente como ‘el uso marcial de la fuerza para ayudar a los demás’ (Dalia, 2011, p. 48). En otros idiomas se usa para referirse al cine de las artes marciales. Los valores básicos del *xia* son: 1) Altruismo (ayudar al resto de personas sin pedir nada a cambio, incluso rechazando las recompensas). 2) Justicia (el sentido de ‘lo apropiado’ proviene de su sentido de la justicia). 3) Libertad individual (son rebeldes y actúan contra el sistema y las leyes, no queriendo estar sometidos a aquello que los cohiba). 4) Lealtad personal (lealtad que trasciende a quien es capaz de controlar su estado o a su familia). 5) Coraje (llega a ser tan marcado que a veces parece que estos no tienen consideración por la vida ni miedo a la muerte). 6) Honestidad y fe mutua (siempre dicen las cosas en serio y cumplen todas las promesas que hacen). 7) Honor y fama (a veces, no solo se dejan llevar por el altruismo, sino también por el deseo de la fama). 8) Generosidad y desprecio por la riqueza (estos comparten con los de su alrededor sus riquezas y no les importa compartirlo con los pobres y vivir así modestamente) (Dalia, 2011, pp. 48-55). Estos valores muestran la personalidad que tiene la mayoría de personajes en las películas que se analizarán a continuación.

Cabe mencionar que este tipo de cine es totalmente distinto al rural y urbano. Zhang Yimou es mundialmente conocido por el cine *wuxia*, sobre todo, por las películas *Hero* (*Ying Xiong*, 2002) y *La casa de las dagas voladoras* (*Shi mian mai fu*, 2004). Ha llegado a tener tanto éxito, que se ha ido al mercado de Hollywood a realizar películas de esta misma índole con producciones americanas y actores muy conocidos como Christian Bale o Matt Damon. Si el cine urbano tenía bastantes referencias occidentales, el cine *wuxia* es todo lo contrario, ya que suelen ser películas de época ambientadas en las dinastías chinas. Asimismo, se puede apreciar que la puesta en escena son

superproducciones debido a la gran cantidad de actores que se necesitan, a los inmensos edificios, la gran variedad de trajes y, sobre todo, la cantidad de detalles que tiene cada uno de estos elementos, estando todo cuidado al milímetro. Además, otra gran diferencia que se verá a continuación es la exageración en numerosas escenas, sobre todo en las de acción, en las que parece que no existen leyes de la gravedad debido a que los personajes planean y vuelan, llegando a crear escenas oníricas. Por otro lado, la acción estará presente en este tipo de cine a través de la sutileza de los combates y de las coreografías espléndidamente coordinadas.

6.3.1 El diseño de los personajes

6.3.1.1. Vestuario

La vestimenta de este cine se caracteriza por el uso de trajes completamente orientales y voluminosos. Los personajes generalmente llevan armaduras con distintos detalles en función del bando en el que se encuentren, del rango y de las dinastías. Otro de los trajes más característicos es el *hanfu*, que es uno de los trajes tradicionales chinos más característicos y que la mayoría de los personajes usan, aunque cada uno con ciertas variedades en su diseño (imagen 70). Estos ropajes son una especie de túnica que llega hasta los tobillos con forma de triángulo en su escote. Algunos suelen ser abiertos, por lo que un lazo en la cintura los une. Según Mei, el vestido largo con escote recto muy marcado es otra vestimenta muy común en algunas películas, sobre todo en las ambientadas en la Dinastía Tang. En épocas antiguas, el cuerpo de la mujer solía estar mayoritariamente oculto, pero a partir de esta dinastía, el escote pronunciado fue una de las tendencias más usadas (2011, pp. 2-80). Normalmente, la vestimenta de este cine es demasiado lujosa, teniendo numerosos detalles y telas que sobrecargan la caracterización del personaje.

Al abordar el color, hay que hablar de los cinco elementos chinos que hacen referencia a los fenómenos naturales: madera, fuego, tierra, metal y agua. Todos estos tienen diferentes significados, llegando incluso a definirnos la personalidad de las personas en función de los elementos. La madera significa benevolencia; y quienes carecen de ella es porque se dejan fácilmente influenciar y quieren agradar a todo el mundo. El fuego se refiere a la razón y cortesía; aquellos que no lo tienen, tienden a tragarse sus sentimientos, mientras que los que gozan demasiado de él, suelen ser más

explosivos. La tierra alude a la sinceridad y fidelidad; quienes no disfrutan de esto, suelen ser egoístas y mentirosos. El metal representa honradez; y aquellos que no lo tienen, no son capaces de expresar lo que sienten, mientras que los que se exceden, suelen hablar demasiado. El agua en reposo hace referencia a la inteligencia y perspicacia, y quienes no gozan de este, suelen tener una mente muy cerrada. El agua en movimiento se refiere a las actividades, negocios y contactos sociales de una persona, en el que su ausencia, implica la poca necesidad de socializar con el exterior. El marrón representa la madera, el amarillo y naranja representan la tierra, el rojo hace referencia al fuego, el gris alude al metal, y el azul se basa en el agua. (Yun, 2003, pp. 27-28). Los colores tienen mucho que ver con la teoría de los cinco elementos, ya que desde la China Antigua, la asignación de colores a ciertos elementos se debe a esto. Por ejemplo, el color predilecto del Emperador es el amarillo, sobre todo porque se asocia a la tierra, que a su vez se relaciona con la sinceridad y la fidelidad. Estos conceptos son de los más importantes para gobernar un país, de ahí la importancia de ese color.

Respecto al análisis del color en el vestuario, cabe destacar que en cada película predomina una tonalidad distinta. *Hero* (Ying xiong, 2002) no tiene un color más destacado que otros, ya que los encuadres tienen tonalidades totalmente monocromáticas, y, a su vez, cada parte de la historia está narrada en distintos colores. La trama que transcurre en el presente tiene el color negro como tono predominante, no habiendo distinción de color entre ningún personaje (ya sea emperador o soldado). La película viaja al pasado para contar la historia de cómo Sin Nombre (Jet Li) mata a aquellos que quieren asesinar al emperador. Las primeras escenas narran una suposición de hechos para engañar a este, ya que la verdadera intención del protagonista es asesinarle. Una de las historias es completamente en rojo, concretamente aquella en la que los sucesos ocurren en base a los celos de dos personajes (imagen 71). El escenario transcurre en una escuela de caligrafía, por lo que el color se asemeja a la pasión y los celos que hay en el ambiente, ya que los sentimientos de estos personajes son demasiado fuertes y se dejan llevar mucho por lo que sienten. Como se ha visto en la teoría de los cinco elementos, la abundancia de rojo hace que los personajes tiendan a ser explosivos. Asimismo, los alumnos y el profesor sienten una gran pasión por la caligrafía, que hace que sigan escribiendo incluso cuando las flechas procedentes del ejército del emperador, alcanzan la escuela. Las siguientes escenas hablan de los verdaderos hechos donde las tonalidades se suavizan a través de colores como el azul, el

verde y el blanco. El azul representaba en China la esperanza pero también el lamento (imagen 72). Las escenas que narra este color, tienen gran relación con estos significados, ya que los personajes traman con el protagonista un plan, para aparentar estar muertos y poder asesinar al emperador (esperanza). Pero también tienen miedo a que el plan pueda salir mal y todo acabe en una desgracia (lamento). Para acabar, en la última trama narrada, los personajes se visten de color blanco (imagen 73). Este color se usaba para los funerales y para representar la muerte, algo que tiene bastante sentido en estas últimas escenas, ya que es cuando todos los protagonistas acaban muriendo por diversas razones.

En *La casa de las dagas voladoras* (*Shi mian mai fu*, 2004), el color en el vestuario es muy variado. En las escenas que ocurren en el palacio, el color de la ropa es azul, independientemente de si es hombre o mujer (imagen 74). En cambio, las escenas que transcurren en la cárcel pasan a un color más apagado, siendo el marrón y el verde oscuro (procedente de la guardia) el color del vestuario en todos los personajes. Cuando llegan al lugar de las Dagas Voladoras, el escenario se vuelve completamente verde, y, junto a ello, el vestuario de los personajes (imagen 75). Esto se debe a la intención de pasar desapercibido, ya que los soldados del imperio los buscan por rebeldes. Además, representa el color de la esperanza y de la vegetación. El único personaje que tiene un vestuario completamente distinto durante gran parte de la película, es el protagonista, que viste de color morado. La intención de esto es apartarlo del resto de personajes para no encasillarlo, ya que en realidad no se encuentra en ninguno de los dos bandos, ni en el de las Dagas ni el del Imperio.

La maldición de la flor dorada (*Man cheng jin dai huang jin jia*, 2006) transcurre en el Imperio durante la Dinastía Tang. Como se ha mencionado anteriormente, el color por excelencia de los Emperadores es el dorado. Por ello, la mayoría del vestuario, e incluso de los escenarios, son de este color. En cambio, los sirvientes tienen colores distintos en función de su puesto, ya que aquellos que trabajan lejos de la vista de los emperadores, visten un ropaje más simple y negro. Sin embargo, aquellos sirvientes que tratan más de cerca con los emperadores, llevan una vestimenta mucho más elaborada donde el color morado es el más usado. En cuanto a los soldados, se distinguen dos bandos a través del color: el negro es del Emperador, mientras que el dorado pertenece a uno de sus hijos.

Una mujer, una pistola y una tienda de fideos chinos (San qiang pai an jing qi, 2009) podría decirse que se trata de la película más distinta de todas, ya que no siguen ningún patrón en concreto, ni siquiera la del cine *wuxia*. La vestimenta de este filme es completamente diferente a todo lo que Zhang Yimou ha mostrado en el resto de sus obras. Los colores que usan para cada personaje son muy contrastados (imagen 76). Por ejemplo, uno de los personajes viste de color morado y naranja, llamando bastante la atención del espectador. Al igual que el personaje que viste de rosa y rojo, o la chica que viste de azul y morado. La caracterización de estos personajes, al igual que su actuación, se convierte en caricaturesca, ya que tanto el color, como la forma de la ropa y su manera de hablar y actuar, tienden a la comedia a pesar de tratar temas serios como la explotación o el maltrato a la mujer. En cambio, los personajes malvados de esta película sí usan colores más serios como el negro o el azul oscuro.

La Gran Muralla (Cháng Chéng, 2016) es posiblemente la película más comercial de este director debido a su colaboración con Estados Unidos. Los personajes occidentales (Matt Damon, Pedro Pascal y Willem Dafoe) utilizan colores oscuros para sus vestuarios, tales como el negro y marrón. El resto, usan colores más llamativos en función del bando al que pertenezcan (imagen 77). Cada bando tiene un líder, y todos ellos visten del color de este: azul, amarillo, negro, rojo y morado son los colores del ejército, haciendo que tan solo con mirar se sepa a qué orden pertenecen. El enemigo, por el contrario, es de color verde, que en occidente se asemeja con el veneno y, por tanto, la muerte.

Shadow (Yíng, 2018) es muy característica y diferente al resto de películas a nivel de puesta en escena, ya que el filme es en blanco y negro, pero no porque se haya grabado así o se haya usado algún tipo de filtro, sino que todos los elementos de la puesta en escena: vestuario, atrezzo, arquitectura, etc. son de estas dos tonalidades (imagen 78), haciendo referencia al símbolo del yin y el yang.

