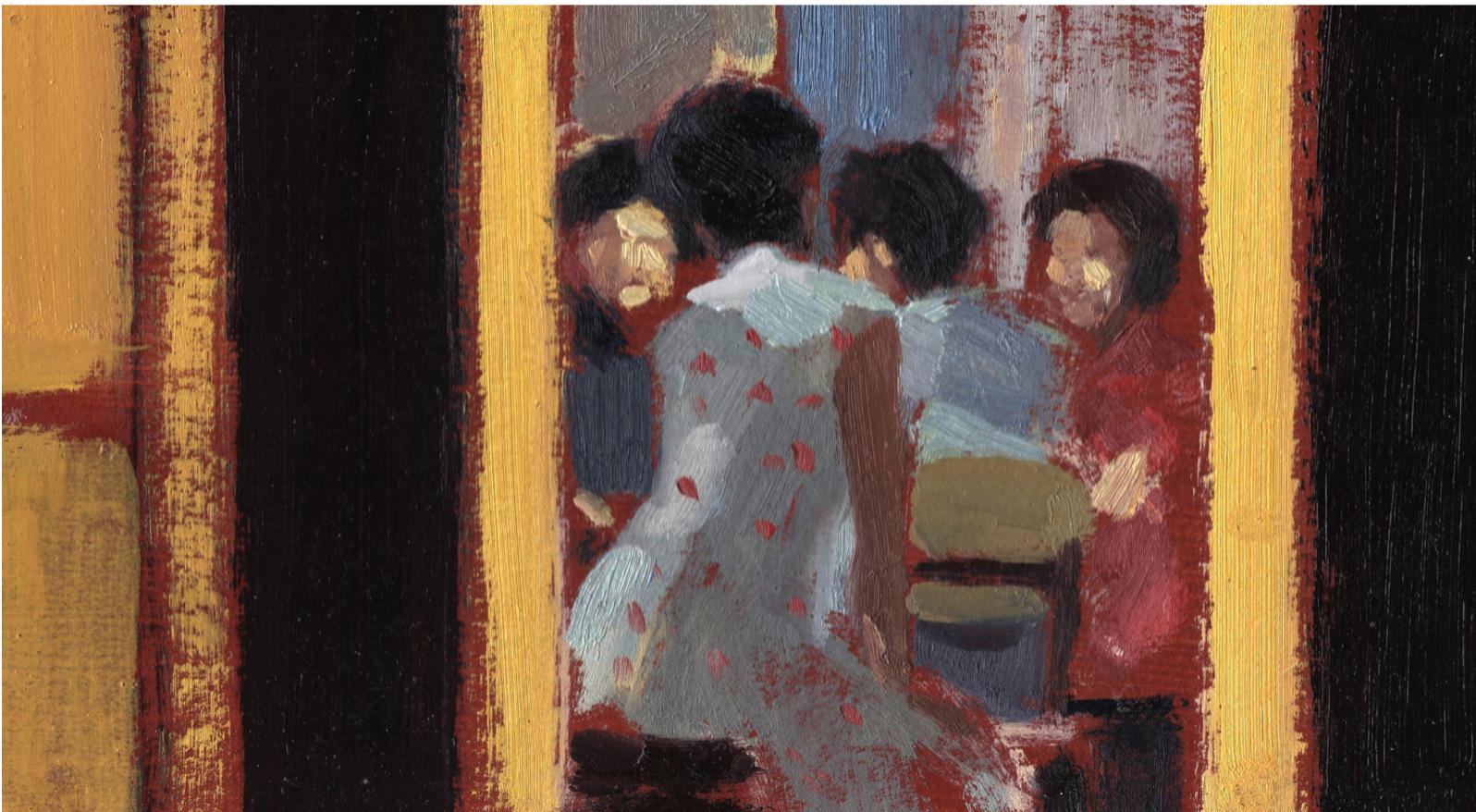


# El fuera de campo

## *Del recurso fílmico al hecho pictórico*



**Susana Palés Chaveli**  
Tutor: Chema López

Tipología 4  
Universitat Politècnica de València  
Facultat de Belles Arts  
Valencia, Septiembre 2015



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**MPA**  
MÀSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓ  
ARTÍSTICA



# **El fuera de campo**

## ***Del recurso fílmico al hecho pictórico***

**Susana Palés Chaveli**

Tutor: Chema López

Tipología 4

Universitat Politècnica de València

Facultat de Belles Arts

Valencia, Septiembre 2015



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**MPA**  
MASTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓ  
ARTÍSTICA

## Resumen

La aparición del cine ha suscitado, desde sus comienzos, gran cantidad de estudios sobre la relación que éste guarda con el mundo de la pintura. Este trabajo se suma a estos estudios, si bien dicha relación se buscará a partir del recurso del fuera de campo.

La investigación llevada a cabo en este Trabajo Final de Máster se complementará además con la realización de un proyecto pictórico propio que se desarrollará simultáneamente. El proyecto pictórico, que lleva por título *Lo ausente*, comenzará a desarrollarse primero de forma intuitiva, para enriquecerse después con lo estudiado en la parte teórica. El título de esta serie de trabajos hace alusión a aquello sobre lo que giran tanto la investigación como el proyecto pictórico: lo que no se muestra en la imagen. No en vano el fuera de campo se ha denominado muchas veces recurso de la ausencia, poniendo el punto de atención siempre en aquello invisible en la escena.

¿Puede el fuera de campo establecer un puente entre cine y pintura, siendo adaptable por igual a ambas disciplinas? La investigación llevada a cabo en este trabajo pretende responder este interrogante estudiando las características del fuera de campo, así como su posible presencia tanto en el cine como en la pintura. El trabajo supondrá, por tanto, una investigación sobre el papel del fuera de campo en el cine y la pintura, a través del estudio tanto de cineastas como de pintores. De esta forma configuraremos un imaginario de fotogramas y obras pictóricas con las que enriquecer nuestro proyecto pictórico personal.

*El fuera de campo, del recurso filmico al hecho pictórico* es una investigación sobre el recurso y las relaciones entre el cine y la pintura, pero supone, por encima de todo, una forma de obtener una motivación a la hora de desarrollar una producción pictórica coherente.

## Palabras Clave

Fuera de campo, encuadre, cine y pintura, fotograma, ausencia

## Abstract

The appearance of the cinema has generated, since its first years, many studies about the relationship between cinema and painting. This investigation, will be added to these studies, focusing on the use of the offscreen.

This study will be complemented by a personal painting project, made at the same time that the theoretic investigation. This project, named *Lo ausente* will be made first in a intuitive way, and then, it'll be improved with our investigation. The name of this pictoric project makes reference to the subject we'll be studying in this investigation: those things we can't see in an image. It is not casual that the offscreen has been known as an absence resource, focusing the viewer's attention in the unshown in the screen.

Can the offscreen resource be a link between cinema and painting, appearing in both disciplines? With this investigation, we'll try to answer this question by studying the offscreen's attributes and their existence in the painting. Therefore, we will investigate the role of the offscreen resource in cinema and painting, studying filmmakers and painters at the same time. This way, we will get some frames and paintings that will inspire our personal project.

In summary, this essay is an investigation about the offscreen resource and the relationship between cinema and painting, but it is, mainly, a way of getting a motivation for a personal painting project.

## Key Words

Offscreen, framing, cinema and painting, frame, absence.



# Índice

Introducción	1
1. Cine y pintura	
1.1. Imagen pintada e imagen cinematográfica	5
2. El encuadre: lo presente y lo ausente en la imagen.	
2.1. El marco	15
3. El fuera de campo	
3.1. Aproximación al término	21
3.2. El fuera de campo en la pintura	31
3.3. El fuera de campo en el cine	42
3.3.1. <i>La ventana indiscreta</i> y Alfred Hitchcock	46
3.3.2. <i>In the mood for love</i> . Lo ausente en la obra de Wong Kar-Wai.	51
3.3.3. <i>La Soledad</i> , la polivisión y Jaime Rosales	57
4. Del encuadre al cuadro: propuesta artística personal	
4.1. <i>Lo ausente</i>	62
4.1.1. Procesos	65
4.1.2. Obra	69
4.1.3. Referentes pictóricos	
4.1.3.1. Vermeer y la escena íntima	81
4.1.3.2. Edward Hopper	86
4.1.3.3. Rosa Martínez-Artero	94
4.2. Serie <i>La mirada furtiva</i>	
4.2.1. La mirada <i>voyeur</i> : el encuadre como ventana a lo íntimo	102
4.2.2. El <i>voyeurismo</i> en la obra de Hitchcock	106
4.2.3. Obra	110
Conclusiones	118
Bibliografía y fuentes	122



## Introducción

El presente trabajo supone una reflexión sobre la relación entre el cine y la pintura, cuyo motor principal será el interrogante: ¿Puede el fuera de campo establecer un puente entre cine y pintura, siendo adaptable por igual a ambas disciplinas?. Basándose en esta hipótesis, el trabajo se dividirá en dos partes, correspondientes a la investigación teórica, y a la creación de un proyecto artístico personal basado en lo estudiado anteriormente.

