

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Hacia una ética del espacio fílmico. Campo y fuera de campo en el cine de Kenji Mizoguchi

Autor/es:

Monterde, José Enrique

Citar como:

Monterde, JE. (1999). Hacia una ética del espacio fílmico. Campo y fuera de campo en el cine de Kenji Mizoguchi. Nosferatu. Revista de cine. (29):61-68.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41122>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Hacia una ética del espacio fílmico

*Campo y fuera de
campo en el cine de
Kenji Mizoguchi*

José Enrique Monterde

Autore zinematografiko baten estiloari buruz hitz egiterakoan funtsezkoa den kontzeptuetako bat eszenaratzea da. Eta honen barruan alderdirik garrantzitsuenetako bat eremuaren eta eremutik kanpokoaren arteko erlazioa. Mizoguchi bezalako errealizadore batek eremutik kanpokoaren erabilera jakin bat egitea ez da aukera formal bat soilik, bere nortasunarekin zerikusirik ere baitu.

Cuando a principios de la década de los cincuenta, en los albores de la modernidad cinematográfica, se produjo el feliz encuentro europeo con el cine japonés, se estaba dando más que una simple coincidencia. De hecho se trataba de algo más cercano a la causalidad que a la casualidad, dado que algunos de los rasgos aportados por el feliz hallazgo venían a confirmar o ilustrar ciertos principios que sustentaban el despliegue crítico y teórico que iba a acompañar al nacimiento del cine moderno. No se trataba tan sólo de lo que el cine japonés venía a significar en cuanto a la constatación de que había otra "manera" de entender el cine, diferente de los modelos hollywoodienses o europeos habituales, en lo que luego hemos venido a entender como una variante o alternativa al "modo de representación institucional" dominante. También significaba la reafirmación de dos de los jalones básicos de la modernidad cinematográfica: la noción de autor y la relevancia del concepto de "puesta en escena".

Sobre la condición de Mizoguchi como "autor" cinematográfico no hará falta que nos extendamos, ya que la simple existencia de este monográfico sería prueba sufi-

ciente del mantenimiento del autor de **El intendente Sansho** (1954) en el Olimpo cinematográfico. Sin embargo, el objetivo de estas notas nos acerca más al segundo y resbaladizo asunto -la noción de puesta en escena-, centrándonos sobre todo en las relaciones campo/fuera de campo dadas en algunas películas de Mizoguchi; es decir, una aproximación a la dimensión espacial del trabajo fílmico del cineasta nipón. Ahora bien, la puesta en escena se integraría a su vez en la constitución de ese "estilo" que ineludiblemente debe acompañar a toda personalidad artística reconocible como tal, por lo que nuestra reflexión se convierte así en una perspectiva particular sobre esa entidad artística denominada Kenji Mizoguchi.

Recordemos que David Bordwell ha definido el estilo de un cineasta como "*aquel sistema formal de la película que organiza las técnicas cinematográficas*" (1), si bien no parece que el cine de Mizoguchi pueda asociarse a ninguna de las caracterizaciones estilísticas refe-

ridas a los cuatro modos narrativos históricos propuestos por ese autor. Ni la invisibilidad del estilo propio de la narración clásica ni la retórica inherente a la narración histórico-materialista nos parecen adecuados en relación a la obra de Mizoguchi, pero tampoco me atrevería a ubicarle en el área de la narración de "arte y ensayo" (esa espantosa y superficial denominación que propone Bordwell), con su tendencia desviacionista respecto de las normas clásicas, ni menos en el ámbito de la narración paramétrica donde "*el sistema estilístico del film crea pautas diferentes a las demandas del sistema argumental*" (2). Y sin embargo, el ejemplo de la puesta en escena de Mizoguchi incidirá sobre muchos de los exponentes y defensores de las dos últimas, comenzando por el propio Noël Burch -de quien Bordwell toma el término "paramétrico"- y cuya sistematización de las relaciones campo/fuera de campo ha resultado ser poco menos que canónica en la reflexión cinematográfica de los últimos veinticinco años.