En cuanto a líneas y formas, la inmovilidad que podía aparentar el vestuario de otro tipo de cine como el rural o el urbano, no es el caso de este. La mayoría del vestuario contiene una combinación de líneas verticales, horizontales y diagonales. Es cierto que en *Hero (Ying xiong, 2002)* el vestuario carece de elementos decorativos, ya

que son colores planos. Pero aun así, hay otros elementos que se hablarán más adelante que aportan dinamismo en el personaje. En el resto de películas, el vestuario está muy sobrecargado mediante dibujos casi abstractos que conforman la tela, generando mayor sensación de movilidad ante tal combinación de líneas y formas.

Al igual que en el cine urbano, la enorme variedad de telas aporta de gran riqueza a las texturas. Es muy común en la mayoría de estas películas las telas finas, ya que resultan ser muy elegantes. Asimismo, este tejido da sensación de suavidad a través del brillo que genera. Por otro lado, aparece por primera vez en el cine de Yimou, el uso de telas translúcidas que sirven como complemento para la vestimenta. En *La casa de las dagas voladoras* (*Shi mian mai fu*, 2004) aparece también la textura del cuero en los complementos que usan los dos protagonistas cuando huyen de los guardas. Otro ejemplo muy distintivo es el del metal o cota de malla que se usa en *La maldición de la flor dorada* (*Man cheng jin dai huang jin jia*, 2006) para los uniformes de los soldados y sus complementos. El director usa los planos detalle durante los combates para mostrar la textura desde unos guantes de rejilla que se usa para proteger, hasta la chispa que suelta la espada cuando choca con la armadura (imagen 80). En esta película, cabe destacar la importancia de la tela en la trama, ya que la protagonista, Gong Li, se dedica mayoritariamente a tejer pañuelos con bordados de crisantemos para que, posteriormente, lo lleven en las armaduras el bando del hijo, que lucha en contra de su propio padre. En el cine *wuxia*, no hay tanta diferencia de clases sociales, ya que la mayoría de personajes visten de la misma manera y se encuentran a la misma altura socialmente (excepto los emperadores). Por tanto, la seda está presente en la mayoría de los vestuarios, embelleciendo así el ropaje de los personajes. De este modo, se puede apreciar cómo el vestuario de estas películas está cuidado al detalle y genera una gran riqueza visual a través de las diferentes vestimentas, colores y texturas.

El brillo está muy relacionado con las texturas, ya que a veces pueden provocar la sensación de suavidad o incluso sensación de limpieza. En muchas telas, son muy comunes los reflejos procedentes de la luz. Por ejemplo, el brillo derivado de las armaduras es un recurso que se puede ver mucho en películas como *La Gran Muralla* (*Cháng Chéng*, 2016) ya que el material del que está hecho refleja mucho la iluminación. Otro ejemplo muy claro es la seda, como se vio en el cine urbano, ya que es un tejido muy suave que hace que la luz rebote. La mayoría de la vestimenta de *La*

maldición de la flor dorada (*Man cheng jin dai huang jin jia*, 2006) genera gran cantidad de brillo debido a la tela y el color dorado, además de la iluminación en clave alta que hay en el palacio. Esto hace que la vestimenta resalte aún más del encuadre, y, por tanto, genere mayor peso visual. Asimismo, en este filme usan mucho los bordados de hilo, siendo un elemento que genera mucho brillo, por lo que la mayoría del vestuario, a través de estos complementos refleja bastante.

En el cine rural y urbano, el vestuario era mucho más rígido, por lo que el movimiento era más estático. En el cine *wuxia* la vestimenta es más ligera, lo que provoca que tan solo el movimiento de los personajes al caminar o incluso la acción del viento generen gran dinamismo en las prendas. Esta clase de ropa es necesaria para aquellas películas donde las artes marciales están presentes, ya que permite al personaje maniobrar de mejor manera, como es el caso de *Hero* (*Ying xiong*, 2002). Además, los movimientos durante los combates, e incluso el planear por el aire, provocan mayor movilidad. En otras películas, el vestuario es mucho más cargado, por lo que el peso sobre los sujetos provoca sensación de inmovilidad. A veces, la combinación de la vestimenta con los planos aberrantes da una sensación de dinamismo e inestabilidad en el sujeto, ya que es cuando el personaje se encuentra desequilibrado y va a cometer alguna locura dejándose llevar por sus emociones (imagen 81). Asimismo, en *La casa de las dagas voladoras* (*Shi mian mai fu*, 2004), la actriz Zhang Ziyi usa un vestido típico de las óperas chinas de Beijing, al igual que una de las protagonistas usaba en el cine urbano (imagen 39). Esta ropa tiene unas mangas bastante largas que aportan movimiento, sobre todo cuando esta se dispone a bailar con él.

El mayor contraste en cuanto a color se aprecia en *Una mujer, una pistola y una tienda de fideos chinos* (*San qiang pai an jing qi*, 2009) en el que, como se ha mencionado párrafos atrás, tiene unas tonalidades muy distintas en un mismo personaje, generando un gran contraste en él. En *Hero* (*Ying xiong*, 2002), la diferencia en cuanto al color se genera entre escenas, ya que la paleta monocromática hace que esté todo en sintonía. Otro ejemplo es el uso de los colores para mostrar los diferentes departamentos del ejército que hay en una película como ocurre en *La Gran Muralla* (*Cháng Chéng*, 2016). *Shadow* (*Yíng*, 2018), a pesar de tener una paleta cromática de colores muy similares, el blanco y el negro suelen ser contrapuestos, por lo que hay muchas

diferencias en cuanto a vestuario, aunque a veces es suavizado ante la presencia de la tonalidad gris, que provoca la unión del blanco y el negro en una misma paleta.

6.3.1.2. Caracterización y peluquería

La caracterización a nivel de peluquería, maquillaje y complementos puede llegar a ser muy básica en algunas ocasiones, o demasiado exagerada en otras. Por ejemplo, *La maldición de la flor dorada* (*Man cheng jin dai huang jin jian*, 2006) tiene una caracterización totalmente sobrecargada. En el cine rural, la caracterización era muy sencilla, y sobre todo en los hombres. En cambio, en esta película, tanto los hombres como las mujeres llevan una caracterización muy elaborada. Tanto el maquillaje, como el peinado y complementos tales como los sombreros, son demasiado llamativos (imagen 82). Por contraparte, otras películas tienen un estilo más sencillo, como en el caso de *Shadow* (*Yíng*, 2018) en el que el peinado y el maquillaje es mucho más suave, debido también a que solo usan las tonalidades negras y blancas, por lo que cualquier tipo de maquillaje podría resaltar demasiado en la escena y romper toda la armonía de los planos, como sucede cuando aparece sangre en las escenas (imagen 83). *Una mujer, una pistola y una tienda de fideos chinos* (*San qiang pai an jing qi*, 2009) utiliza una caracterización casi cómica para algunos personajes, como el uso de dientes muy exagerados. Esta vez, el cabello suelto es algo bastante común en todas las películas del cine *wuxia* de este director. Cabe destacar la presencia del CGI en *La Gran Muralla* (*Cháng Chéng*, 2016) para recrear a los monstruos, algo completamente distinto a lo que acostumbra a hacer Yimou (imagen 90).

En cuanto al color, el maquillaje más sutil suele parecerse al del cine rural, por lo que el blanco de la piel es lo que más predomina, junto con el rosa en los pómulos en algunas ocasiones. Otra caracterización un poco más elaborada, se asemeja con el cine urbano de Yimou siendo el negro del delineador y el rojo de los labios lo más característico. En cambio, en películas como *La maldición de la flor dorada* (*Man cheng jin dai huang jin jia*, 2006) la emperatriz usa colores muy llamativos tales como el dorado para las sombras de los ojos e incluso labios con unos pómulos muy marcados para reforzar aún más el maquillaje. A veces, cambia el dorado por el rosa en las sombras y el rojo en los labios. Incluso llega a combinar el rojo y el dorado para embellecer más aún estos (imagen 84). Las sirvientas de la protagonista, usan un maquillaje más sutil que va combinado con el vestuario que es de color morado, siendo

las sombras de los ojos de un lila claro y un tono de labios muy leve. En filmes como *Una mujer, una pistola y una tienda de fideos chinos* (*San qiang pai an jing qi*, 2009) solo la protagonista va maquillada con tonos rosas en los pómulos y labios, que va en sintonía con las flores de su vestido. Asimismo, en esta película hay otras caracterizaciones más diferenciadas en las que el color negro abunda (imagen 85) haciendo referencia al humo negro que se queda en la piel del personaje al utilizar un cañón, generando una situación completamente cómica en el ambiente.

En cuanto a los complementos, el color de estos tiene que ver con el escenario en el que se encuentran, ya que la mayoría de las paletas de colores son monocromáticas. El cabello, al ser siempre largo tanto en hombres como en mujeres, suelen llevar recogidos o semi-recogidos. En *Hero* (*Ying xiong*, 2002) el color suele ser negro para que pase desapercibido con el pelo, y cuando lleva otro color distinto es porque el vestuario y el resto de elementos son del mismo color. En *La maldición de la flor dorada* (*Man cheng jin dai huang jin jia*, 2006) los complementos suelen ser del color dorado tanto en la emperatriz como en las sirvientas y los personajes masculinos.

Respecto a las formas y líneas, al contrario que en el cine rural, que los recogidos aportaban una sensación de tranquilidad, aquí el cabello suele estar semi-recogido, aportando un gran movimiento en los personajes. A veces, cuando el sujeto pierde el control, el cabello queda totalmente suelto y despeinado (imagen 86) ayudando así a la actuación. Los peinados suelen seguir formando unas líneas rectas que combinan con las curvas procedentes de los complementos.

A veces, el efecto de tranquilidad que aportan las líneas horizontales se ven amenazadas por otros elementos que aparecen en el encuadre. Por ejemplo, en una escena de *Hero* (*Ying xiong*, 2002), las flechas son completamente horizontales pero atrás se puede ver cómo la sensación de movimiento está presente a través de las líneas irregulares que provocan las personas huyendo (imagen 87). A veces, puede ser totalmente lo contrario, en esta misma película hay una escena donde las flechas se muestran encajadas en la pared generando líneas diagonales, y el personaje en el centro muestra una gran tranquilidad (imagen 88). Estas mismas flechas juegan un papel muy importante a nivel de puesta en escena, llegando incluso a formar un plano totalmente asimétrico, que, sin su presencia, generaría un plano simétrico (imagen 89).

Cabe destacar las líneas completamente rectas que conforman los figurantes que aparecen siempre de soldado, generando una gran estabilidad y una gran coreografía. Otro ejemplo de la posición de personajes son las líneas diagonales que provocan las sirvientas de los emperadores cuando se sitúan de manera escalada para atender a estos. Siempre tienen que colocarse de manera agachada para que el Emperador o Emperatriz se encuentren en una posición superior como ocurre en *La maldición de la flor dorada* (*Man cheng jin dai huang jin jia*, 2006).

La luz y sombra dependen mucho de la película que se esté analizando, como ocurre con el resto de recursos. En *Hero* (*Ying xiong*, 2002), la iluminación de los personajes suele ser más inexpresiva ya que la luz se encuentra frente al sujeto y no le crea ningún tipo de sombra. Muchas de las acciones transcurren en el exterior, por lo que la iluminación es completamente natural. Pero por ejemplo, el interior del palacio es algo oscuro, y la iluminación se ayuda de varias filas de velas que dan forma al rostro del emperador. El resto de interiores de por sí suelen estar bastante iluminados y de manera muy natural, sin uso de la luz cálida que aparecía en los otros tipos de cine que se han visto anteriormente.