*El fuera de campo. Del recurso fílmico al hecho pictórico* mantiene como objetivo principal, determinar las características del fuera de campo, a partir de las cuales podremos ser capaces de identificar el recurso independientemente de la disciplina a la que pertenezca la obra. Una vez establecidas sus características, la investigación se centrará en otro de sus objetivos: encontrar y analizar aquellas obras (tanto cinematográficas como pictóricas, si las hay) donde el uso del fuera de campo sea una constante, pudiendo identificarlas como ejemplos paradigmáticos del uso de este recurso.

Durante el trabajo, desarrollaremos de forma paralela tanto la investigación teórica como nuestra propia producción artística, que se materializará en una serie pictórica que lleva por título *Lo ausente*. El objetivo principal de esta parte será crear una serie de obras que, manteniendo una coherencia compositiva y plástica, muestren, en mayor o menor medida, la presencia del fuera de campo. De esta forma no sólo se establecerá un vínculo entre la investigación teórica y la producción pictórica, sino que será una fórmula más con la que poder demostrar la capacidad que tiene la pintura de utilizar este recurso y por tanto, será una fórmula más con la que poder responder a la hipótesis que se plantea este trabajo.

Para alcanzar estos objetivos, seguiremos una metodología que consiste, en primer lugar, en establecer dos líneas de trabajo distintas, que, sin embargo, se complementan: la investigación que nos ayudará a establecer los principios del fuera de campo, así como su presencia en el cine y la pintura y, por otro lado, la

materialización del proyecto *Lo ausente*. Ambas partes, sin embargo, tendrán una relación de retroalimentación, enriqueciéndose mutuamente.

A la hora de abordar el trabajo de investigación comenzaremos por estudiar aquellos autores que hayan tratado la relación entre el cine y la pintura, derivando más tarde el estudio hacia aquellos que versen exclusivamente sobre el fuera de campo. Tras ello, y una vez establecidas las características básicas del recurso, pasaremos al visionado de aquellas películas que, según lo estudiado anteriormente, utilicen el fuera de campo de forma constante.

Tras establecer qué obras cinematográficas son las más adecuadas para el estudio del recurso, procederemos a la búsqueda de aquellas obras pictóricas donde podamos encontrar, en mayor o menor medida, lo que anteriormente veíamos en esos films. De esta forma, deberíamos ser capaces de identificar las obras o pintores que funcionen, al igual que ocurría con las películas, como claros ejemplos del uso del fuera de campo.

Por otro lado, para llevar a cabo nuestra serie *Lo ausente*, partiremos, en primer lugar, de algunos de los fotogramas estudiados a lo largo del trabajo, que funcionarán como referente directo para nuestros cuadros. Por otro lado, realizaremos obras que, siguiendo el mismo esquema compositivo, ya no partan directamente de fotogramas, sino de bocetos previos y estudios fotográficos que no obstante, recreen en cierta medida el tipo de encuadre que presentaban los films anteriormente estudiados. Sin embargo, y como bien decíamos anteriormente, la realización de esta serie se efectuará al mismo tiempo que la investigación, realizando las primeras obras de forma más intuitiva para después aplicar lo estudiado a las mismas.

Una vez finalizado el trabajo obtendremos, por tanto, una serie de obras que se sumarán a las estudiadas en la investigación por su uso del fuera de campo.





## 1.Cine y pintura

### 1.1. | Imagen pintada e imagen cinematográfica

Desde la aparición del primer cinematógrafo, con obras como las de los hermanos Lumière, o las de George Méliès, fue innegable la relación que esta nueva disciplina parecía mantener con la pintura. Con un vocabulario común a ésta (con términos como iluminación, color, composición o marco), el cine demostró desde sus comienzos la tradición pictórica que había heredado de la pintura. En relación a esta idea del cine como heredero de la pintura, Jacques Aumont afirmaba que “ la historia del cine, al menos cuando éste se ha hecho apto para pensarse como arte, no tiene su sentido pleno si se la separa de la historia de la pintura<sup>1</sup>.”

Cine y pintura son, en esencia, imágenes, y ambas comparten una problemática común: la construcción de un espacio tridimensional dentro de una superficie plana. El cine y gran parte de la pintura comparten la necesidad de recrear, de alguna forma, el mundo que nos rodea. En este punto, y por estar más relacionado con la fotografía, el cine, por suponer una apropiación directa de la realidad, pareció, en sus comienzos, ser más fiel a esta. Este pensamiento entró en crisis cuando quedó patente que fotografía y cine, podían igualmente manipular la realidad (como bien mostraban las obras de George Méliès).

Cine y pintura suponen una ventana a otra realidad donde los elementos están delimitados por el marco, que determinará tanto la superficie del lienzo como la del fotograma. Como bien se afirma en *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, tanto el cine como la pintura “(...) comparten el hecho de ser una superficie plana contenida en un marco, entendiendo este como límite de la imagen”<sup>2</sup>.

---

1 AUMONT, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 127

2 ORTIZ, Áurea ; PIQUERAS, M<sup>a</sup> Jesús. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós, 1995 p. 10

Sin embargo, la presencia del marco en el cine no es tan determinante como en la pintura. La causa de esto es el tiempo (y por extensión, también el movimiento), que permite al cine ir variando aquello que se muestra dentro de ese marco.

Citando una vez más *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, afirmaremos, al igual que se hace en el libro, la relación directa que existe entre el término encuadre y la temporalidad propia del cine. El encuadre haría referencia, por tanto, a la actividad propia del marco fílmico, a su movilidad potencial.

Es, llegados a este punto, donde encontramos los mayores distanciamientos entre la imagen pintada y la imagen cinematográfica, provocados principalmente por esa temporalidad propia de lo cinematográfico. Toda pintura (sea más o menos narrativa) se encuentra siempre con el imposible de figurar el tiempo, mostrándose como un objeto inmóvil, sin dimensión temporal intrínseca. Esto no implica que lo pictórico esté totalmente reñido con lo temporal, pues, en palabras de Jacques Aumont, “ (...) la pintura también representa el tiempo. Más exactamente lo representa y no lo contiene: ha de inventar signos<sup>3</sup>”.

No faltan los ejemplos pictóricos donde se realiza una interpretación de la temporalidad a través de la creación de signos y otras formas de representación visual. El recurso más habitual para intentar contener esa temporalidad, es la representación de varios momentos temporalmente diferentes dentro de una misma imagen. Un claro ejemplo sería la obra *El pago del tributo* (1425) de Masaccio [fig.1]. El cuadro, muestra tres episodios distintos del pago del tributo según el evangelio de San Mateo. La primera escena se encontraría en el centro -con el recaudador solicitando el tributo a Cristo y éste indicándole a Pedro dónde podía encontrar el dinero-, la segunda escena corresponde con la figura de la izquierda -con San Pedro sacando una moneda de la boca de un pez- y la tercera escena correspondería con al de la derecha -donde vemos finalmente el pago del tributo-. Nos encontramos, por tanto, ante la representación de la temporalidad a partir de la condensación de tres escenas que conviven en un mismo lienzo.

---

3. AUMONT, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura. Op.Cit.* p.60.



Fig. 1. Masaccio,  
*El pago del tributo*,  
1425.



Fig. 2. Botticelli, *La historia  
de Nastagio degli Onesti*,  
1483.

Otro ejemplo clarificador sería el caso de *La historia de Nasstagio degli Onesti* (1483) de Botticelli [fig.2]. La obra, que narra un fragmento del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio, se presenta en cuatro piezas, presentando en cada una un momento diferente de la misma historia. Cada tabla presenta, a su vez, varios instantes temporales (como viéramos ya en el *Pago del tributo*) mostrando al mismo personaje realizando diversas acciones en instantes temporalmente diferentes.