Entre las marcas estilísticas (3) del cine de Mizoguchi podemos singularizar ciertos aspectos de la puesta en escena: aquéllos relativos a la conjunción del espacio representado (campo visual abarcado por el encuadre) con el espacio *off*, correspondiente al fuera de campo; esto es, más allá de los límites del encuadre, al margen de cualquier percepción inmediata y por tanto con una consistencia puramente mental o virtual en relación al presente de cada campo actualizado. Recordemos que Burch aborda con especial atención la clarificación de los seis segmentos definidores del fuera de campo, sus diferentes naturalezas (concreta o imaginaria) y sobre todo las formas de relación entre ambos espacios, definidas por las entradas y salidas de campo, el carácter centrífugo del campo vacío, la mirada *off*, la fragmentación de figuras y objetos entre los dos espacios, el papel del sonido en *off*, etc., sin olvidar las presencias del fuera de campo en el propio campo visual (mediante espejos, sombras, re-



Los amantes crucificados

flejos, etc.), las transformaciones del fuera de campo en campo -y viceversa- según el movimiento de la cámara o las variedades del *raccord* como manifestación del efecto de sutura entre planos sucesivos (4).

En la medida, pues, en que todo trabajo de encuadramiento determina la distinción campo/fuera de campo y esa construcción del plano como prolongación temporal del encuadre es el epicentro de la "puesta en escena", a su vez resultará un factor determinante del estilo cinematográfico de cualquier cineasta, como aquí es el caso de Mizoguchi. Pero en la medida en que esa relación campo/fuera de campo se da en la duración de cada plano y rige la articulación entre planos sucesivos (montaje) tampoco podemos despreciar los valores narrativos de esa dialéctica entre lo visible y lo no visible para cada momento del film. Ahora bien, al hablar de la dimensión temporal y narrativa me parece importante precisar las diferencias entre el concepto de fuera de campo y la elipsis (5). El salto temporal que significa la elipsis evidentemente prescinde de una parte del relato que así permanece invisible aunque implícito, planteándose siempre en el ámbito de la diacronía o sucesión temporal -lo que con palabras de Christian Metz denominaríamos la componente sintagmática del film-, mientras que el fuera de campo siempre es explícito, simultáneo al campo actualizado en cada momento del desarrollo fílmico, de forma que su relación es inequívocamente sincrónica o paradigmática. Eso lo debemos tener en cuenta para no confundir dos formas de invisibilidad que abarcan aspectos espaciales y temporales; recordemos que lo elíptico no aparece ante nuestro campo visual, pero tampoco se sitúa en ningún hipotético fuera de campo. En una palabra, la elipsis deriva del trabajo de puesta "en serie" del film, mientras que la



relación campo/fuera de campo se desarrolla constitutivamente en el territorio de la "puesta en escena", aunque pueda tener consecuencias en el montaje (6).

Asentadas esas precisiones generales, hora es que abordemos su repercusión en un cineasta como Mizoguchi, de cuya **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** (1953) dijo Alexandre Astruc que "*cinco minutos de proyección hacen comprender claramente lo que es la puesta en escena, al menos para algunos: un cierto medio de prolongar los fervores del alma en los movimientos del cuerpo*" (7). Ahora bien, lejos de nuestra intención el entender que la atención hacia la "puesta en escena" corresponda a una actitud "formalista"; si algo nos legó la teoría crítica impulsada por el cahierismo fue inscribir el valor de la "puesta en escena" en el universo autoral de cineastas como Mizoguchi, con lo que los aspectos plástico-espaciales del trabajo fílmico se correspondían inequívocamente con esa *weltanschauung* o concepción del mundo que fundamenta la autoría personal, cristalizada artísticamente bajo la noción del estilo. Pues bien, en esa medida, un determinado uso del campo/fuera de campo por parte del realizador de

Los amantes crucificados (1954) se correspondería no sólo a una opción formal, sino a la personalidad del cineasta; esto es, a esos principios éticos, ideológicos, sociales, etc., que inevitablemente fundamentan toda opción artística.

Por tanto, aproximarse a las relaciones campo/fuera de campo en el cine de Mizoguchi no significa simplemente "repertoriar" sus diferentes variantes de uso o establecer pautas generales localizables a lo largo de su trayectoria, sino intentar enlazar las opciones asumidas por el cineasta con los sentimientos e ideas que recorren sus filmes (8). De ahí que se nos ocurran diversas preguntas que pueden dar luz a nuestro conocimiento de Mizoguchi: ¿qué excluye visualmente el cineasta en su encuadre? ¿Cómo organiza la relación entre lo visto y lo no visible en algunos momentos de sus filmes? ¿Qué relaciones se establecen entre lo incluido en campo y lo remitido fuera de él?