En *La casa de las dagas voladoras* (*Shi mian mai fu*, 2004), Zhang Ziyi y el resto de mujeres de su mismo bando, se hayan infiltradas en un palacio donde los personajes están claramente iluminados al igual que el resto de elementos a través de las luces artificiales que hay en el palacio. Esa luz en clave alta cambia completamente cuando la protagonista es encarcelada por un escándalo en una de sus actuaciones, acentuándose así las sombras en el rostro de los personajes y dejando entrar algo de luz a través de las ventanas. Cuando esta consigue huir, de nuevo la iluminación se vuelve muy natural debido a que la intención es que reciba únicamente la luz del sol. Pero con la diferencia de que no es una luz tan cálida como la procedente del cine rural, que creaba sombras muy marcadas. En esta película, se usa más la sutileza en cuanto a iluminación, para evitar esas sombras que pueden desviar la atención del espectador.

La maldición de la flor dorada (*Man cheng jin dai huang jin jia*, 2006). En este filme la iluminación juega un papel más importante. El palacio, como en el resto de películas, suele estar bastante iluminado, pero aun así la presencia de las sombras está presente. El rostro de los sirvientes suelen estar sombreados ya que siempre tienen la

cabeza agachada para atender a los emperadores. Pero la iluminación a nivel simbólico también hace acto de presencia, como aquellos primeros planos picados donde la estabilidad psicológica de la protagonista se tambalea y las sombras en su rostro se acentúan. Asimismo, también sirve para darle emoción a las escenas, ocultado el rostro de una infiltrada en el palacio, para así evitar que el espectador sepa quién es sin antes haber generado esa incertidumbre en estos. Los primeros planos en los que la emperatriz se maquilla, está completamente iluminado de manera frontal y artificial para que se pueda preparar con toda comodidad, de ahí que a veces los planos de perfil de estas escenas, muestren sombras algo más marcadas (imagen 91).

En *Una mujer, una pistola y una tienda de fideos chinos* (*San qiang pai an jing qi*, 2009), la iluminación en el interior es más oscura que en el resto, siendo una casa bastante más básica, parecida a las que se comentaron anteriormente en el cine rural, donde la luz también escaseaba. La luz escasea de tal forma que las sombras se marcan de manera destacada en el rostro de los personajes y el fondo apenas se aprecia (imagen 92). A veces, en situaciones en las que el personaje malo quiere ocultarse, las sombras son sus fieles amigas, dejándolo tanto a oscuras, que solo un foco de luz ayuda a que el espectador lo vea. En otras escenas, la iluminación juega un papel fundamental en la composición, ya que todo está a oscuras excepto los tres puntos necesarios para entender la escena: el plato de cerámica que da a entender que el personaje se ha bebido todo el vino, la cara del sujeto en sí y la ropa para ser conscientes de qué individuo se trata (ya que como se dijo antes, el vestuario es muy característico) (imagen 93). Por último, cabe destacar que al ser escenas tan oscuras, la luz juega un papel importante mostrando solo lo necesario, como ocurre en una de las últimas escenas donde la apertura de la puerta deja pasar la luz y mostrar a dos de los personajes derrotados, conduciéndonos la luz hacia ellos (imagen 94).

Al principio de *La Gran Muralla* (*Cháng Chéng*, 2016), la iluminación de los personajes se encuentra en clave alta debido a que estos se sitúan en un desierto, notándose la gran diferencia cuando estos entran en una cueva para esconderse, cambiando la iluminación completamente debido a la oscuridad de su escondite. En ese lugar, las sombras cubren la mitad de las caras de los personajes, mientras la otra mitad está iluminada con una luz cálida procedente del fuego que han originado (imagen 95). A la llegada a la Gran Muralla, que es donde transcurre la mayoría del filme, la luz se

vuelve más natural en las afueras, aunque eso no quita que las sombras en los rostros desaparezcan, Mientras que en el interior, la fortaleza se encuentra mucho más oscura apoyada de las tonalidades grises que hay en el escenario. Cabe destacar que el personaje de Willem Dafoe, siempre aparece en las sombras, corroborando la idea de que es un personaje miedica que no quiere jugarse la vida en ningún momento (imagen 96). También hay escenas en las que los monstruos atacan por la noche, por lo que la iluminación es totalmente oscura salvo por las antorchas que utilizan, generando sombras bastantes marcadas y cálidas. Por último, una de las escenas del último combate se encuentra iluminadas por unos ventanales con vidrieras de colores, creando una iluminación mucho más bonita y llamativa (imagen 97).

Por último, *Shadow* (Yíng, 2018). El juego de las sombras y la luz embellece considerablemente la película, ya que al ser en blanco y negro, obtiene mayor potencia visual. La sombra en el rostro de los personajes no suele estar muy marcada, acostumbra a estar presente siempre pero en una tonalidad más sutil, para no llegar así a ocultar el rostro de los personajes. A veces, el escenario es lo menos importante en una escena, focalizando así un solo punto de luz en el personaje (imagen 98). Sí es cierto que en ocasiones puntuales, las sombras se vuelven muy marcadas en situaciones de tensión, oscureciendo bastante el rostro del personaje, pero no es el recurso más utilizado.

Siguiendo con las texturas, el propio cabello de los personajes es un ejemplo destacado, ya que en gran parte de estas películas aparecen planos detalle de este para mostrar cómo se colocan los complementos o incluso en escenas de combate. A veces, las texturas de la suciedad impregnada en el rostro procedente de las batallas u otras razones, también suele apreciarse. En *Una mujer, una pistola y una tienda de fideos chinos* (*San qiang pai an jing qi*, 2009) esta textura suele exagerarse, ya que el personaje está completamente lleno de tierra debido a que hace referenciar que ha salido de ella estando enterrado. En *La casa de las dagas voladoras* (*Shi mian mai fu*, 2004) la última batalla transcurre en la nieve, aportando la textura de esta cuando recae en el pelo de los personajes o en su propia ropa. En películas como *La maldición de la flor dorada* (*Man cheng jin dai huang jin jia*, 2006) hay un personaje con cicatrices en el rostro, que se puede apreciar bastante bien la textura de esta. Asimismo, los primerísimos primeros planos de la protagonista cuando se maquilla muestra con perfecto detalle la textura polvorienta de las sombras de ojos. Al igual que también se aprecia las gotas de sudor

que recorren su cara cuando el veneno que le obliga a beber su marido, la está matando poco a poco (imagen 91). En *La Gran Muralla* (Cháng Chéng, 2016) la textura más distinta comparada con el resto de películas es la de la rugosidad de la piel de los monstruos, realizados infográficamente.

En cuanto al brillo, el más común es el propio que genera los personajes, ya sea más natural o más artificial a través del maquillaje. Otros brillos muy comunes son los de las lágrimas de los personajes o incluso la sangre que brota en algunos de estos. El agua es otro recurso que genera bastantes reflejos, pudiéndose apreciar cuando los personajes se mojan a causa de la lluvia o cuando le lanzan un vaso de agua a este como ocurre en *Hero* (Ying xiong, 2002). Otro brillo muy característico en este cine es el de los complementos, sobre todo en *La maldición de la flor dorada* (Man cheng jin dai huang jin jia, 2006) donde se supone que el material del que está hecho es de oro, de ahí ese tono dorado. Este material refleja mucho la luz, provocando así los brillos que ayuda a la puesta en escena a crear el ambiente de riqueza en el palacio.

Respecto a la dinámica, el cabello suelto o semi-recogido ayuda a esta a través del movimiento que tienen, sobre todo en las escenas de las batallas. Asimismo, algunos complementos como los pendientes largos o algún tipo de sombrero (imagen 99) también generan esa sensación cuando el personaje está en movimiento. En cuanto a la psicología del personaje, volvemos a aquellos que a través de sus acciones ayudan a que la trama avance, como en el caso de *Una mujer, una pistola y una tienda de fideos chinos* (San qiang pai an jing qi, 2009) donde la protagonista se niega a seguir siendo maltratada y se digna a comprar una pistola para asesinar a su marido. Pero también hay personajes que lo único que hacen es atrasar la historia como Willem Dafoe en *La Gran Muralla* (Cháng Chéng, 2016), que lo único que quiere es conseguir la pólvora negra y marcharse del lugar, sin ayudar a los habitantes de ese lugar y queriendo poner a ciertas personas en su bando.

Por último, atendiendo al contraste como herramienta, esta se puede apreciar en películas como *Hero* (Ying xiong, 2002) donde Nieve Voladora en la primera historia narrada, tiene una expresión de rencor gracias también al maquillaje y peinado que lleva. En la siguiente historia, la expresión de maldad y rencor se va totalmente con tan solo cambiar ciertos elementos de la caracterización. Otro gran contraste se puede ver

en la evolución de los personajes occidentales en *La Gran Muralla* (Cháng Chéng, 2016), en el que están llenos de suciedad, pelo y barba largas, ropa rota, etc., para posteriormente estar al contrario y llevar una de las armaduras de la Gran Muralla. Estos son algunos de los ejemplos que se pueden percatar en este tipo de cine, aunque en algunas de las películas el contraste no suele ser tan marcado como en otros. Cabe destacar que en *Shadow* (Yíng, 2018), el mayor contraste que hay es el rojo de la sangre en los personajes, ya que hace que rompa la armonía que generaba las tonalidades grises, blancas y negras (imagen 83). La mayoría suele ser contrastes de vestuario y, junto con ello, de maquillaje y peinado como en el caso que se ha expuesto líneas arriba, de ahí que solo aparezca un solo ejemplo, y así no sonar redundante.

6.3.2. Escenografía. Ambientación y atmósfera dramática.

La ambientación de estas películas suele parecerse a las de época, ya que transcurre en tiempos de la Antigua China y siguen un vestuario muy fiel a este. Los escenarios son muy vistosos y con decorados de grandes áreas, en comparación con los del cine rural y el cine urbano, ya que este destaca por lo excesivo. Tanto los interiores como los exteriores están compuestos de manera simétrica, ya que estas construcciones estaban cuidadas al milímetro. Como se mencionó anteriormente, el cine *wuxia* no trata apenas el tema de las clases sociales, ya que la mayoría de escenarios son grandes palacios, abordando cuestiones que se asemejan a problemas de amor y traición dentro de él. El cine rural carecía de decoración, mientras que el urbano gozaba de un buen nivel de elementos decorativos y mobiliario para crear así una atmósfera más adecuada a las clases altas. Sin embargo, en el cine *wuxia*, la escenografía se vuelve algo barroca, ya que hay una gran sobrecarga de elementos, texturas, formas y colores.

6.3.2.1.Exteriores

El exterior está compuesto por escenarios ambientados en el medio natural y otros ambientados en los edificios construidos. Los espacios naturales suelen ser diferentes en función del lugar donde se desarrolle la historia. Por ejemplo; *Una mujer, una pistola y una tienda de fideos chinos* (*San qiang pai an jing qi*, 2009), se parece mucho a la iluminación procedente del cine rural debido a que esta se desarrolla en un desierto. Aun así, la mayoría de las veces la historia ocurre en las afueras de palacio o en lugares como un campo de bambú, unas montañas o incluso un lago, como ocurre en una de las escenas de batalla de *Hero* (*Ying xiong*, 2002), donde los personajes pueden

andar sobre este. Los escenarios construidos se suelen asemejar mucho a los palacios chinos, ya que la ambientación, aunque tenga elementos propios del cine *wuxia*, tiene que crear un escenario fiel a la historia en la que se basan.