Con estos ejemplos vemos, por tanto, como la pintura sí que ha hecho acercamientos desde la antigüedad al tema de la temporalidad, que como bien anunciábamos, no dejan de ser signos, simulaciones. Sólo el cine será capaz de contenerla. En relación a esa temporalidad, encontramos también otra de las diferencias sustanciales entre el cine y la pintura: el movimiento. Temporalidad y movimiento están en estrecha relación, ya que el cine, gracias a poder contener el tiempo, contiene también la capacidad de transformar la imagen mostrada en otra cosa, convirtiéndola en algo mutable. Esta capacidad de movimiento aparece en el film de dos formas: por un lado, aparece a través de la movilidad de los elementos que componen la imagen, dando mayor fluidez a la narratividad (lo que estaría muy relacionado todavía con el teatro). Por otro lado, y como ya anunciábamos, el movimiento permite también desplazar el marco, variando lo que aparece contenido en él de una forma ilimitada. De esta forma, como afirmaba Bazin en su célebre *¿Qué es el cine?*<sup>4</sup>, el cineasta consigue abrir el espacio del cuadro, dotándolo de un exterior imaginable, estableciendo una diferencia entre el marco filmico y el pictórico.

Es así como el cine abre una ventana más allá de los límites de la propia imagen a través de la variación del encuadre, permitiendo que en la narración cinematográfica se muestren elementos que antes permanecían ocultos. La pintura, sin embargo, tan sólo podrá hacer referencia a lo ausente -al fuera de campo- sin poder llegar a desvelar nada que no se encuentre en la imagen. Lo que determine como más allá del marco, permanecerá invariablemente oculto. La pintura ofrece, por tanto, una imagen fija e inmutable que contrasta con las imágenes cinematográficas en continuo movimiento. Temporalidad y movilidad son, por lo tanto, las dos características principales que nos ayudan a diferenciar entre imagen cinematográfica e imagen

---

4 BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1990.

pintada. No obstante, y como anunciábamos anteriormente, nuestro objetivo no es estudiar estas diferencias, sino establecer una relación entre ambas disciplinas cuyo punto en común sean el encuadre y la composición, estudiando, como ya decíamos, el uso del fuera de campo en ambas disciplinas. Este estudio previo ha servido para realizar la serie de cuadros que se presentan en este trabajo que parten, en muchas ocasiones, de los fotogramas analizados anteriormente.

Para poder establecer esta relación plástica y compositiva, comenzaremos estudiando algunos ejemplos de cómo cine y pintura se han relacionado y citado mutuamente y es que, desde los comienzos del cine, no han sido pocas las ocasiones en las que ambas disciplinas han buscado un punto de convergencia común a través del lienzo o la pantalla.

Comenzaremos hablando de aquellos films que realizan, precisamente, la tarea inversa a la que nos atañe en nuestra práctica artística: la traducción o interpretación de imágenes pictóricas dentro del espacio de la pantalla. Dejando de lado aquellas películas que sólo tratan la vida de algún pintor, estamos haciendo referencia a aquellas que recrean los valores plásticos o compositivos a través del *tableaux vivant*.

Un buen ejemplo de ese *tableaux vivant* es *La marquesa de O* (1976) basada en la novela homónima de Kleist y dirigida por Éric Rohmer [fig.3]. El film, ha sido considerado en muchas ocasiones como el perfecto exponente de la relación entre el cine y la pintura, aún cuando éste no trata directamente la vida de ningún pintor. Por el contrario, *La marquesa de O* recrea indudablemente la iluminación y las composiciones de la pintura romántica, recreando además diversos cuadros de esta época -siendo la escena en la que recrea *La pesadilla* (1781) de Füssli, una de las más célebres y recordadas de la película-

En uno de los cortos que conforman su película *Los sueños* (1990), titulado *Cuervos*, Akira Kurosawa recurre a la obra de Van Gogh para realizar una auténtica traducción de sus obras al espacio fílmico. El corto, nos presenta a un personaje ataviado como un pintor, que observa las obras de Van Gogh expuestas en un museo. Al acercarse a observar una de ellas -*El puente de Langlois en Arles* (1888)- el joven acaba

introduciéndose dentro del cuadro [fig.4]. Es aquí donde el escenario se transforma para dar vida a la obra pictórica de Van Gogh, no sólo compositivamente -recreando los lugares que pintó- sino también con el uso de la gama cromática y la iluminación.

Otro ejemplo reciente de este tipo de films sería *El molino y la cruz* (2011) [fig.5], que supone una magnífica adaptación de las obras de Pieter Bruegel al espacio fílmico en manos del director Lech Majewski. La película nos traslada al Flandes de 1564, en un espacio en el que conviven figuras como las del propio Brueghel con personajes extraídos de su obra *Camino al calvario* (1564), donde se narra la Pasión de Cristo en una amalgama de personajes bíblicos y figuras con atavíos medievales. Majewski nos muestra a Brueghel dibujando sobre un papel lo que se convertirá posteriormente en el lienzo. Además de él, el film se centra en la historia de al menos una docena de personajes más, esta vez extraídos del cuadro -girando en su mayoría, en torno a la figura del molinero-, haciendo convivir al pintor con parte de su obra. De este modo, el film recrea de una forma magnífica la atmósfera de la obra de Brueghel, construyendo el paisaje a partir de fragmentos extraídos de sus obras, creando además escenas de una gran carga simbólica y poniendo en estrecho diálogo lo pictórico y lo cinematográfico.

Otro ejemplo mucho más reciente lo encontramos en la obra *Shirley: visiones de una realidad* (2013) [fig.6] de la mano de Gustav Deutsch, quien se encarga de realizar un auténtico *tableaux vivant* de las obras de Edward Hopper, dotándolas de vida para mostrarnos las historias que podría haber tras ellas. Esta interesante propuesta podría enlazar un poco más con nuestro trabajo pictórico, si bien la acción se presenta aquí inversamente: en el film, se toman como punto de partida los cuadros de Hopper, concibiendo éstos como fotogramas a partir de los cuales comienza a desarrollarse la acción. Posteriormente veremos como en una pequeña parte de nuestro proyecto pictórico *Lo ausente*, se realizarán obras que, sin extraer sus imágenes del cine, podrían funcionar como fotogramas ficticios debido al uso de la composición y a la disposición de los elementos.

Fig. 3. Éric Rohmer,  
fotograma de  
*La marquesa de O*, 1976



Fig.4 Akira Kurosawa,  
fotograma de  
*Los Sueños*, 1990



Fig.5 Lech Majewsky,  
fotograma de *El Molino y  
la Cruz*, 2011



Fig. 6. Gustav Deutsch,  
fotograma de *Shirley:  
visiones de una realidad*,  
2013



Sin embargo, la relación entre cine y pintura que nos ocupa en esta investigación es, como ya decíamos, aquella que se encuentre directamente a través del uso del encuadre. Es, precisamente a través de su noción del plano, como muchos cineastas han llegado a considerarse pictóricos.

Un caso notable sería Peter Greenaway, quien no sólo es cineasta, sino también pintor y cuyo cine está plagado de referencias al mundo de la pintura, no sólo con tramas que giran alrededor de alguna obra o pintor -como una de sus últimas películas, *La ronda de noche* (2007)<sup>5</sup>- sino a través del cromatismo, la composición, la frontalidad y la durabilidad de los planos -con personajes muchas veces inmóviles- y sobre todo, por el uso que hace del encuadre, concibiéndolo como el espacio de un lienzo. La película que mejor muestra este juego que establece entre encuadre y cuadro, aparece en *El contrato del dibujante* (1982) [fig. 7], donde se evidencia el artificio compositivo de la pintura y el dibujo clásicos, mostrándonos el proceso de creación de una obra que se construye minuciosamente apoyándose en el uso de la cuadrícula. La cámara muestra el proceso de creación, además de identificarse en muchas ocasiones con la atenta mirada del dibujante. La obra, ambientada a finales del siglo XVII, recuerda constantemente a la obra pictórica del paisajismo inglés, donde las figuras suelen aparecer en un gran plano general fundiéndose en el paisaje.