La primera constatación, no por repetida menos notable, estribaría en la resistencia ofrecida por Kenji Mizoguchi a articular el campo/fuera de campo dentro de una forma mecánica de articular la sucesión de planos, como por ejemplo implica la habitual dialéc-

tica plano/contraplano. En incontables ocasiones Mizoguchi apuesta por la autonomía expresiva y narrativa del plano, en perjuicio de cualquier efecto de montaje, incluida la tradicional sintaxis campo/contracampo. Esa autonomía se aleja, sin embargo, del primitivismo del cine de los orígenes, puesto que no debemos identificar autonomía con estatismo del plano, en la medida en que en su duración hay una clara voluntad de multiplicar el punto de vista mediante el movimiento de cámara, llegando muchas veces a la constitución de planos escena, cuando no de auténticos planos secuencia o incluso esa característica manera de fundir sobre una panorámica de forma que parece negarse la realidad del montaje. Sean los tradicionales movimientos que abren -y muchas veces también cierran- sus filmes, sean los más complejos que exploran y explotan lo intrincado de los interiores de la arquitectura doméstica nipona -como el arranque de **La emperatriz Yang Kwei-Fei** (1954) o las escenas en casa del impresor Ishum de **Los amantes crucificados**-, sean las correcciones de la posición de la cámara que permiten reencuadrar mediante superposiciones o diagonales las figuras internas al campo -y así evitar el cambio de plano en las conversaciones entre

los personajes- o sobre todo aprovechar las posibilidades de una profundidad de campo que se instaura como otra de las marcas estilísticas básicas del cineasta, sea cualquiera de esas soluciones la que se plantee, inevitablemente esa movilidad de la cámara implica una constante variación del campo visual, una clara permeabilidad de la frontera separadora del campo/fuera de campo que abunda en la sensación de continuidad y homogeneidad espacio-temporal. No obstante, vale la pena recordar algún momento en el que esa continuidad resulta paradójica, como cuando en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** se produce la famosa sucesión de escenas de feliz idilio entre Genjurô y la princesa Wakasa, desde el momento en que ella se desnuda -fuera de campo- ante la mirada de él, seguida de una panorámica sobre él nadando hacia ella, hasta salir de campo por la derecha mientras que una panorámica hacia la izquierda nos lleva hasta la escena del *picnic* sin solución de continuidad, de forma incoherente respecto a la distancia espacio-temporal que separa ambos momentos idílicos. A lo que podríamos añadir la no menos famosa secuencia del retorno de Genjurô a su hogar, cuando la inversión de la primera panorámica

sobre el personaje recorriendo las vacías estancias de su casa nos permite encuadrar el reencuentro con el fantasma de su difunta esposa y por tanto introducir en el campo inicial una presencia realmente sobrenatural. En ambos ejemplos, el movimiento de cámara abre el espacio real hacia el sobrenatural, mezclando dos espacios de diferente naturaleza y en esa medida introduciendo en el campo visual lo que debiera corresponder al más absoluto de los fueros de campo (algo ya anticipado por la barca que se corporeiza de entre la niebla en la travesía del lago, para luego desvanecerse tras la advertencia del moribundo, como una realidad no menos fantasmagórica que la de la barca en que Mohei le confiesa su amor a Osan en **Los amantes crucificados**).

No cuesta mucho establecer una ética mizoguchiana mediante la constatación de los aspectos del relato que Mizoguchi desplaza al fuera de campo: esencialmente hay tres temas que de forma muy sistemática nuestro autor niega a nuestra mirada, aunque obviamente no a nuestra comprensión: el sexo, la violencia y la muerte. En el primer caso, no nos puede sorprender que en el contexto cultural del cine japonés Mizoguchi muestre un indudable pudor en unas historias que sin embargo jamás renuncian al papel social o histórico que juega el sexo, aunque sólo sea por la recurrencia del personaje de la *geisha* o la simple prostituta en su cine. Recordemos la preparación de Wakasa tras un biombo antes de su seducción de Genjurô o su desvestirse para bañarse junto a él en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**; el baño de Kwei-Fei donde una panorámica nos lleva hasta sus doncellas antecediendo el movimiento de la concubina saliendo del agua que queda siempre fuera de campo; y la puerta corredera que primero nos oculta el



Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia

coito de Yumeko con Eiko, mientras que luego al abrirse nos permite contemplar el final de la escena en la bañera en **La calle de la vergüenza** (1956).