Comenzando con las herramientas del diseño de producción, el color varía sensiblemente en función de las películas como en el resto de elementos analizados que se han visto anteriormente. En *Hero (Ying xiong, 2002)*, el color de los escenarios tiene mucho que ver con la paleta monocromática que se quiera conseguir. Por ejemplo, el color del palacio es negro tanto por dentro como por fuera, al igual que el vestuario de los personajes. En la escena donde el rojo es el color predominante, el exterior de la escuela de caligrafía también lo es, incluso el exterior donde las hojas son naranjas, se acaban volviendo completamente rojas cuando Nieve asesina a Luna (imagen 100). En esa imagen se puede ver cómo incluso los escenarios naturales se convierten en el color deseado, como ocurre cuando la historia transcurre de color verde, obteniendo un lago donde se refleja la vegetación y crea un reflejo verdoso. O incluso cuando todos visten de blanco, en el que una montaña de ese mismo color se encuentra a sus espaldas. Con ello se consigue homogeneizar el relato, según las subdivisiones cromáticas que refuerzan la estructuración narrativa.

En *La casa de las dagas voladoras (Shi mian mai fu, 2004)*, los colores son bastante más naturales en el exterior: marrón de la tierra y los troncos, verde de las hojas de los árboles, blanco de la nieve o de algunas flores, etc. Pero en las escenas donde se esconden las dagas voladoras, el color se vuelve de manera totalmente verde (imagen 75) debido a que se encuentran en un campo de bambú. Al principio solo sale el interior, donde todas ellas visten de verde, pero al salir de la casa aparece un escenario completamente monocromático que da a entender que usan ese color para ocultarse en un campo tan verdoso, ya que hasta la casa donde habitan es de esa tonalidad por el exterior.

En *La Maldición de la flor dorada (Man cheng jin dai huang jin jia, 2006)*, apenas salen escenarios naturales, salvo unas escenas en concreto que transcurren por la noche, y, debido a la iluminación, apenas se percibe el color de estas. El resto de acciones suceden en el palacio, donde el color más llamativo es el amarillo procedente de los miles de crisantemos que decoran la enorme entrada del edificio. Los edificios en

sí suelen ser de color rojizo en las paredes y una tonalidad amarilla muy neutra (logrando que pase más desapercibido) en el tejado. Aun así, en función de la ceremonia que se celebre en el exterior, los colores pueden variar. Por ejemplo, ante la llegada de unos de los hijos, el dorado y el blanco predominan en esta escena (imagen 101), ya que el palacio principal es de ese color y las luces visten una tela dorada, que ayuda a la iluminación. Otro momento en el que la ambientación varía es durante la ceremonia del doble yang, donde colocan en el exterior una gran mesa de las tonalidades predominantes en el interior del palacio, rojo y dorado, que va en sintonía con las sillas. Y el suelo, que debería ser blanco tiene una elegante alfombra donde el dorado, el rojo y el azul son los colores que lo conforman (imagen 102).

En *Una mujer, una pistola y una tienda de fideos chinos* (*San qiang pai an jing qi*, 2009), las tonalidades que destacan pertenecen al vestuario, ya que el resto de colores que predomina en el exterior son el naranja para asemejar la arena del desierto y el marrón para hacer referencia a la madera que conforma la cabaña. *La Gran Muralla* (*Cháng Chéng*, 2016) usa también el naranja para la arena procedente del desierto, aunque está menos saturada que el anterior filme. De nuevo, en esta película la variedad de colores se encuentran en los personajes, ya que la muralla en la que transcurren los hechos es de color gris. Esto es necesario para no despistar al espectador durante las batallas ya que son planos muy dinámicos en los que a veces se distinguen a los sujetos a través de los colores, si el escenario de por sí tuviese un gran peso visual en cuanto al color, esto podría llegar incluso a marear. Los combates que usan en películas como *Hero* (*Ying xiong*, 2002) son totalmente diferentes y se les puede permitir el peso visual del escenario, ya que estos son más coreográficos y sutiles, mostrando la elegancia de los movimientos incluso a cámara lenta en ocasiones.

Por último, en *Shadow* (*Yíng*, 2018) los colores del exterior son totalmente igual que el resto de elementos de la película, siguiendo una paleta cromática de grises para asemejar que está siendo grabado en blanco y negro.

Las líneas y formas en el medio natural se caracterizan por los trazos irregulares procedentes de las montañas de arena que genera el desierto, de las cadenas de montes o incluso de los caminos tan curvos que hay en estos escenarios (imagen 103). Los árboles tampoco son rectilíneos, aunque algunos son más irregulares que otros. En *Hero* (*Ying*

xiong, 2002), la escena donde Nieve mata a Luna y todo se vuelve rojizo, resalta el marrón de los troncos que son completamente irregulares, dando una sensación de inestabilidad que cuadra bien con la psicología del personaje en ese momento, a pesar de hallarse tan recta y decisiva en la escena (imagen 100). Por otro lado, también hay líneas totalmente rectas en el medio natural, como las verticales que conforman los juncos de bambú en algunas escenas (imagen 75). En cuanto a los edificios construidos, estos gozan de mayor estabilidad a través de rectilíneas que forman las resistentes paredes de los palacios. Suelen caracterizarse por unas líneas verticales para las paredes y columnas, mientras que los diferentes techos tienen formas triangulares a través de líneas horizontales y diagonales. En *La Gran Muralla* (Cháng Chéng, 2016), la vista cenital de la muralla deja ver las marcadas líneas curvas que lo conforman, provocando un gran contraste cuando lanzan fuego al enemigo, que crea unas líneas horizontales que aporta una sensación de estabilidad en cuanto a la dirección de ese fuego (imagen 104).

Con respecto al trabajo con luces y sombras, la escenografía en estas películas se caracteriza por estar muy iluminadas en las zonas del desierto y otros exteriores procedentes del medio natural, provocando las sombras de los personajes y ciertos elementos de manera muy marcada. La iluminación suele ser más sutil en escenarios donde la copa de los árboles tapa la luz del sol. Y a veces, la iluminación se vuelve algo más oscura, acompañada de la textura que crea la niebla, dando a entender que es un día nublado y de ahí que la luz no sea tan cálida. En el caso de los edificios, estos suelen estar bastantes iluminados, ya que la intencionalidad de mostrar esos planos generales es que el espectador pueda percibir la grandeza de los decorados. Cabe destacar que la iluminación durante la noche no tiene una tonalidad de azul tan llamativo que había en el cine rural, que generaba un gran contraste entre el día y la noche. En el cine *wuxia*, las noches suelen ser más oscuras. En *Shadow* (Yíng, 2018), la iluminación del exterior juega con la textura de la niebla como se ha mencionado en líneas arriba. Esto provoca que las montañas que aparecen a lo lejos estén totalmente sombreadas, estando pues a contraluz. A su vez, la escasa luz que hay refleja mucho en la carretera, estando mucho más iluminado que las propias casas, que aparecen más sombreadas (imagen 106).

Las texturas más destacadas suelen ser las mismas que en el cine rural y el cine urbano. A través de los encuadres muy cerrados, se puede apreciar las texturas rugosas que conforman la tierra, o el polvo que levantan los caballos cuando galopan por ella.

Al igual que también se puede percatar de la piel agrietada que tienen los árboles en sus troncos. O incluso el vaho que levanta el lago cuando la temperatura es demasiado baja. También se puede distinguir la textura de la nieve cuando los personajes de *La casa de las dagas voladoras* (*Shi mian mai fu*, 2004) empiezan a combatir. Asimismo, las texturas del humo procedente de un cañón o de una bala de una pistola también está presente en *Una mujer, una pistola y una tienda de fideos chinos* (*San qiang pai an jing qi*, 2009). En estas películas, es muy común el uso de la cámara lenta en ciertas escenas donde los personajes se encuentran en una batalla. Los planos detalle a cámara lenta suelen ser un uso muy frecuente por parte de Yimou, donde se puede apreciar momentos en los que el impacto de una flecha con un árbol, genera esas texturas propias de las astillas (imagen 108), al igual que ocurre con el bambú y otros elementos. Estos planos muestran el impacto que tiene las armas y la potencia con la que van, ayudando al espectador a adentrarse más aún en el combate.

En cuanto al brillo, existen diversos elementos que hacen que la luz refleje en ellos. Por ejemplo, el acero o metal usado para algunas puertas en los palacios, provoca esos brillos. Uno de los atrezos más comunes en estas películas son las espadas, que suelen provocar brillos en las escenas, sobre todo en los planos más cerrados. Asimismo, la lluvia es una ambientación muy frecuente en algunas peleas, ya que aporta dramatismo a la atmósfera, por lo que el reflejo de las gotas de agua en los planos detalles, o del suelo mojado a causa de este, es otro de los recursos presentes. La presencia del agua no solo se encuentra en la lluvia, ya que en películas como *Hero* (*Ying xiong*, 2002), una de las batallas se halla en un lago, donde la vegetación y los propios personajes se reflejan en él (imagen 109).

Algunos ejemplos que aportan dinámica en este cine es, como en el caso de *Shadow* (*Yíng*, 2018), el uso de líneas curvas que conforman varios círculos que giran sobre sí mismos, dando una sensación mayor de movimiento. En dos planos distintos, se puede apreciar cuál da la sensación de movilidad y cuál la de estancamiento a través de la escasez de movimiento con las personas derrocadas (imagen 106 y 107). En esta misma película, hay una escena donde deben de combatir y en el suelo está presente el símbolo del yin y el yang, que juega con las líneas curvas y los círculos, generando una sensación de movimiento que está relacionada también con el uso de planos aberrantes durante la batalla, además del propio movimiento de los personajes al pelear. Por otro

lado, el viento también es capaz de generar dinámica a través del movimiento de las hojas, mientras que en el desierto, se nota cierto estancamiento debido a que no hay presencia de este.

Para finalizar con los exteriores, hay que hablar de los contrastes, que en casi todas las películas, combina el medio natural con lo construido por el hombre, de ahí que se muestre un contraste muy marcado, ya que los edificios que aparecen suelen ser muy llamativos y sobrecargados, algo totalmente distinto a la sencillez de la naturaleza que nos muestra Yimou a través de planos generales. Asimismo, este director usa a veces los planos detalle para provocar un gran contraste que alarme al espectador. Este recurso suele usarlo con la sangre durante las batallas. Por ejemplo, en *La casa de las dagas voladoras* (*Shi mian mai fu*, 2004), los personajes que luchan al final derraman sangre que destaca mucho debido a los colores, ya que el escenario es totalmente en blanco a causa de la nieve, y la sangre es de color roja (imagen 110). Otro ejemplo ocurre en *La maldición de la flor dorada* (*Man cheng jin dai huang jin jia*, 2006) donde se desarrolla una batalla donde miles de soldados mueren y, el ejército de los crisantemos, es el que pierde. Aparece un plano detalle que apoya a esta pérdida, en la que el rojo de la sangre se derrama en el amarillo de los crisantemos (imagen 111).

6.3.2.2. Interiores

Los interiores de estas películas son muy amplios y están acompañados de una decoración más sencilla en algunos filmes, o muy sobrecargado en otros. Los palacios siempre conllevan una ambientación más llamativa y exagerada, como ocurre con *La maldición de la flor dorada* (*Man cheng jin dai huang jin jia*, 2006) donde tanto el vestuario, como la caracterización y la arquitectura se encuentran sobrecargados. Pero en cambio, en otras películas como *Hero* (*Ying xiong*, 2002), el interior carece de tanto mobiliario y elementos, ya que el color es su principal recurso.