A lo largo de esta investigación centraremos la atención, precisamente, en obras que a través del uso del encuadre, establezcan una relación entre la imagen cinematográfica y la pictórica, defendiendo la tesis de Pascal Bonitzer al afirmar que “la fabricación de planos sería aquello que acerca el cineasta al pintor, el cine a la pintura<sup>6</sup>”. De esta forma, a través del estudio del encuadre y la composición, llegaremos finalmente a estudiar el uso del fuera de campo, objeto principal de nuestra investigación.

---

5 Esta obra se encuentra también muy en relación con las ya analizadas anteriormente. *La ronda de noche*, gira en torno a la creación del cuadro de Rembrandt de título homónimo, utilizándola como pretexto para recrear en el film el ambiente propio de sus cuadros.

6 BONITZER, Pascal. *Desencuadres: cine y pintura*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007 p.30.



Fig. 7. Peter Greenaway,  
fotogramas de *El contrato  
del dibujante*, 1982



## 2. El encuadre: lo presente y lo ausente en la imagen

### 2.1 | El marco como límite en el cuadro y el encuadre

*La escena, el cuadro, el plano, el rectángulo encuadrado, es lo que constituye la condición que permite pensar el texto, la pintura, el cine, la literatura, o sea, todas las "artes", excepto la música, que, por esta razón, podrían ser denominadas artes dióptricas<sup>7</sup>.*

Roland Barthes

Pintura, fotografía, teatro y cine, están determinadas por la presencia del marco, ya sea simbólica o físicamente. Este marco, que ha ido traducéndose de diferentes formas según la disciplina artística, tiene sus orígenes en la pintura, en el cuadro. No podríamos comenzar a hablar del encuadre o el fuera de campo sin hablar primero de aquello que los determina que es, precisamente, el marco.

El marco, tal y como lo concebimos ahora, apareció ligado a la pintura cuando ésta se independizó de la pared y del retablo, estableciéndose como objeto exento<sup>8</sup>. Si bien ya existían bordes decorativos que acompañaban a la pintura desde la antigüedad, no es hasta el siglo XIII cuando comienza a popularizarse el uso del marco a través de estas pinturas independientes. El marco, que surgió principalmente por la necesidad de proteger la obra, no tardó en ser considerado como parte de la misma, estableciéndose como elemento esencial del cuadro.

---

<sup>7</sup> BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986 p. 94

<sup>8</sup> Véase STOICHITA, Victor. *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios de los orígenes de la pintura*, Barcelona, Serbal, 2000

Sobre este tema encontramos una interesante reflexión de José Ortega y Gasset en su texto *Meditación del marco*<sup>9</sup>. En este texto, el autor nos habla del marco como elemento indisociable a la pintura. La relación entre marco y cuadro es esencial, si bien afirma que la función del marco no es la de adornar, sino la de aislar la obra del entorno que la rodea. Afirma, además, que el marco no debe atraer sobre sí la mirada, sino condensarla y verterla sobre el cuadro.

Jacques Aumont establece en *El ojo interminable*<sup>10</sup>, tres tipos de marco diferentes, identificados como marco-objeto, marco-límite y marco-ventana, en los que se apoya para hablar del papel que éste ejerce ya no sólo en la pintura, sino también en el cine.

El primer marco al cual hemos hecho referencia y sobre el que reflexiona Ortega y Gasset correspondería al marco-objeto que es, quizá, el menos presente dentro del mundo del cine. Como bien decíamos anteriormente, este marco hace referencia al enmarcado físico y material que tiene como función la de rodear la obra, de enmarcarla. Además de este sentido objetual del marco-objeto, encontraríamos también uno simbólico en los marcos dorados que acompañaron a gran parte de la producción pictórica durante siglos, relacionándose con la riqueza y la ostentación. Cuesta encontrar la presencia de ese marco-objeto en otras artes fuera del mundo de la pintura, no obstante, existen ciertas reminiscencias simbólicas tanto en el mundo del cine y el teatro como el de la fotografía. En este último, el marco-objeto se transformó en el margen blanco que ha acompañado a la fotografía en gran parte de su historia, en lo que Jacques Aumont ha calificado como una dilatación del tradicional borde dorado. En cualquier caso, no debemos olvidar que a ese reborde blanco, también se le suele acompañar del tradicional marco objeto.

También podríamos encontrar otra referencia puramente simbólica dentro del teatro (que se extendió posteriormente al cine) a través de los cortinajes que se descorrían al comenzar la representación para acabar enmarcando la escena. Como bien hemos dicho, este gesto de enmarcado se trasladó también al mundo del cine, si bien en

---

9 ORTEGA Y GASSET, José. "Meditación del marco", en *El espectador*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996.

10 AUMONT, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura. Op. Cit.*

menor medida, con la aparición de estos cortinajes en algunas salas de proyección.

También existe en el cine otro elemento que podría recordar al marco-objeto de forma simbólica. Se trata de los bordes negros que aparecen enmarcando la imagen cuando ésta aparece en una pantalla cuyas proporciones no coinciden con las de la grabación. Esto suele producirse sobre todo cuando se adapta el film a la televisión, y depende del formato utilizado al rodar la película. La aparición de esas franjas se ha extendido de tal forma que ya se las vincula directamente al cine. Ésto último queda patente cuando se pretende evidenciar que una imagen es un fotograma (ya que aisladamente, podría tratarse de una fotografía). Para ello, basta con acompañar la imagen de las franjas negras en sus bordes superior e inferior.

Con todo esto podemos observar cómo el cine también aparece en muchas ocasiones acompañado de un marco-objeto en mayor o menor medida. Ahora bien, la presencia de ese marco-objeto es, como bien afirmábamos, puramente simbólica. Sin embargo, encontramos en los otros dos tipos de marco establecidos por Aumont (marco-límite y marco-ventana) una presencia mucho más clara tanto en pintura como en cine, lo que nos acerca, en cierta medida, al posterior estudio del fuera de campo.

El marco-límite, coincidiría con los límites físicos – y visuales- de la imagen, mientras que el marco-ventana está relacionado con lo representado en la imagen, funcionando como límite de la realidad que aparece representada en ella. El marco-límite coincide con los bordes de la imagen y supone un elemento intangible (en oposición al marco-objeto) que es decisivo, sin embargo, para establecer los límites de la imagen. En cuanto al marco-ventana, como ya afirmábamos, hace referencia a la representación que se realiza dentro de la imagen, retomando de alguna forma el concepto de cuadro como ventana del que habló León Battista Alberti.

Retomando el papel que el marco ejerce dentro del cine, encontramos de forma clara la presencia tanto del marco-límite como del marco-ventana. Éste último será el que nos ocupará de ahora en adelante, ya que es el que más relacionado se encuentra con los conceptos de campo y fuera de campo. El término encuadre (que hace referencia a aquello que se encuentra dentro del cuadro) constituye, según afirma

Pascal Bonitzer, “el recorte parcial del campo de la realidad”<sup>11</sup>, haciendo referencia, precisamente, al marco-ventana.

Después de esta breve reflexión sobre el marco, queda patente que, si bien movimiento y temporalidad eran características que alejaban al cine y a la pintura, la presencia del marco actúa como elemento común, ya que, como afirma Jacques Aumont, “ es en términos de marco en los que cine y pintura alcanzan su más nítido parecido”<sup>12</sup>.

---

11 BONITZER, Pascal. *Desencuadres: cine y pintura. Op. Cit.* p. 65

12 AUMONT, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura. Op. Cit.* p. 91.





## 3.El fuera de campo

### 3.1. | Aproximación al término

La existencia de un marco que limita la imagen (ya sea cinematográfica o pictórica) es lo que determina la aparición de dos elementos básicos en la composición de la misma: el campo y el fuera de campo. Aunque el término fuera de campo apareció con el cine, nos permitiremos aquí la licencia de aplicarlo también a la pintura, siendo conscientes de que el término más adecuado podría ser fuera de cuadro, fuera de encuadre o fuera del plano simbólico de la representación.

Enlazando con el marco-ventana del que ya hablábamos anteriormente, lo que queda delimitado por éste sería el campo, es decir, el espacio en el que se muestra una realidad bidimensional que emula un espacio tridimensional. El marco actuará como límite de esa realidad, dejando oculto todo lo que se encuentre más allá de él, que se convertirá en fuera de campo, y que no podrá existir sino a través de alusiones que se realicen desde dentro de la composición. La relación entre el campo y el fuera de campo se establecerá, por tanto, de una forma dialéctica, en la que el primero hace continuas alusiones al segundo.