A diferencia de lo que podríamos señalar en Kurosawa, Mizoguchi no es un cineasta especialmente proclive o interesado por la violencia física. Inevitablemente, ésta aparece en sus filmes en la medida en que éstos narran muchas veces sucesos atravesados por una violencia consustancial a los periodos históricos tratados. La violencia bélica se constituye en el cine de Mizoguchi en un factor constituyente del espacio diegético todo; en muchas de sus películas parece que la guerra declarada o el pillaje por parte de las bandas armadas sean un contexto ineludible de la acción; diríamos que los personajes están sujetos a un estado de guerra permanente, aunque en aquellos momentos en que esa violencia se hace más próxima y tangible se subraya su condición "fuera de campo", salvo cuando se quiere reforzar el salvajismo de una agresión, como la sufrida por Miyagi por parte de unos soldados hambrientos y que le causará la muerte. Así también en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** Mizoguchi nos evita el desenlace sangriento de la decapitación del jefe enemigo a manos de Tobei al taparlo con un árbol, tal como hace con el viejo que Zushio marca en la frente con fuego manteniéndolo fuera de campo o con la mutilación de Tamaki -le cortan los tendones para que no pueda escapar- en **El intendente Sansho**, sin olvidar la muerte fuera de campo de las tres primas de Kwei-Fei.

Sin embargo, tan importante como la violencia inherente a la lucha armada resulta en Mizoguchi la violencia sexual, que alcanza en la violación o en los intentos de relación sexual no de-



seados su manifestación más significativa. Violaciones fuera de campo como la de Kumiho en **Mujeres de la noche** (1948) y Ohama en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** (seguida por las imprecaciones de ella contra el fuera de campo donde se situaría su esposo Tobei); pero también la agresión sufrida por Eiko cuando Kusuda intenta propasarse, ocultada parcialmente por una mampara, o la forzosa entrega de Miyoharu a Kanzaki al final de **Los músicos de Gion** (1953).

Finalmente, la piedra de toque básica del valor ético del juego campo/fuera de campo en el cine de Mizoguchi y en el cine en general es la representación de la muerte. De hecho habría que hacer una Historia del Cine en función de las formas de representar la muerte, desde la grandilocuencia teatralizante del *film d'art* hasta la banalización coreográfica del cine de John Woo o la complacencia de Quentin Tarantino y sobre todo sus deleznable imitadores. En ese recorrido, sin duda que Mizoguchi ocuparía un lugar esencial, no derivado de ninguna gazmoñería sino de la exaltación del pudor como actitud artística y concordancia moral con la situación de tantos oprimidos que pueblan el martirologio mizoguchia-

no. La agresión mortal de Miyagi en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** no nos es hurtada, mientras que los amantes Mohei y Osan serán crucificados una vez el film ya se ha acabado, puesto que el último plano sólo nos muestra al cortejo alejándose, tras haber tenido noticia de su paso por el ruido provocado desde el fuera de campo, mientras los trabajadores de la imprenta de Ishum hablaban sobre el caso; no obstante, no hay que olvidar que al principio de la película ya hemos asistido a la ejecución de otros dos amantes, que a modo de intriga de predestinación anticipa la conclusión de nuestra historia. La muerte de la emperatriz Yang Kwei-Fei queda absolutamente fuera de campo, insinuada en todo caso por ese conmovedoramente elegante despojamiento de joyas, ropas y zapatos en planos de detalle que acompañan su marcha al cadalso. De todas maneras, ningunas muertes tan emotivas como las resultantes del suicidio y ninguna tan esencial como la de Anju en **El intendente Sansho**, cuando con el acompañamiento en *off* de la canción de su madre, la muchacha se va sumergiendo en las quietas aguas del lago hasta que un cambio de plano (que nos lleva hasta la vieja esclava al lado de la empalizada) nos deja el momento



final de la inmersión fuera de campo, para luego retornar al plano en el que las ondas concéntricas son el único vestigio de una vida sacrificada, mientras se desvanece el sonido de la canción. Para el que suscribe probablemente ése sea el momento culminante del lirismo mizoguchiano y uno de los momentos culminantes de la poética del fuera de campo (9).