En cuanto al color, *Hero* (*Ying xiong*, 2002), sigue en sintonía con el vestuario y el exterior en función de las escenas. Por eso mismo, la primera escena en la que Jet Li se encuentra en palacio, es de color negro. Al igual que la escena donde la pasión y los celos dominan en el ambiente, es totalmente roja en el interior. Y lo mismo ocurre con las tonalidades azules y blancas que se mencionan en el vestuario.

La casa de las dagas voladoras (*Shi mian mai fu*, 2004) transcurre gran parte del tiempo en los exteriores, pero hay escenas en las que aparece en diferentes interiores que son muy distintos entre ellos. En el palacio, los colores son varios pero siguen la misma tonalidad de pasteles (imagen 74): azules, rosas, verdes... Genera una gran riqueza en cuanto al color pero ninguno destaca más que el otro debido a la suavidad de estos, generando un escenario bastante sutil y bonito. Cuando acaba en la prisión, el marrón procedente de la madera y de estar situado es un sótano es el más llamativo, acompañado de tonalidades grises y negras. Por último, ya se mencionó antes que el lugar de las Dagas Voladoras era completamente verde, al igual que su vestimenta para así pasar desapercibido entre los juncos de bambú; pero en el interior de este, el color se vuelve negro, generando un gran contraste con el verde de sus ropajes (imagen 112).

En *La maldición de la flor dorada* (*Man cheng jin dai huang jin jia*, 2006), el color predominante es el dorado, que aparece alrededor de todo el palacio a través de las paredes, las moquetas, el mobiliario, e incluso los complementos y el vestuario de los personajes. Pero para que no sea totalmente dorado todo, aparecen una serie de colores que ayuda a que la puesta en escena no sea tan monótona. Los otros colores que sirven como complemento son el morado y el rosa, que hace juego con la vestimenta de las sirvientas. Estos colores aparecen en los decorados de las ventanas, cuadros o en los muebles del palacio. Aparecen otros colores menos llamativos que también cumplen la misma función, como son el azul y el verde (imagen 113). El rojo también juega un papel importante es la escenografía de esta película, ya que suele estar presente como complemento del dorado en los suelos y paredes (imagen 114). El negro también aparece como color dominante en algunas habitaciones como en la que los sirvientes preparan la comida, o incluso la sala donde los hijos y el padre pueden entrenar, destacando mucho el dorado de la armadura del Emperador.

En *Una mujer, una pistola y una tienda de fideos chinos* (*San qiang pai an jing qi*, 2009), los colores son más sencillos debido a que los escenarios no son tan elaborados como el resto de películas. La tonalidad más destacada es el marrón procedente de los muebles que visten el interior de la casa. El resto de colores, se debe a los diferentes usos de telas y mantas que aparecen en la escena, que suelen llevar colores algo llamativos como el morado o el verde.

Con respecto a *La Gran Muralla* (*Cháng Chéng*, 2016), esta tiene también unos colores muy oscuros en el interior, ya que, al igual que pasa con la película anterior, la tonalidad que más destaca procede del vestuario de los personajes. El color del interior, también con ayuda de la iluminación, se vuelve algo gris no llegando a destacar ningún color más. Siendo pues, el rojo, azul, morado y amarillo de los bandos, los colores que predominan. Por el contrario, ciertas escenas se graban en un palacio donde le traen uno de los monstruos al joven emperador. Aquí, al igual que en *La maldición de la flor dorada* (*Man cheng jin dai huang jin jia*, 2006) los colores predominantes son los dorados y rojos. A diferencia del resto de escenas, en el final se encuentran en un edificio lleno de vidrieras de colores, donde el azul, amarillo, verde y rosa hacen acto de presencia a la vez (imagen 115).

Por último, y al igual que se ha comentado en el resto de elementos, los colores usados en la película *Shadow* (*Yíng*, 2018) son tonalidades de blancos, negros y grises (imagen 116) que da la sensación de estar de verdad en una película grabada en blanco y negro.

Al contrario que en el exterior, las líneas y formas de *La Gran Muralla* (*Cháng Chéng*, 2016) son completamente rectas en los elementos presentes (mesas, columnas, etc.). Sin embargo, en las escenas grabadas en el edificio de las vidrieras, las líneas son completamente diagonales y aportan una gran sensación de profundidad, que puede crear vértigo con tan solo mirarlo (imagen 117). En *La casa de las dagas voladoras* (*Shi mian mai fu*, 2004), el interior del palacio en sí es completamente recto, pero es la disposición de ciertos elementos lo que genera otro tipos de líneas como las curvas o la creación de círculos (imagen 118). En la película *Shadow* (*Yíng*, 2018) todos los elementos que conforman el escenario son líneas rectas horizontales y verticales, pero el símbolo del yin y el yang, o incluso los movimiento circulares de los propios protagonistas son los que rompen con esa armonía. En los palacios, como los que aparecen en películas tales como *Hero* (*Ying xiong*, 2002) o *La maldición de la flor dorada* (*Man cheng jin dai huang jin jia*, 2006), el mobiliario es totalmente recto, pero los motivos que lo decoran están llenos de líneas irregulares para embellecer a estos. Por tanto, da una sensación de movilidad y sobrecarga en los elementos que conforman el interior del palacio.

El uso de los encuadres cerrados sigue siendo un recurso muy típico para este director, que sigue usándolo con motivo de espiar a alguien o incluso de manera más original como en el caso de *Una mujer, una pistola y una tienda de fideos chinos* (*San qiang pai an jing qi*, 2009) donde el agujero por el que aparece el rostro del personaje femenino, hace referencia al impacto de una bala en la puerta (imagen 119). Estos generan unas líneas completamente rectas en el caso de las puertas entre abiertas o circulares como la imagen de referencia que se ha mencionado antes.

Las luces y sombras en la película *Hero* (*Ying xiong*, 2002) son algo oscuras en el palacio debido a la escasez de ventanas en el salón donde se encuentra el emperador. La luz en la escuela de caligrafía es más cálida debido al reflejo que provoca el color rojo en las paredes y el suelo. Aunque, en este mismo escenario, la luz se puede volver totalmente oscura y crear una sombra en el personaje que provoca una gran tensión, ya que este está a punto de cometer alguna locura. Además, el uso del plano aberrante en esta misma escena nos ayuda a llegar a la misma conclusión (imagen 120). En *La casa de las dagas voladoras* (*Shi mian mai fu*, 2004) la iluminación en el palacio es en clave alta, suavizándose con la presencia de los tonos pasteles. Sin embargo, la luz en la prisión es muy escasa, solo un punto de luz procedente de la izquierda (donde se encuentran las ventanas) es la que ilumina el escenario. La habitación de la casa de las Dagas Voladoras es bastante iluminada a pesar de predominar el color gris y negro, ya que atrás se halla un ventanal enorme por el que entra gran parte de la luz (imagen 112). Donde sí hay una iluminación totalmente en clave alta es en *La maldición de la flor dorada* (*Man cheng jin dai huang jin jia*, 2006), en la que todo el escenario aparece completamente iluminado para mostrar con todo lujo de detalles la construcción de esta. Cabe destacar que en esta película, el uso de las sombras de los personajes reflejados en las paredes es bastante común. A veces, el paso de un sujeto por el pasillo se muestra solo a través del movimiento de las sombras, que se reflejan en unas paredes totalmente llamativas debido a las formas y colores que esta tiene (imagen 122).

En *Una mujer, una pistola y una tienda de fideos chinos* (*San qiang pai an jing qi*, 2009) la iluminación es bastante oscura, generando muchas sombras y obteniendo la luz procedente de las ventanas. Esto mismo ocurre con *La Gran Muralla* (*Cháng Chéng*, 2016), llegando a veces incluso a reflejar la forma de las ventanas en el suelo (imagen 121). Por último, la iluminación en *Shadow* (*Yíng*, 2018) tiene unas sombras muy

marcadas, ya que no puede jugar tanto con los colores, lo logra hacer con las sombras. Estas a veces crean formas cuando se reflejan en la pared o el suelo, o incluso puede llegar a ocultar gran parte del escenario para tener un punto de luz en un lugar en concreto. Es decir, esta película juega con las sombras de manera intencionada, para lograr situaciones de tensión, embellecer el escenario con la creación de formas o para lograr destacar algún elemento del resto.

Respecto a las texturas, una de las más características en este cine en comparación con el resto, es la que conforman los pelos de los pinceles que usan para la caligrafía, ya que es muy importante en estos filmes. Asimismo, como en el cine rural y urbano, las telas juegan un papel muy importante en el encuadre, ya que a veces, el personaje se muestra a través de alguna tela translúcida que permite verlo y además, genera mayor textura (imagen 123). Los materiales con las que están construidas muestran texturas como la rugosidad de las paredes de piedra que hay en *La casa de las dagas voladoras* (*Shi mian mai fu*, 2004). También se percata la suavidad del terciopelo procedente de las alfombras que visten los palacios de *La maldición de la flor dorada* (*Man cheng jin dai huang jin jai*, 2006). El humo es otro recurso muy frecuente, ya sea aquel que procede del incienso como en *Shadow* (*Yíng*, 2018), o aquel que pertenece a la comida caliente. Las texturas de estos elementos aportan gran información sobre la calidad de telas o incluso para hacernos mejor una idea de cómo es el escenario.

Algunos ejemplos en cuanto al uso del brillo es el reflejo de los personajes en el espejo cuando estos se quieren maquillar o, como en el caso de Matt Damon en *La Gran Muralla* (*Cháng Chéng*, 2018), que se aprecia su rostro de manera borrosa pero se da cuenta del aspecto que tiene tan descuidado, que había obviado que tenía debido a que llevaba mucho tiempo fuera de su hogar en busca de la pólvora negra (imagen 124). Otros ejemplos son el reflejo provocado por materiales como la cerámica en los jarrones chinos y los complementos de oro como ocurre en *La maldición de la flor dorada* (*Man cheng jin dai huang jin jia*, 2006).

6.3.3. Importancia de la utilería o atrezzo en la trama (*props*)

Como ocurre en otras películas de este director, algunos filmes del cine *wuxia* tienen determinados elementos que forman una parte importante de la trama. Por ejemplo, en *La maldición de la flor dorada* (*Man cheng jin dai huang jin jia*, 2006), la

protagonista no deja de tejer pañuelos con el símbolo del crisantemo pero no se revela cuál es su intención hasta el final, creando en el espectador cierta curiosidad, ya que parece ser que las medicinas que el Emperador está usando para matarla, realmente le están volviendo loca. Pero la verdadera intencionalidad es la de tejer diez mil crisantemos para el ejército del hijo, que lucha en contra del padre.

En *Una mujer, una pistola y una tienda de fideos chinos (San qiang pai an jing qi, 2009)*, como su propio nombre indica, la pistola es el elemento clave para la historia desde el primer momento, ya que la primera escena trata de cómo la protagonista compra el arma. La trama consiste en querer asesinar a su marido debido al maltrato que esta recibe, pero la historia acaba girando de tal manera que la pistola acaba en manos de la mayoría de los personajes que aparecen en el filme, generando algunas series de desgracias.

Cabe destacar ciertos elementos occidentales en la película *La Gran Muralla (Cháng Chéng, 2016)*, en la que el personaje de Pedro Pascal utiliza una tela roja para torear a uno de los monstruos que hay quienes invadir el territorio (imagen 125).