En el esquema que se adjunta en las conclusiones, vemos como la relación entre el campo y el fuera de campo puede establecerse de forma visual, sonora o narrativa. A continuación analizaremos cada una de las tipologías, si bien centraremos la atención de forma más detallada en la visual, por ser la que posteriormente utilizaremos en el proyecto pictórico personal. Esta elección no es casual, y está determinada por las posibilidades del fuera de campo en el ámbito pictórico, que se limitan a las referencias visuales.

Antes de entrar en cada una de las tipologías, analizaremos el recurso de forma más

general, comenzando por las aportaciones al estudio realizadas por Noël Burch. El autor reflexiona sobre la importancia y la pregnancia que un espacio vacío puede adquirir cuando se vincula con el fuera de campo. En su libro *Praxis del cine* afirma:

*Es sobre todo el campo vacío lo que atrae la atención sobre lo que sucede fuera de campo (...) puesto que nada, en principio, retiene ya (o todavía) la vista en el campo propiamente dicho. Evidentemente, una salida que deja un campo vacío atrae nuestro espíritu hacia un trozo determinado del espacio-fuera-de-campo, mientras que un plano que empieza por un campo vacío no siempre nos permite saber de qué lado va a surgir nuestro personaje, o incluso si va a surgir alguno (...) desde que el personaje entra efectivamente en campo, esta entrada propone retrospectivamente a nuestro espíritu la existencia del segmento de espacio del que ha surgido<sup>13</sup>.*

Vemos así como un personaje, al entrar o salir de campo, dota al espacio fuera de campo de cierta dimensión, fijando de alguna forma la atención del espectador hacia el espacio del que ha salido, o tras el que se ha marchado. No obstante, esto sería aplicable solamente a las entradas y salidas de campo (que veremos más adelante) y por tanto, sólo puede darse gracias al movimiento, excluyendo, de esta forma, las obras pictóricas. En ese mismo libro, Noël Burch establece también unas características inherentes al campo y al fuera de campo: lo concreto y lo imaginario. Burch apela de esta forma al carácter ausente del fuera de campo, que el espectador deberá representar de forma imaginaria para completar, de esta forma, lo ausente en la imagen. En cambio, el espacio mostrado dentro del cuadro, será siempre concreto, por mostrarse abiertamente al espectador. En relación a esta diferenciación entre concreto e imaginario, podría establecerse una conexión directa con la diferenciación que realiza Dominique Villain<sup>14</sup> entre fuera de campo definitivo y fuera de campo momentáneo. El primero, sería aquel que nunca llega a mostrarse y que el espectador sólo podrá deducir, jamás visualizar (y que sería el que encontramos en la pintura). El momentáneo, por su parte, sería aquel que sí que termina desvelándose, normalmente a través de un movimiento de cámara.

---

13 BURCH, Noël. *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1998. p. 28

14 VILLAIN, Dominique. *El encuadre cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1997.

De esta forma, podemos establecer una relación directa entre el fuera de campo definitivo de Villain y el imaginario de Burch, así como entre el momentáneo y el concreto (a pesar de que Burch utiliza este término para referirse exclusivamente al campo, creemos posible adaptarlo también a aquel fuera de campo que ha pertenecido, antes o después, al espacio en campo).

En referencia a la relación entre el campo y el fuera de campo, el marco adquiere unas connotaciones muy distintas en el cine y la pintura y la diferencia la establecerá, una vez más, el movimiento. Será André Bazin en *¿Qué es el cine?* el encargado de establecer una diferencia entre el marco fílmico y el pictórico, que será adoptada posteriormente por numerosos teóricos. Bazin identificará el marco pictórico como centrípeto, mientras que el marco fílmico será, para él, centrífugo.

Con esto, el autor afirma que el marco fílmico conduce la mirada del espectador más allá de su centro, fuera de los bordes del marco. Este carácter centrífugo del marco fílmico proviene de la idea de que, gracias al movimiento, la cámara puede mostrar fácilmente aquello que antes configuraba el fuera de campo, estableciendo una relación dinámica entre campo y fuera de campo, permitiendo que el espectador conciba el espacio fílmico como algo amplio que se extiende más allá de los bordes de la pantalla. Por otro lado, el marco pictórico, definido como centrípeto, cierra el cuadro sobre el propio espacio del lienzo, obligando a la mirada del espectador a volver incesantemente a su interior. Esto se debe a que, en contraposición al cine, la pintura no puede mostrar aquello que se define como fuera de campo debido a su carácter inmóvil. De esta forma, el espectador es consciente de que el espacio no podrá renovarse, aquello que aparece dentro del campo será el único espacio a mostrar.

Todo eso no hace sino subrayar las diferentes relaciones que ambas disciplinas establecen entre el campo y el fuera de campo, que serán mucho más dinámicas en el cine, estableciendo un diálogo continuo entre lo presente y lo ausente. De este modo, en el cine, la mirada del espectador suele enfocarse más allá del campo, a sabiendas de que aquello que no se está mostrando, probablemente se convertirá en campo en el siguiente encuadre.

En el otro extremo se encontraría, por tanto, la pintura, que obliga al espectador a volver a ella una y otra vez para resolver los interrogantes que el fuera de campo pueda plantear y que deberán ser respondidos por el propio espectador. Vemos aquí como el movimiento propio del cine establece, una vez más, grandes diferencias entre cine y pintura, que en este caso afectan al marco-ventana y a la relación que ambas establecen entre lo presente y lo ausente en la imagen.

Una vez establecido cómo el marco se ve afectado por el campo y el fuera de campo, y cómo varía su papel en función de la capacidad de movimiento de la imagen, volveremos a centrar la atención en el espacio más allá del marco, entendido, esta vez, como recurso narrativo.

Como afirmábamos anteriormente, el fuera de campo estaría constituido por todo aquello que se encuentre más allá de los límites del marco y que puede establecerse tanto desde el cine como desde la pintura. Sin embargo, al referirnos al fuera de campo haremos referencia no sólo al espacio virtual e imaginario más allá del marco, sino también al recurso narrativo que alude directamente al espacio ausente a través de distintos métodos. De esta forma, cuando hablemos de imágenes que presenten un fuera de campo nos referiremos a aquellas donde, desde el espacio del campo, se haga una alusión clara a aquello que está ausente, y donde se invite al espectador a reconstruir la imagen incompleta.

Como anunciábamos a principio del capítulo, este recurso puede aparecer de forma visual, sonora o narrativa. Todas las características que hemos visto hasta ahora son, en mayor o menor medida, aplicables a las tres categorías, si bien cada una de ellas mantiene unas características propias.

El fuera de campo sonoro es aquel que utiliza el sonido como conector (como *raccord*) entre el espacio del campo y el fuera de campo. Por supuesto, y como afirmaba Gilles Deleuze<sup>15</sup>, cuando el sonido se incorporó al cine, el fuera de campo ya era un recurso consolidado y definido. Sin embargo, la incorporación del sonido permitió que los sonidos y las voces pudieran también dar testimonio de la

---

15 DELEUZE, G. *La imagen-movimiento*. Barcelona, Paidós comunicación, 1994

existencia de un espacio más allá de los límites del campo. Esta tipología es, evidentemente, imposible de encontrar en la pintura, por lo que incidiremos en ella brevemente.

Michel Chion realiza un extenso estudio sobre el sonido en el cine, estableciendo tres categorías del mismo: el sonido “in”, el sonido “off” y el sonido acusmático. Como afirma en su libro *La audiovisión*:

*El sonido fuera de campo en el cine es el sonido acusmático en relación con lo que se muestra en el plano, es decir, cuya fuente es invisible en un momento dado, temporal o definitivamente. Se llama, en cambio, sonido “in” a aquel cuya fuente aparece en la imagen y pertenece a la realidad que ésta evoca. En tercer lugar, proponemos llamar específicamente sonido “off” a aquel cuya fuente supuesta es, no sólo ausente de la imagen, sino también no diegética, es decir, situada en un tiempo y un lugar ajenos a la situación directamente evocada<sup>16</sup>.*

El fuera de campo sonoro está en ocasiones, muy relacionado con el visual, ya que , no debemos olvidar que la fuente visual de un sonido fuera de campo (de un sonido acusmático) siempre permanece oculta. De esta forma, la ausencia de la fuente sonora puede acompañarse también de un fuera de campo visual si dicha fuente ha desaparecido del encuadre o bien sólo se muestra parcialmente.