Por su parte, las entradas y salidas de campo también adquieren en Mizoguchi un valor que va más allá del puro mecanicismo del encadenamiento narrativo. La presentación de Yôkihi al emperador en **La emperatriz Yang Kwei-Fei** comienza con su entrada en el mismo encuadre en que está Hsuan Tsung, aunque éste no lo advierte puesto que está mirando los almendros en flor en el fuera de campo, de forma que incluso cuando un ministro le indica su presencia él no repara en ella, saliendo de campo inmediatamente; será con Hsuan Tsung de nuevo solo en campo -esta vez tocando música- cuando una panorámica hacia la izquierda nos llevará hasta un plano vacío en el que por fin entrará Kwei-Fei. En otras ocasiones -como ocurre en **Los amantes crucificados**- es habitual el recurso de mostrar un encuadre "vacío" en el que penetra desde el fuera de campo alguno de los personajes, como cuando

Ishum busca a Osan, en un infructuoso movimiento interno al campo.

Podemos tomar como ejemplo privilegiado las separaciones entre personajes, por lo general rupturas no voluntarias -al menos por una de las partes- que pueden incluir tanto las separaciones entre esposos como entre padres e hijos o entre amantes. Recordemos la separación entre Genjurô y Miyagi en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** tras la travesía en barca, resuelta esta vez con un determinante plano-contraplano, mientras que el propio Genjurô sufrirá la salida de campo de Wakasa cuando la están preparando para su primer encuentro sexual, manifestando su deseo mediante la mirada hacia el fuera de campo derecho por donde ella salió. La destitución de Masauji Taira, gobernador de la provincia de Matsu, implica que una panorámica lo deje fuera de campo y se centre en su esposa Tamaki, que será uno de los centros de atención de la recién comenzada **El intendente Sansho**; luego, la salvaje separación de Tamaki y sus hijos también vendrá remarcada por la colocación fuera de campo de los pequeños.

Por su parte, la falsa inculpación de Otoma cuando se descubre el

desfalco en **Los amantes crucificados** se saldará con un fracaso certificado por su exclusión del campo en favor de Mohei y Osan, los dos amantes más tarde sujetos a una brutal separación que se visualiza con la exclusión de Osan del encuadre en que está Mohei. Al contrario, será la propia Kwei-Fei quién saldrá voluntariamente de campo justo en el momento en que le comuniquen al emperador la defección de la guardia, anticipando ya la inevitable separación que les va a forzar la coyuntura política. Y por una vez pensemos que al menos hemos localizado una salida de campo optimista: cuando Fusako y Kamiko salen de campo refugiándose tras una vidriera que representa a una *madonna* en una iglesia derruida al final de **Mujeres de la noche**, mientras un *travelling* de alejamiento nos muestra las prostitutas y las ruinas de un mundo del que ellas dos pretenden salir.

Frente a la separación, los esfuerzos para impedir esa separación, como cuando Miyagi intenta impedir que Genjurô salga de campo y retorne a su casa tras la llegada de las tropas o los sucesivos abandonos de campo de Genjurô y reentradas de Wakasa cuando aquél intenta abandonarla en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**, algo que para conseguirlo incluso le hará enfrentarse con su espada a los espectros. O cuando Eiko insiste ante Miyoharu para que la acepte como pupila al comienzo de **Los músicos de Gion**, con las sucesivas salidas de campo de la segunda y entradas tras ella de la primera, así como en las desesperadas reentradas en campo de Osan cuando Mohei intenta abandonarla para su salvaguardia. El reencuentro como fin de la separación -aun de forma efímera- vendrá también resaltado en **Los amantes crucificados** cuando Osan aparece mirando por su fuera de campo derecho y percibe a Mohei

acercándose, lo cual se nos muestra con una exaltada panorámica de seguimiento que concluye en el abrazo entre los infortunados amantes.