En *Shadow (Yíng, 2018)* el símbolo del yin y el yang es de vital importancia en la trama, ya que los colores se asemejan a este y ya que tiene una carga simbólica en los personajes, al igual que el campo de batalla ocurre en ese mismo símbolo.

6.3.4. Conclusión

Habiendo visto la gran cantidad de elementos que aparece en el cine *wuxia*, es recomendable hacer un breve resumen con los componentes analizados. Este tipo de cine es considerado el de las artes marciales, caracterizado por una puesta en escena totalmente épica y embellecedora, con una presencia de elementos bastante exuberantes. Además, el uso de la cámara lenta en ciertas batallas y la exageración procedente de los personajes que vuelan y hacen maniobras imposibles, es una de las características más conocidas del cine *wuxia*. Asimismo, el honor, la venganza, la rebeldía y el amor son los temas principales por los que los protagonistas se desenvuelven en estas historias.

Cabe destacar que el uso del color es muy variado en función de la película que estemos tratando. Además, las paletas suelen ser monocromáticas, por lo que el vestuario suele ir en sintonía con el color de la escenografía en general. Por ejemplo, el color del vestuario en *Hero (Ying xiong, 2002)* tiene una función simbólica, ya que la

dimensión cromática en este filme hace referencia a las emociones de los personajes y, además, permite estructurar el filme en función de su devenir narrativo. En *La maldición de la flor dorada* (*Man cheng jin dai huang jin jia*, 2006) el color dorado es el predominante debido a que es el color asignado al Emperador. Otro ejemplo es el predominio del verde en *La casa de las dagas voladoras* (*Shi mian mai fu*, 2004) que se usa por necesidad, para así ocultarse así del resto de personas ya que el exterior es del mismo color. En otras películas como *Una mujer, una pistola y una tienda de fideos chinos* (*San qiang pai an jing qi*, 2009) los colores son muy llamativos para así caricaturizar a los personajes. El último ejemplo es en *Shadow* (*Yíng*, 2018) en el que las tonalidades blanca y negra son las presentes debido a su referencia al yin y el yang. El vestuario en sí genera mucha dinámica debido a que la ropa en el cine *wuxia* es más ligera y suelta. Además, el propio viento y el movimiento de los personajes en las batallas también ayudan a esto. Aunque esto ocurre cuando la ropa suele ser el *hanfu*, que es el vestido predominante en estas películas tanto para hombres como para mujeres, pero normalmente, la ropa que suelen llevar los emperadores es demasiado sobre cargada y por lo tanto apenas aporta movimiento.

En cuanto a la caracterización, en algunas películas tanto el maquillaje como el peinado suelen ser muy simples, pero en otras, estos elementos son completamente artificiales y exagerados. En *La maldición de la flor dorada* (*Man cheng jin dai huang jin jia*, 2006), la Emperatriz usa un maquillaje muy sobre cargado: sombras, labios y pómulos de colores dorados, rosas, rojos, morados... En esta película el maquillaje es mucho más variado que en el resto de filmes. Respecto al cabello, aparecen recogidos y semi-recogidos, pero destaca más el pelo suelto tanto en hombres como en mujeres. Se dice que en la China Antigua, se creía una ofensa el hecho de cortarse el pelo, de ahí que en las películas *wuxia*, incluso los hombres llevan el pelo largo. Los complementos del cabello son totalmente importantes, y estos pueden ser simples como en *Hero* (*Ying xiong*, 2002) o exagerados como en *La maldición de la flor dorada* (*Man cheng hin dai huang jin jia*, 2006). Las joyas también aportan una mayor riqueza en la caracterización del personaje, que aparecen sobre todo en los emperadores. Cabe destacar que en *Una mujer, una pistola y una tienda de fideos chinos* (*San qiang pai an jing qi*, 2009) la caracterización es mucho más diferente debido a que tanto el peinado como el maquillaje tienen una intencionalidad cómica. Por último, el uso de las luces y sombras siguen siendo la principal herramienta del diseño en la caracterización.

La escenografía en los exteriores se divide en el medio natural y en los edificios. El primero destaca por la presencia de líneas completamente irregulares procedente de las montañas, los árboles o incluso las dunas del desierto. Asimismo, la iluminación de este resulta ser en clave alta. En cambio, los edificios son enormes y muestran unas líneas rectas. La inmensidad de estos edificios muestra al personaje demasiado pequeño, generando una sensación de inseguridad en estos. Estos son bastante simétricos ya que todo está cuidado al detalle. Por otro lado, los interiores son muy distintos en función de la película. En los palacios, todo es dorado y demasiado sobre cargado ya que cada elemento está muy decorado. El resto de interiores son mucho más sutiles, pero aun así, más elaborados que los del cine rural.

En conclusión, este cine tiene ciertas características comunes que las identifican como cine *wuxia*, pero aun así, presentan grandes diferencias entre las películas que lo integran. Sí es cierto que las herramientas del diseño de producción tienen la misma importancia en ciertos elementos al mismo nivel en todos los filmes, pero esto no quita que entre ellos presenten numerosas distinciones. Por ejemplo, el color en el vestuario sigue siendo la principal herramienta en este, a pesar de que cada película lo use de una manera distinta. Al igual que la importancia de las luces y sombras en la caracterización del personaje. O incluso de las líneas y formas en los exteriores e interiores, ya sean un palacio o una casa mucho más pequeña.

7. Conclusiones.

Una vez analizado los tres tipos de cine de Yimou (rural, urbano y *wuxia*) a través de las herramientas del diseño de producción presentes en la puesta en escena, es recomendable realizar una precisa conclusión para aclarar las diferencias entre estos cines.

En el vestuario, el cine rural se caracteriza por uso de camisetas y pantalones anchos en aquellos hombres de clase más baja, y togas largas en el caso de los hombres de mayor edad o mayor poder adquisitivo. Las mujeres, en cambio, se distinguen por el uso de chaquetas acolchadas y pantalones largos de corte recto. En el cine urbano, los personajes masculinos siguen llevando esas togas largas, pero las mujeres varían su vestimenta, siendo el *qipao* la ropa más común en los personajes femeninos. Asimismo, el uso de faldas hace acto de presencia en el cine urbano, algo que no aparece en el cine rural. Respecto al cine *wuxia*, la vestimenta más característica es el *hanfu*, tanto en

hombres como en mujeres, ya que estos aportan mayor agilidad para las batallas en las que se ven envuelto los personajes. En cambio, la ropa de los palacios es mucho más pesada y sobre cargada, con escote recto muy marcado en algunas ocasiones.

El color en el vestuario del cine rural varía en función de si es hombre o mujer. En el caso del primero, los colores predominantes son los grises y negros, mientras que en el caso de la segunda, las tonalidades suelen ser muy llamativas: azules, rosas, y, sobre todo, rojos. En el cine urbano el color de los hombres sigue siendo gris y negro, pero en las mujeres varía un poco en cuanto a las tonalidades, ya que estas suelen ser algo más apagadas que en el cine rural. A pesar de esa pequeña diferencia, el color rojo sigue siendo el tono predominante en el vestuario femenino. El cine *wuxia* tiene una gran gama de colores en cuanto a la ropa se refiere en función de las películas, aunque todas ellas tienen en común que no hacen distinción de color en cuanto al sexo de los personajes como ocurre en el cine rural y urbano. El dorado es el color más característico del cine *wuxia* cuando se habla de los emperadores, pero el resto varía en función de la obra como se indica en líneas anteriores. Aquí tiene un gran valor simbólico mientras que en el cine rural y urbano se rigen más por las tradiciones.

Las texturas en el cine urbano y *wuxia* son mucho más variadas, y, por tanto, generan mayor riqueza visual que el cine rural, que es más pobre en dicho aspecto. Este mismo caso sucede en cuanto al brillo. Respecto a las líneas y formas, el vestuario del cine rural es mucho más recto, ya que la ropa ni siquiera muestra la silueta del personaje. En el cine urbano la vestimenta es más ajustada, generando líneas curvas procedentes de la silueta de los personajes. En cambio, en el cine *wuxia*, la ropa es menos ajustada debido a la prenda llamada *hanfu*, pero en el resto de prendas procedentes de los palacios, las líneas se vuelven más curvas debido a que estas son mucho más ajustadas. En referencia a las líneas y formas que crean los estampados, el cine rural tiene pero es leve en comparación con la riqueza de líneas que generan los emperadores y la gente de palacio en el cine *wuxia*. A pesar de eso, el resto de personajes que aparecen en el cine *wuxia* usan vestuario de un color, siendo pues, mucho más sencillo que incluso en cine rural. El cine urbano es una combinación de ambas, aunque se asemeja un poco más al del cine rural.

Siguiendo con otro de los aspectos de la puesta en escena en el cine de Yimou, cabe destacar que la caracterización es muy distinta en comparación con los tres tipos

de cine analizados. El maquillaje en el cine rural es completamente natural, no pasando del color rosa en los pómulos o brillos como referencia al sudor, pasando a un segundo plano en la caracterización de los personajes. En el cine urbano es más importante pero no tiene gran riqueza en cuanto a la variedad: labios rojos, pómulos rosas y sombras de ojos negras. No hay más tipos de maquillaje en el cine urbano. El cine *wuxia* es una combinación del cine rural y urbano, ya que las personas de palacio usan un maquillaje muy exagerado y elaborado. Pero en el resto de personajes, el maquillaje es completamente natural, asemejándose al del cine rural.

El peinado en el cine rural se caracteriza por un peinado corto básico en el caso de los hombres y, en el caso de las mujeres, se diferencia en trenzas para las solteras y moños para las casadas. Salvo los lazos para las trenzas, el cine rural carece de complementos para el cabello. En el cine urbano, el peinado de los hombres sigue siendo el mismo que en el cine rural, pero en el caso de la mujer, este varía un poco. Los personajes femeninos siguen usando el mismo patrón que en el cine rural (trenzas y moños), pero el director añade otros tipos de peinados como el semi-recogido y la presencia del pelo rizado. Asimismo, los complementos pasan a un primer plano a través del uso de sombreros, rosas, etc. Por último, el cine *wuxia* se caracteriza por la presencia de pelo suelto o semi-recogido tanto en hombres como en mujeres. Los complementos son un elemento muy utilizado en este cine y pueden ser muy sencillos, llegando a pasar incluso desapercibidos, o completamente exagerados como en el caso de los emperadores.

La presencia de joyas tales como collares o pendientes, aparecen solo en el cine urbano y *wuxia*, escaseando pues en el cine rural. Por otro lado, cabe destacar que en los tres tipos de cine, la presencia de luces y sombras juegan un papel importante para generar sensación de tensión en determinadas ocasiones.

La escenografía es quizás donde se aprecie mejor la diferencia entre estos tres tipos de cine. Los exteriores se dividen en escenarios completamente naturales como ocurre en el cine rural y *wuxia*, y escenarios completamente industrializados como ocurre en el cine urbano. En el cine rural, el medio natural es donde los personajes pasan mayor parte del tiempo y donde se hallan más felices. En el cine *wuxia*, en función de la película los personajes pasan mayor o menos tiempo en la naturaleza. El cine rural tiene una iluminación mucho más cálida y los colores son más fuertes que en

el cine *wuxia*, aunque en ambos las tonalidades predominantes son los naranjas y verdes. Las líneas y formas irregulares procedentes de la naturaleza también es una característica que tienen en común el cine rural y *wuxia*. Asimismo, también tienen en común el uso de ciertas texturas como el polvo, la tierra o incluso la piedra. Aunque hay que mencionar que el cine *wuxia* usa mucho más esta herramienta debido a la presencia de la cámara lenta en las batallas. Por último, en el cine urbano los personajes pasan más tiempo en el interior. El exterior de este cine se caracteriza por la existencia de edificios, coches, fábricas, etc. Aquí el color es mucho más distinto que en el cine rural y *wuxia*, ya que predomina la tonalidad del gris y la luz es fría.