Por su parte, el fuera de campo visual es aplicable tanto al cine como a la pintura y es, además, el más fácil de detectar -en ocasiones, con un sólo fotograma es posible visualizarlo claramente- Dentro de esta tipología del fuera de campo, encontramos subcategorías que aparecen según la forma de aludir a ese espacio que no vemos. De entre los autores que han establecido cuáles eran estas formas de alusión, destacamos el papel de Philippe Durand<sup>17</sup> y Francisco Gómez Tarín<sup>18</sup>.

16 CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós , 1993 pp. 75-76

17 DURAND, Philippe. *Cinéma et montage: un art de l'ellipse*, París, Éditions du Chérif, 1993

18 GÓMEZ TARÍN, Francisco. *Discursos de la ausencia: la elipsis y el fuera de campo en el texto fílmico Op. Cit.*

A partir de sus estudios hemos dividido el recurso en las siguientes categorías: las interpelaciones, los espejos o reflejos, las presencias parciales, las entradas y salidas de campo y por último, los reencuadres.

Las interpelaciones hacen referencia a las relaciones que se establecen desde el interior del marco hacia el exterior del mismo, haciendo alusión desde el campo, a aquello más allá de sus límites. Estas interpelaciones vienen dadas a través de miradas o gestos por parte de los personajes que apelan directamente a aquello que no se ve [fig.8, fig. 9 y fig.12].

Por su parte, los espejos y reflejos permiten mostrar una parte del espacio que no se encuentra en campo, expandiendo de una forma muy sutil los límites de la imagen, y asegurando la continuación del espacio más allá de ellos [fig. 10 y fig.13]. Este recurso es muy habitual en el trabajo de algunos cineastas (como veremos en Wong Kar-Wai<sup>19</sup>), y se vincula directamente con la pintura, donde se ha utilizado en numerosas ocasiones (como en el caso de la pintura flamenca que estudiaremos en el siguiente apartado).

Las presencias parciales permiten, esencialmente, evidenciar la presencia de los límites del marco. Para ello se muestran objetos o individuos cuya presencia se ve interrumpida por estos límites, asegurando que siguen prolongándose más allá de lo que estamos viendo [fig.11 y fig. 14].

Las entradas y salidas de campo, hacen referencia a la capacidad de movimiento que tiene la imagen cinematográfica. Al igual que pudiera ocurrir con el teatro, el cine permite que los elementos que aparecen en la imagen se desplacen en ella. De esta forma, un personaje que se encontraba en campo, puede desaparecer para acabar formando parte del fuera de campo. Esta categoría del recurso sólo la podríamos encontrar en el cine, ya que los elementos compositivos en la imagen pictórica se muestran siempre inmutables. Debido a esto, este fuera de campo escaparía en cierto modo a nuestros intereses, ya que nuestra búsqueda se centra en una tipología del fuera de campo que pueda distinguirse no sólo en el espacio

---

19 Véase el apartado 3. 3. 2

cinematográfico, sino también también en una imagen fija (tanto en un fotograma aislado como en una obra pictórica).

Por último, los reencuadres están también muy relacionados con el movimiento, si bien esta vez el movimiento vendrá dado a través de la cámara. Ésta, al ser capaz de contener el movimiento, permite que el espacio determinado por el marco pueda actualizarse continuamente, estableciendo nuevos límites en la imagen y renovando el encuadre continuamente. Los reencuadres permiten mostrar un espacio que antes se encontraba fuera de campo, y viceversa. De esta forma el espacio parece no limitarse por el marco (convirtiendo la imagen en centrífuga),

Estas tres últimas categorías (las presencias parciales, las entradas y salidas de campo y los reencuadres) están en estrecha relación con las reflexiones de Noël Burch sobre el fuera de campo. Éste, afirma la existencia de seis tipologías de fuera de campo (o como preferimos aquí nombrar, seis elementos que permiten la existencia de la parcialidad en la imagen). Los cuatro primeros elementos coincidirían con los bordes del encuadre; un quinto elemento coincidiría con el espacio detrás de la cámara (lo que ayuda a generar la dialéctica campo/ contracampo); el último, por su parte, coincidiría con ese “detrás del decorado” en el que el individuo o el objeto se ocultan detrás de algún elemento o salen por alguna puerta o, en última instancia, desaparecen en el horizonte.

Resumiendo las características del fuera de campo visual, cabría destacar su versatilidad, ya que es posible encontrarlo indistintamente tanto en el cine como en la pintura. Sin embargo, algunas categorías a las que hemos hecho referencia excluirían la pintura, como son las entradas y salidas de campo o los reencuadres. Por su parte, tanto el recurso de las interpelaciones como el de los espejos o el de las presencias parciales sí que pueden encontrarse sin ningún problema dentro de la pintura (como veremos a continuación en el epígrafe dedicado al fuera de campo en la pintura).



Fig. 8 Michelangelo  
Antonioni, fotograma  
*L'eclisse* 1962



Fig. 9 Cristian Mungiu,  
fotograma de *4 meses, 3  
semanas, 2 días*, 2007



Fig. 10 Wong Kar-Wai,  
fotograma de *In the  
mood for love*, 2000



Fig. 11 Alfred Hitchcock,  
fotograma de *La ventana  
indiscreta*, 1954

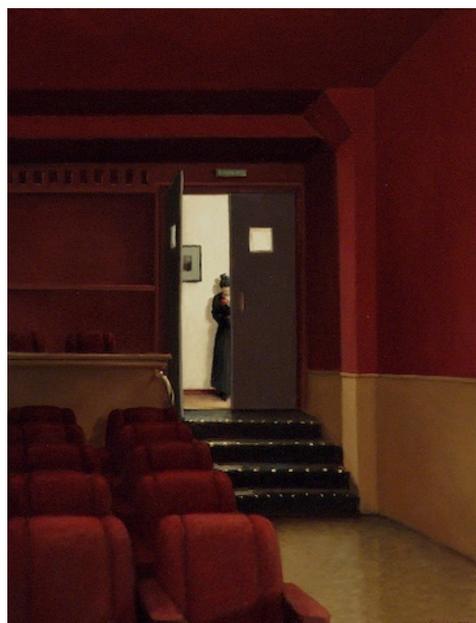
Fig. 12. Edward Hopper,  
*Morning in a city*, 1944



Fig. 13. Peter Van Dyck,  
*Living room, guestroom*,  
2008



Fig. 14. Anne-François  
Couloumy, *Le cinéma*, 2005



Hasta ahora hemos analizado las características del fuera de campo sonoro y visual, y nos queda analizar, por tanto, el fuera de campo narrativo. Éste es, con bastante seguridad, el más difícil de detectar, ya que no juega con una ausencia evidente, sino más bien con una evocación de un elemento ausente a través de la narración. Esta tipología está relacionada por tanto, con una narración que permita evocar una imagen que no corresponda con la que se está mostrando. Este recurso suele estar vinculado con la voz en “off” (siempre y cuando lo que narre no corresponda a la imagen mostrada). Sin embargo, el fuera de campo narrativo no necesita estar explícitamente enunciado a través de un diálogo o una voz en “off”, sino que puede construirse a lo largo del film gracias al relato mismo. Un ejemplo notable sería el papel que juega la elipsis del bando nacional en la película ambientada durante la guerra civil, *Sierra de Teruel* (1938). El film, narra los intentos del bando republicano por frenar el avance de las tropas nacionales durante la guerra civil española. Lo notable del caso reside en la ausencia de ese bando nacional, indispensable para el transcurso de la narración y sin embargo, completamente ausente durante todo el film. De esta forma, a través de su evocación el bando nacional es reconstruido por el espectador a pesar de encontrarse en un continuo fuera de campo (lo que podríamos identificar como un fuera de campo imaginario y definitivo).

Observando el papel que juega el fuera de campo en la pintura y en el cine, vemos como, una vez más, la capacidad de movimiento es la que distancia de forma radical ambas disciplinas. Como bien decíamos anteriormente, la incapacidad de movimiento de la pintura le imposibilita ofrecer entradas y salidas de campo, limitando la presencia de éste a través a las interpelaciones y las presencias parciales. De esta forma, el fuera de campo adquiere en el cine, una presencia mucho más tangible ya que con un simple movimiento de cámara, es posible mostrar lo que el instante anterior quedaba fuera de encuadre, y por tanto, fuera de campo.