De la misma manera, el aislamiento en el plano de un personaje es marca de su soledad: como el emperador Hsuan Tsung, que en un momento al principio de **La emperatriz Yang Kwei-Fei** queda solo en campo tras haberle dicho un cortesano que era "el hombre más afortunado del imperio" o más adelante hace salir a todos los cortesanos del campo para remarcar su soledad, ya que poco antes hemos visto uno de los raros plano/contraplano del film que marca la separación respecto al retrato de su amada primera esposa; de esa forma, la primera vez en que por fin Hsuan Tsung mira a Kwei-Fei será mediante un *raccord* de mirada, significando que Kwei-Fei le llega del mismo fuera de campo donde en algún momento se perdió la difunta emperatriz Wu-Hui. Pero también tienen un papel significativo el dinamismo provocado por las abundantes entradas y salidas de campo a las que recurre Mizoguchi en las escenas en que se corporeiza la presencia de las tropas, sea en la llegada del ejército al pueblo de los protagonistas en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** o cuando los esbirros de Sansho buscan a los hermanos fugitivos o invaden el templo de Nakayama.

No siendo Mizoguchi un cineasta "barroco", a pesar de la profusión de sus movimientos de cámara y la recurrencia a la profundidad de campo y el plano-secuencia, en la medida en que la simplicidad impera sobre cualquier exaltación del virtuosismo compositivo, tampoco son muy abundantes los efectos especulares o la presencia en campo de las sombras que permitan introducir aspectos procedentes del fuera de campo en el

campo encuadrado. Entre las excepciones se contarían las sombras de Genjurô, Wakasa y su doncella camino del fantasmal palacio de aquélla reflejadas en el interior de un plano vacío; o la imagen de Miyoharu reflejada en un espejo en campo cuando está a solas con Kanzaki en **Los músicos de Gion**.

De la misma manera, su planificación abundante en planos de conjunto y escasa en planos medios, sin casi nunca recurrir a primeros planos y planos de detalle, impide que los efectos de fragmentación de figuras y objetos entre el campo y el fuera de campo tengan un papel relevante. Claro que no podemos olvidar que la ejecución fuera de campo de la emperatriz Yang Kwei-Fei se resuelve con una de las más brillantes sinécdoques de la Historia del Cine, tal como ya advertimos con anterioridad.

Por otra parte, el desarrollo de acciones argumentalmente significativas fuera de campo es raro en las películas estudiadas de Mizoguchi. Sin que la linealidad del relato sea una constante esencial, ciertamente que las construcciones en paralelo permiten saltar entre diferentes campos de la acción. Estructuralmente eso adquiere importancia en algunos fil-

mes como **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**, donde se contraponen el espacio de la ciudad en que Genjurô vive su aventura sexual, Tobei tiene la ocasión de iniciar su carrera militar y Ohama la suya como prostituta, del espacio rural en que Miyagi será sacrificada en pro de la pervivencia del hogar familiar. También en **El intendente Sansho** es fundamental la combinación simultánea de tres espacios: las posesiones de Sansho en la ciudad de Yura, la isla de Sado donde quedará recluida la madre Tamaki y los diversos lugares que jalonarán el itinerario de Zushio hasta cumplir su venganza (templo de Nakayama, la capital Kyoto, la provincia de Tsukuski donde fuera desterrado su padre, etc.) y reencontrarse con su madre. Finalmente, también **Los amantes crucificados** se despliega en diversos escenarios simultáneos -donde por tanto cada uno de ellos establece un fuera de campo respecto a los restantes-, con especial preeminencia de la mansión del impresor Ishum y los diversos lugares que van recorriendo los desgraciados amantes en su huida. Sin embargo, más acá de las leyendas históricas, los filmes de ambientación contemporánea se ofrecen como mucho más claustrofóbicos y uniespaciales.



Los amantes crucificados

les; sirvan la ciudad de **Mujeres de la noche** -aun en su variedad de escenarios- y los barrios de Gion y Yoshiwara en Kyoto y Tokio respectivamente de **Los músicos de Gion** y **La calle de la vergüenza**.