En cuanto a los edificios, en el cine rural estos son mucho más básicos y sencillos. Las líneas rectas y algo irregulares generan sensación de inestabilidad y vejez en las casas. En el cine urbano, las casas son mucho más grandes y las líneas más rectas. La aparición de líneas curvas sirve para la creación de diseños en columnas y tejados, dando mayor riqueza visual a la escenografía. Los elementos occidentales hacen hincapié en las grandes ciudades a través de las oficinas tan rectangulares, y también en ciertos elementos decorativos procedente de la fachada de las casas. En el cine *wuxia* depende mucho de la película, pero mayoritariamente son edificios inmensos con gran cantidad de detalles y totalmente simétricos, propios de grandes superproducciones.

En los interiores, el cine rural se caracteriza por ser muy pequeños y funcionales. El mobiliario es bastante pobre y antiguo, y las texturas de polvo y grietas, y la presencia de líneas irregulares apoyan a esta observación. El color predominante en el cine rural es el marrón procedente de los muebles. En el cine urbano, los interiores son mucho más grandes y el mobiliario más estable, con la característica de que aparecen más elementos con intención decorativa. Los elementos occidentales que se manifiestan en algunas películas, generan nuevas texturas y brillos. Asimismo, al igual que en el cine rural, el color predominante es el marrón propio de los muebles. En el cine *wuxia*, los interiores son inmensos y los elementos decorativos están muy presentes. Todo se encuentra sobre cargado debido a la presencia de colores tan fuertes (dorados y rojos), y a la gran cantidad de líneas y formas que decoran puertas, columnas, etc. Cabe destacar que la iluminación es casi siempre cálida independientemente del cine que sea (rural, urbano o *wuxia*) debido a la presencia de bombillas y velas.

En conclusión, Yimou divide su filmografía en tres estilos muy diferentes que, sin embargo, comparten ciertos rasgos. El color es la principal herramienta que este usa, tanto en el vestuario como en la arquitectura y suele tener un uso común en los tres tipos de cine. Las líneas y formas son muy importantes para dar esa sensación de movilidad y varían según si se trata del cine rural, urbano o *wuxia*. Las luces y sombras suelen tener rasgos más comunes en los tres estilos, que están sobre todo muy marcados en la caracterización e interior de los edificios. Por último, las texturas y brillos dan más información sobre el material que este usa, siendo el cine urbano y *wuxia* los que mayor variedad aportan. Todo ello genera una gran riqueza a nivel de puesta en escena, creando así unas escenas totalmente cuidadas que engatusan al espectador al visionar algunas de sus películas.

8. Bibliografía

Alanís, J.; Higuera, D.; Tapia, E. (2013). *Escenarios, decorados, iluminación y maquillaje en el cine*. La Serena: [En línea] Disponible en: http://periodismo.userena.cl/docs/seminarios_de_investigacion/2013_-_SEMINARIO_ESCENARIOS_DECORADOS_ILUMINACION_Y_MAQUILLAJE_EN_EL_CINE.pdf

Bernal Rosso, F. (2009). *Iluminación para cine. Dimensionamiento de la iluminación para cine*. Recuperado en 28 de febrero de 2014 de <http://www.pacorosso.net/notas/ifaf/iee/cinecalsummer2009.pdf>

Casetti, F.; Di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film*, Italia: Paidós Iberica.

Dalia, A. (2011). Fighting Heroes: The core values of the *xia* tradition in early China, *Revista de artes marciales asiáticas*, vol 6, nº 2, 45-56.

Devesa, R. (2011). El cine como pretexto para la arquitectura, *DC Papers*, 21-21, 9-10.

Echeverry López, J. (2005). *El maquillaje como una herramienta fundamental para la caracterización externa del personaje*, Bogotá: [En línea] Disponible en: <http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/4363>

Eisenstein, S. (1989): *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp.

- Fenollosa, E. (2011). *Introducción a la cultura china*, España: Melusina.
- Fernández Díez, F. (1996). *Arte y técnica del guion*, Barcelona: Ediciones UPC.
- Fernández, D. (2015). *El vestuario en la historia y en la ficción escénica*, Madrid: [En línea] Disponible en: http://mdai.aq.upm.es/wp-content/uploads/2014/05/introduccion_cursos_vestuario_escenico.pdf
- Galán, E. (2007). Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales, *revista del CES Felipe II*, 7, 1-11.
- Gentile, M.; Díaz, R.; Ferrari, P. (2011). *Escenografía cinematográfica*, Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Guerrero, Á. (2009). Cine de género en Asia: la otra mirada. *Ventana Indiscreta*, 0(001), 18-21. doi: <http://dx.doi.org/10.26439/vent.indiscreta2009.n001.1686>
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*, Madrid: Arco/libros.
- Martínez-Salanova Sánchez, E. (2002). El cine, otra ventana al mundo, *Comunicar*, 18, 77-83.
- Mei, H. (2011). *Vestimenta china*. Madrid: Editorial Popular.
- Miranda, L. (ed.) (2007). *China siglo XXI: desafíos y dilemas de un nuevo cine independiente (1992-2007)*, Córdoba: Berenice.
- Ortiz Villeta, A. (2008). *La arquitectura en el cine. Construyendo una ilusión*, España: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM).
- Palacios, L.; Ramírez, R. (2011). *China. Historia, pensamiento, arte y cultura*, España: Almuzara.
- Saltzman, A. (2009). Cuerpo. Vestido. Paisaje, *Cuaderno 30* (Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación), 30, 63-75.
- Sazatornil, M.; Cruz, M. (2012). *Cine chino, breve mirada histórica*. Imagine Press Ediciones.

Seger, L., (1990) *Cómo crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*, Barcelona: Editorial Paidós.

Ying, Z. (2007). La comercialización del cine chino desde finales de los noventa. En Miranda, L. (ed.), *China siglo XXI: desafíos y dilemas de un nuevo cine independiente (1992-2007)*. Córdoba: Berenice, 157-193.

Yun, L. (2003). *La teoría del color*, Rosario: [En línea] Disponible en: <http://www.holista.es/spip/IMG/pdf/YunLinLaTeoiradelColor.pdf>

Zavala, H. (2008). *El diseño en el cine. Proyectos de dirección de arte*, México: UNAM.