Resumiendo lo hasta ahora expuesto, podríamos hablar del fuera de campo como un recurso que hace referencia al espacio homónimo que escapa a los límites del encuadre. Pese a haberse establecido principalmente como un recurso fílmico, no implica la ausencia de fuera de campo en el mundo de la pintura, ya que la utilización de éste en en ámbito pictórico es bastante anterior a la aparición del cine.

### 3.2. | El fuera de campo en la pintura

La pintura ha mantenido, a lo largo de su historia, una continua relación con el fuera de campo, haciendo alusiones, a partir del espacio del lienzo, a aquello que se encuentra más allá de él. A pesar de ello hemos de recordar que, como afirmábamos anteriormente, el término fuera de campo apareció como término cinematográfico, siendo más correcto para la pintura utilizar términos como fuera de cuadro o fuera de marco. Sin embargo, y como decíamos en el epígrafe anterior, utilizaremos el término fuera de campo para defender la tesis de que es posible encontrar este recurso en la pintura, si bien, y como veremos a continuación, el recurso se encuentra mucho más limitado en el campo pictórico que en el cinematográfico.

Como anunciábamos anteriormente, lo que diferencia esencialmente el cine de la pintura es su capacidad de movimiento. Es, debido a su inmutabilidad, que la pintura es incapaz de renovarse como imagen. Su inmovilidad, sumada al carácter centrípeta del que hablábamos en el punto anterior, es lo que convierte al espectador en el encargado de dotar de significado a las imágenes incompletas. En otras palabras, será éste quien deba (re)construir la imagen, si es necesario, a través de un campo imaginario que continúe más allá del marco. Como afirma el libro *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, “el fuera de campo en la pintura es siempre imaginario, el espectador nunca podrá verlo (...) la imagen pictórica es centrípeta, es decir, la representación se agota dentro del marco.”<sup>20</sup> En el espacio pictórico, por tanto, las especulaciones sobre qué habrá más allá se mantendrán siempre como tales, ya que el espacio del lienzo, totalmente inmóvil, no podrá jamás darles respuesta. Todo lo que quede oculto, lo que conforme el fuera de campo, se mantendrá así invariablemente. Todo esto convierte el fuera de campo pictórico en un recurso mucho más limitado que el cinematográfico -que utilizará también, como veremos más adelante, en el fuera de campo sonoro y el narrativo-.

---

<sup>20</sup> ORTIZ, Áurea; PIQUERAS, M<sup>a</sup> Jesús. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual Op.Cit.*p.35.

A pesar de todo esto, el hecho de establecer interrogantes sin respuesta (a través de imágenes incompletas que no podrán renovarse), no ha evitado que a lo largo de la Historia del Arte numerosos pintores hayan utilizado este recurso como un elemento más dentro del lienzo. Aunque el fuera de campo establezca una relación mucho más estrecha entre lo presente y lo ausente en el cine, la aparición de este recurso en la pintura es muy anterior a la invención del la imagen movimiento.

Las primeras alusiones pictóricas a este recurso, aparecen paralelas al desarrollo de los dispositivos y artificios que permitían una representación más verosímil del espacio tridimensional. Entre estos códigos, encontramos la aplicación volumétrica de la luz, el cromatismo de los elementos según su disposición en el espacio y sobre todo, los estudios sobre la perspectiva desarrollados durante los siglos XV y XVI. Todo esto otorgó, a la pintura del Renacimiento, la libertad necesaria para poder representar el espacio tridimensional con gran veracidad, convirtiendo de esta forma, el espacio del lienzo en una auténtica ventana a una realidad alternativa. Al otorgar a lo mostrado en la imagen tanto rigor, tanta realidad, comenzaron a establecerse nuevos códigos que permitieran abrir los límites del marco y presentar una imagen de un espacio que parecía prolongarse más allá de él.

Estas posibilidades comenzaron a barajarse gracias a la inclusión, dentro del cuadro, de un elemento prolongador del espacio: el espejo. Uno de los mejores exponentes de este recurso es la pintura flamenca, donde no faltan ejemplos que recurran al fuera de campo a través de la utilización del espejo convexo. Uno de los ejemplos más notables del fuera de campo en la pintura flamenca es *El matrimonio Arnolfini* (1434) de Jan Van Eyck [fig.15]. El cuadro, presenta a la pareja en un espacio interior repleto de elementos simbólicos (el perro, los zuecos, el rosario) entre los que encontramos también, el espejo del que ya hablábamos [fig.17]. En éste, se nos muestra el reflejo de la pareja que, dándonos la espalda, observa aquello que tiene enfrente, mostrando así dos figuras que a primera vista no parecían estar en la composición<sup>21</sup>.

---

21 Se ha especulado con la posibilidad de que una de las figuras fuera la del propio pintor, mostrando así un autorretrato cuya fórmula veremos repetida en algunas de las obras que analizaremos posteriormente.



Fig. 15. Jan Van Eyck,  
*El matrimonio Arnolfini*, 1434



Fig. 16. Robert Campin,  
*San Juan Bautista y el maestro franciscano Enrique de Werl*, 1438

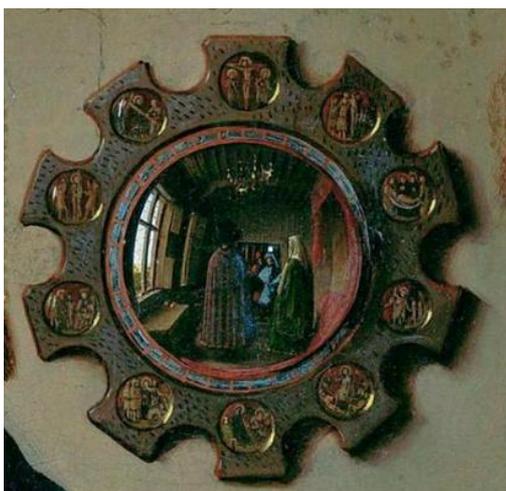


Fig. 17. Jan Van Eyck,  
*El matrimonio Arnolfini*  
(detalle) 1434

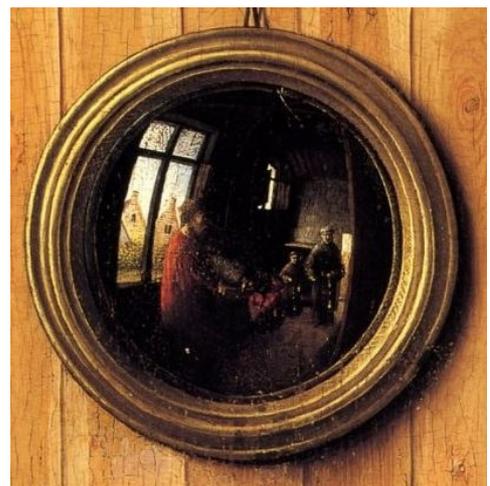


Fig. 18. Robert Campin,  
*San Juan Bautista y el maestro franciscano Enrique de Werl* (detalle),  
1438

De esta forma, se abre el espacio de la representación mostrando parte de aquello que se encuentra fuera de campo. La imagen mostrada en el espejo coincide, además, con el punto de vista del espectador, evidenciando de algún modo su presencia dentro de la escena.

Como bien decíamos, no faltan los ejemplos de este tipo en la pintura flamenca, y otro exponente de este recurso sería el pintor Robert Campin. Su obra *San Juan Bautista y el maestro franciscano Enrique de Werl* (1438) [fig.16], presenta los mismos elementos que *El matrimonio Arnolfini* (composición de una escena interior con dos figuras centrales y un alto sentido simbólico) donde encontramos, además, el recurso del espejo que actúa de nuevo, como nexo entre el campo y el fuera de campo [fig.18]. De nuevo el espejo mostrará una parte de la estancia que correspondería a “la cuarta pared”<sup>22</sup> (al lugar en el que se encontraría el espectador). También aquí el espejo nos muestra dos individuos que no se encuentran dentro del campo -o al menos, no en la escena principal- dejando entrever una pequeña porción del espacio fuera de campo.

Siguiendo con el uso del espejo como nexo entre campo y fuera de campo, daremos ahora un salto de siglo, situándonos en el siglo XVIII para observar, por último, dos ejemplos más de este recurso compositivo.

El primer ejemplo a destacar es *El tambor* (1655) de Nicolás Maes [fig.19], donde podemos observar una composición centrada y bastante simétrica que veremos después repetida, en mayor o menor medida, en *Las Meninas* (1656). Las figuras principales aparecen de cuerpo entero en un plano general que nos presenta la escena interior aparentemente sin ninguna alusión al fuera de campo.