En la operatividad narrativa del fuera de campo juega siempre un papel esencial el sonido, ya que prolonga imaginariamente el campo concreto ante el que estamos situados. Ese aspecto alcanza también notable importancia en muchos momentos del cine de Mizoguchi: así en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** las esposas de Genjurô y Tobei comentan desde el *off* que "no les había visto jamás trabajar así" mientras luego veremos que están alimentando el horno. También Kwei-Fei hablará desde el fuera de campo del más allá de la muerte a Hsuan Tsung mientras éste contempla su estatua, para que a continuación otro elegante movimiento de cámara -equivalente al que abrió la película- abandone al emperador y su estatua mientras permanecen sus voces en el *off*.

Pero mucho más importante es el papel de las canciones emitidas desde el *off*, como las que canta Wakasa en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**; la que acompaña la primera aparición en campo de Yôkihi en su cocina en **La emperatriz Yang Kwei-Fei**; o las diversas ocasiones en que se oye desde el fuera de campo la canción compuesta por Tamaki en **El intendente Sansho**, con especial relieve en el momento del suicidio de Anju. O también el acompañamiento de la voz de Miyagi a las actividades cotidianas de Genjurô al final de **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**, cuando le dice: "no estoy en el mismo mundo que tú". Claro que no siempre es

tan melodioso y deseado el sonido que viene del fuera de campo, ya que los aullidos de los lobos en fuera de campo causan la inquietud del pequeño grupo de viajeros acampados en el bosque de **El intendente Sansho**, mientras que en **La emperatriz Yang Kwei-Fei** también de ahí provienen las quejas contra los abusos de la familia Yang antes del incidente que sufre la prima de Kwei-Fei, la proclama de An Lu-Shan a las tropas o los gritos de "muera Yang Kwei-Fei" mientras Kwei-Fei ocupa en solitario el encuadre.

Sirvan estas breves notas sobre algunos filmes de Kenji Mizoguchi para demostrar hasta qué medida su puesta en escena se integra en unas opciones estilísticas que contribuyen a definir el estatus autoral de un cineasta capaz de triunfar en Occidente gracias precisamente a desbordar la relativa simpleza de sus perfiles argumentales por una capacidad para la puesta en escena capaz de trascender la literaridad de sus relatos y con ello alcanzar la universalidad de las sutilezas del gran arte.

NOTAS

1. Bordwell, David: *El arte cinematográfico*. Paidós. Barcelona, 1995. Página 335.
2. Bordwell, David: *La narración en el cine de ficción*. Paidós. Barcelona, 1996. Página 275.
3. Metz, Christian: *L'énonciation impersonnelle, ou la site du film*. Klincksieck. París, 1991. Página 157.
4. La fundamental reflexión de Noël Burch sobre las relaciones campo/fuera de campo se desarrolló en el famoso artículo "Nana o los dos espacios", recogido en *Praxis del cine*. Ed. Fundamentos. Madrid, 1970.
5. Con lo cual adoptamos una postura diferente de la de Sandro Bernardi cuando plantea la semejanza entre fuera de campo y elipsis en: *Introduzione alla retorica del cinema*. Ed. Le Lettere. Florencia, 1994. Página 154.

6. Pensemos que en un film desarrollado en un único plano la relación campo/fuera de campo es absolutamente pertinente, mientras que ni siquiera existe posibilidad de "puesta en serie" o montaje.

7. "Qu'est-ce que la mise en scène", en *Cahiers du Cinéma*, número 100. París, septiembre de 1959.

8. Advertiremos que nuestro análisis no sólo no ha podido abarcar la totalidad de la filmografía de Mizoguchi, sino que se ha centrado con una cierta exhaustividad en un número limitado de títulos: **Mujeres de la noche**, **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**, **La emperatriz Yang Kwei-Fei**, **Los músicos de Gion**, **El intendente Sansho**, **Los amantes crucificados** y **La calle de la vergüenza**.

9. Un antecedente de este suicidio, aunque con menor valor sacrificial, lo encontraríamos al final de **El destino de la señora Yuki** (1950), cuando la protagonista también se arroja a las aguas de un lago en fuera de campo a causa de su desesperación ante la imposibilidad de recuperar el amor y la confianza de su despreciable marido. Anju se suicida por un motivo altruista: impedir que en el inevitable interrogatorio delatase a su hermano recién huido.