9. Anexos



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13



Imagen 14



Imagen 15



Imagen 16



Imagen 17



Imagen 18



Imagen 19



Imagen 20



Imagen 21



Imagen 22



Imagen 23



Imagen 24



Imagen 25



Imagen 26

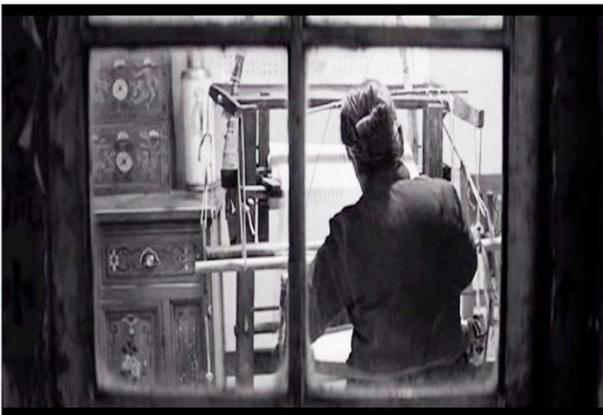


Imagen 27

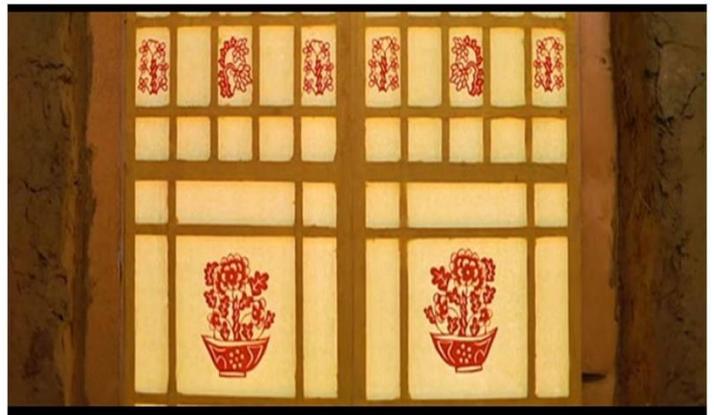


Imagen 28



Imagen 29



Imagen 30



Imagen 31



Imagen 32



Imagen 33



Imagen 34



Imagen 35



Imagen 36



Imagen 37

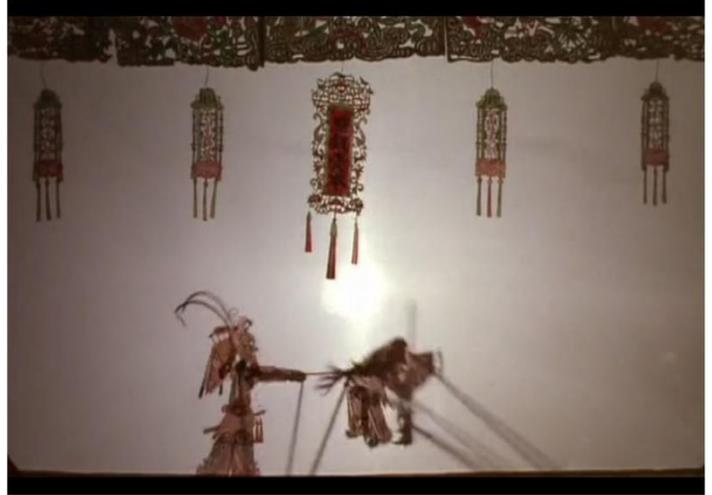


Imagen 38



Imagen 39



Imagen 40



Imagen 41



Imagen 42



Imagen 43



Imagen 44



Imagen 45



Imagen 46



Imagen 47



Imagen 48



Imagen 49



Imagen 50



Imagen 51



Imagen 52



Imagen 53



Imagen 54



Imagen 55

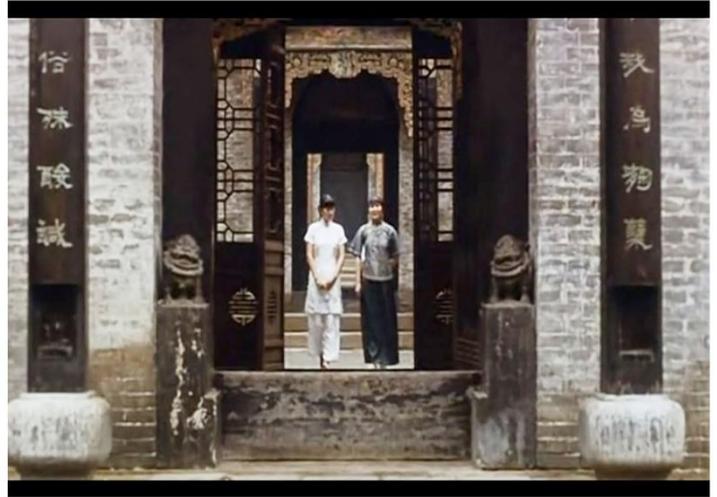


Imagen 56



Imagen 57



Imagen 58



Imagen 59



Imagen 60



Imagen 61



Imagen 62



Imagen 63



Imagen 64



Imagen 65



Imagen 66



Imagen 67



Imagen 68



Imagen 69



Imagen 70



Imagen 71



Imagen 72



Imagen 73



Imagen 74



Imagen 75



Imagen 76



Imagen 77



Imagen 78



Imagen 79



Imagen 80



Imagen 82



Imagen 81



Imagen 83



Imagen 84



Imagen 85



Imagen 86



Imagen 88



Imagen 87



Imagen 89

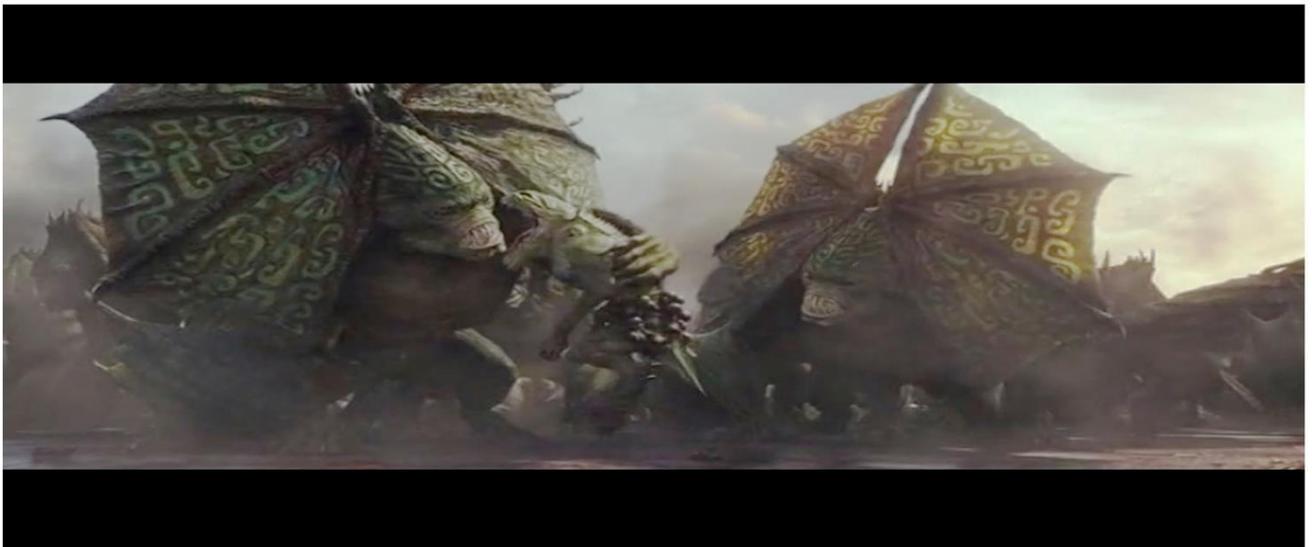


Imagen 90



Imagen 91



Imagen 92



Imagen 93



Imagen 94



Imagen 96



Imagen 95

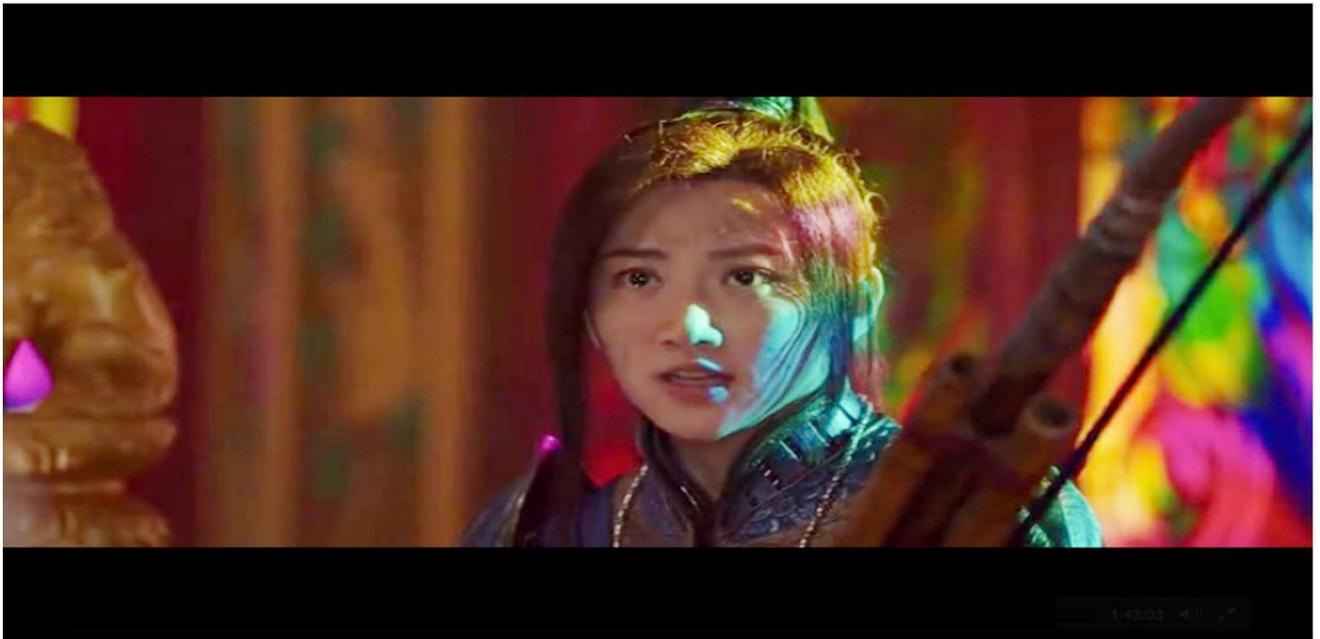


Imagen 97



Imagen 98



Imagen 99



Imagen 100



Imagen 101

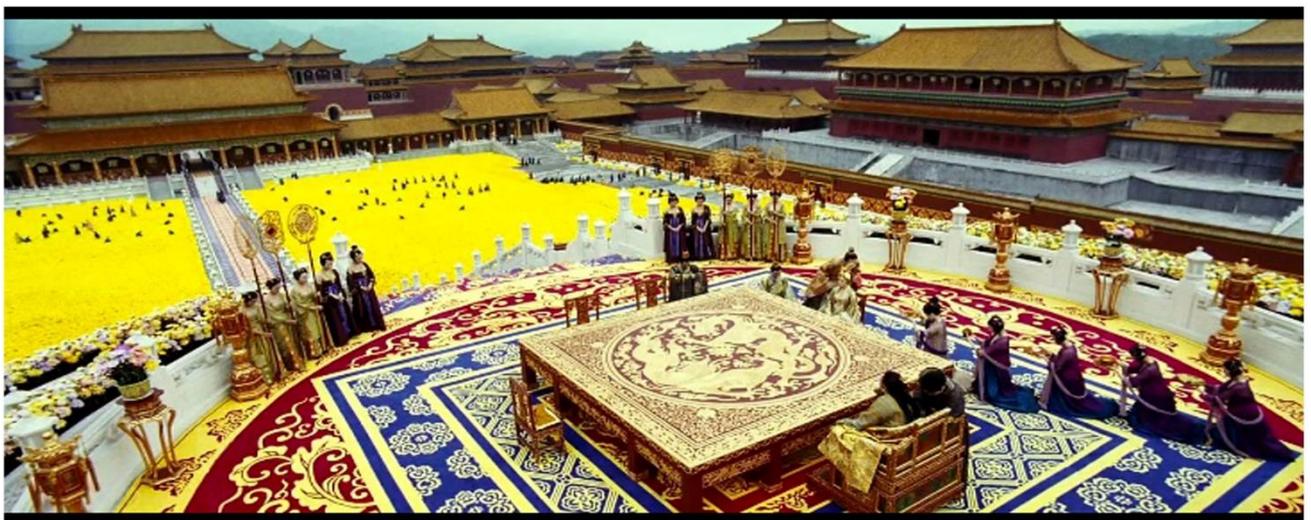


Imagen 102



Imagen 103



Imagen 105



Imagen 104



Imagen 106



Imagen 107



Imagen 108

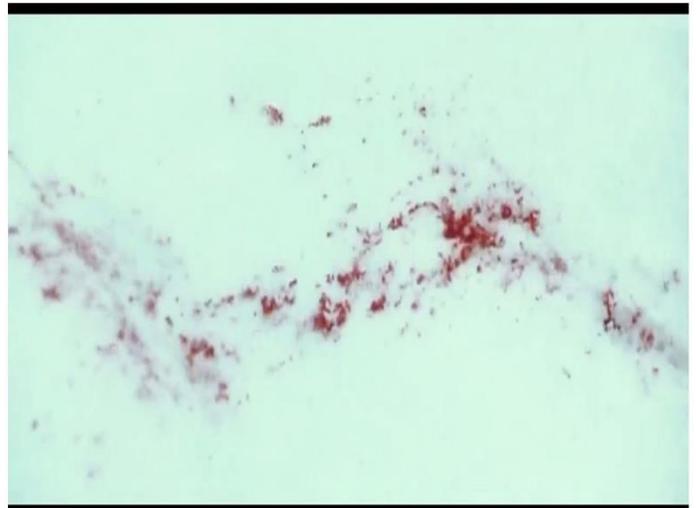


Imagen 110



Imagen 109



Imagen 111



Imagen 112



Imagen 113



Imagen 114



Imagen 115

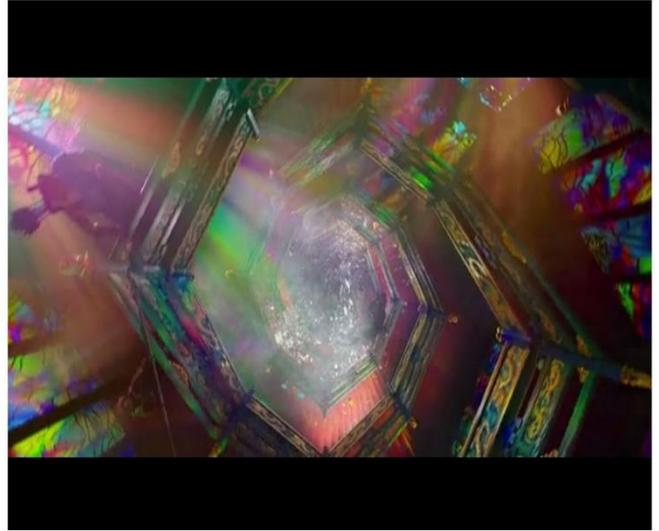


Imagen 117



Imagen 116



Imagen 118



Imagen 119



Imagen 120



Imagen 121



Imagen 122



Imagen 123



Imagen 125



Imagen 124



Zhang Yimou es un director chino conocido en el resto del mundo por obras como *Hero* (*Ying xiong*, 2002) o *La casa de las dagas voladoras* (*Shi mian mai fu*, 2004). Sus películas se caracterizan sobre todo por la gran estética que presentan y, en concreto, el uso del color como herramienta principal. En esta investigación, además de analizar el color, se quiere conseguir un análisis del resto de herramientas tales como líneas y formas, luces y sombras, texturas, brillos, dinámicas y contrastes, para así poder llegar a una conclusión sobre si este director simplemente juega con el color o le da mayor riqueza a la puesta en escena a través de otros recursos.