Será el pequeño espejo situado sobre la pared del fondo el que evidencie la existencia de un más allá. Al igual que ocurría con los ejemplos anteriores, la colocación de un espejo que muestre parte del espacio fuera de campo posibilita la relación directa entre lo presente y lo ausente.

---

<sup>22</sup> Término cinematográfico que adaptaremos aquí para referirnos también a la barrera invisible que separa al espectador de la escena.

Esta vez será el retrato del propio pintor el que aparecerá en el reflejo -como veíamos en *El matrimonio Arnolfini*- situando así al espectador en la posición del pintor.

Otra obra donde también encontramos la presencia de un fuera de campo (un fuera de cuadro) será una de las obras más estudiadas de Velázquez: *Las Meninas* [fig.20]. La obra muestra, a grandes rasgos, los mismos elementos compositivos que las obras analizadas anteriormente (especialmente los de *El tambor*). La escena principal nos muestra una parte de la familia de Felipe IV y su corte, en la que se incluye además el mismo Velázquez ejerciendo su oficio de pintor. Las relaciones que se establecen en el lienzo entre lo presente y lo ausente -analizadas por Michael Foucault en *Las palabras y las cosas*<sup>23</sup>- son una constante en la obra, que juega continuamente con el fuera de campo y la posición espacial del espectador. El cuadro, muestra a los personajes principales de una forma explícita, si bien se reserva varias partes del lienzo donde los personajes y elementos funcionan como nexo con el fuera de campo. Entre todos esos elementos, quizá el que más destaque - por tamaño y protagonismo compositivo- es el enorme lienzo que se nos muestra y del cual sólo podemos ver el reverso. La mirada del pintor se dirige, además, hacia la posición del espectador, dando a tender de alguna forma, que éste podría ser aquello que se está retratando. Como afirma Foucault en relación a aquello que observa -y pinta- el personaje de Velázquez en el lienzo:

*Así, pues, el espectáculo que él contempla es dos veces invisible; porque no está representado en el espacio del cuadro y porque se sitúa justo en este punto ciego, en este recuadro esencial en el que nuestra mirada se sustrae a nosotros mismos en el momento en que la vemos*<sup>24</sup>.

Se presenta aquí una primera alusión si bien no a un fuera de campo estricto, si a aquello invisible para el espectador. El lienzo que permanece oculto al espectador ,aunque forma parte del espacio de la representación (y por tanto, no formaría parte del fuera de campo), sí se encuentra muy relacionado con el fuera de campo que corresponde a aquello que mira el pintor que será, muy presumiblemente, lo que se

23 FOUCAULT, Michael. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1968.

24 *ibid.* p.14.

encuentre pintado en el lienzo. Sin embargo, la incógnita sobre qué imagen se oculta tras ese bastidor se mantendrá siempre como tal, debido a la incapacidad de la pintura para renovar, en una sola imagen, aquello que muestra y aquello que oculta. De este modo, el espectador deberá completar la imagen a partir de las referencias que obtiene dentro del campo, donde de nuevo el elemento del espejo jugará un papel crucial.

Al fijarnos en la pared del fondo, ocupada principalmente por cuadros -además de una puerta que se abre a un espacio fuera de campo- encontramos entre ellas una imagen que destaca por ofrecer una luminosidad especial. Se trata de un pequeño espejo situado entre el resto de obras que muestra el reflejo del espacio que ocupa el espectador (como veíamos en los casos anteriores) [fig. 21]. Este espejo, como anunciábamos anteriormente, está muy relacionado con el lienzo oculto: lo que observa el pintor parece coincidir con lo reflejado en el espejo, lo que lleva a identificar la imagen del espejo con la que podría encontrarse en el cuadro que se nos oculta. En la imagen del espejo se nos muestra, como veíamos también en los ejemplos de pintura flamenca, unos individuos sólo visibles a través de este espejo: las figuras de Felipe IV y Mariana de Austria.

De nuevo encontramos aquí un ejemplo más de cómo el espacio fuera de campo puede empezar a construirse a partir del reflejo de algo que se encuentra más allá del campo. Además, la gran mayoría de los retratados en el lienzo parecen dirigir su mirada hacia “la cuarta pared” -hacia el origen de ese reflejo- convirtiéndolo en uno de los puntos de atención más importantes. Vemos como tanto *Las Meninas* como *El tambor* repiten algunas de las fórmulas que ya veíamos con la pintura flamenca: el reflejo de un espacio en fuera de campo o el autorretrato del pintor semioculto en el mismo.



Fig. 19. Nicolas Maes,  
*El tambor*, 1655



Fig. 20. Diego Velázquez ,  
*Las Meninas* (detalle) 1656



Fig. 21. Diego Velázquez ,  
*Las Meninas* 1656

Con los fuera de campo pictóricos estudiados hasta el momento, hemos visto como es posible establecer un estrecho vínculo entre el campo y el fuera de campo a través de los reflejos, siempre que éstos muestren un espacio o un elemento que se encuentre fuera de campo. De esta forma, el espectador es capaz de reconstruir un espacio que sin esa primera referencia, se habría mantenido totalmente oculto.

Sin embargo, y como hemos visto anteriormente, existen otras formas de aludir al fuera de campo dentro del espacio pictórico, a través de las interpelaciones y las presencias parciales. Como bien veíamos anteriormente, las interpelaciones hacen referencia al espacio fuera de campo a través de miradas o gestos que se dirigen a éste.

Al igual que ocurría con los espejos, no faltan ejemplos dentro de la historia de la pintura donde se haga uso de las interpelaciones, si bien destacaremos la figura de Edgar Degas como uno de los exponentes más importantes de estos recursos. El artista muestra en gran parte de sus obras composiciones poco habituales donde el marco corta la escena dejando en muchas ocasiones parte de la acción principal fuera de campo. Obras como *La plaza de la concordia* (1875) [fig.23], *El ensayo* (1877) o *Las carreras* (1880) atestiguan el gusto del pintor por los encuadres poco comunes – o los desencuadres- que suelen presentar figuras interrumpidas por los bordes del marco. Con motivo de las composiciones de Degas, Jacques Aumont afirmaba:

*Degas, especialista en puntos de vista descentrados, acrobáticos, descentrados de una forma que rozan a veces la excentricidad, la producción de puntos de vista intencionalmente insólitos. De hecho, estos encuadres son reconstituciones de instantáneas. Jugando a hacer como si fuesen impresiones fotográficas, remiten al instante al corte “temporal” y , por tanto, a la fuerza decisiva del marco<sup>25</sup>.*

Además de las presencias parciales, las interpelaciones a través de miradas también son muy habituales en su obra, invitando al espectador a observar hacia donde la

---

25 AUMONT, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura. Op. Cit.* p. 54

mirada se dirige, apelando así al fuera de campo. *El ajeno* (1876) [fig.22] es un exponente perfecto de ambos recursos, por presentar a los personajes agrupados en el extremo derecho de la imagen -mostrando a uno de ellos parcialmente cortado- así como por la dirección de la mirada que mantiene del individuo, dirigida hacia el espacio más allá del límite del cuadro.

Otro buen ejemplo del fuera de campo en la pintura sería Edward Hopper<sup>26</sup>. Su obra, es un claro ejemplo de cómo lo ausente puede cobrar importancia en una escena, y de cómo el espectador es el encargado, en muchas ocasiones, de dotar de significado la imagen que está viendo. Las presencias parciales son un buen ejemplo de ello, si bien el elemento más común en su producción pictórica son las interpelaciones. Los individuos retratados suelen dirigir su mirada más allá de la visión del espectador, estableciendo así, un vínculo entre aquello que vemos, y lo que debemos imaginarnos. Ejemplos como *Las once de la mañana* (1926) [fig.24] o *Hotel junto al raíl* (1952) [fig.25] nos muestran a los individuos observando a través del marco de una ventana, dirigiendo el punto de atención hacia lo que se ve por ella, que permanece oculto al espectador. De esta forma, se establece una interpelación hacia ese espacio oculto a través de la dirección de la mirada.

Sin embargo, y como afirmábamos anteriormente, la obra de Hopper no sólo hace uso de las interpelaciones, sino que también tiene obras en las que las presencias parciales invitan al espectador a completar, una vez más, lo ausente en la imagen. Quizá uno de los ejemplos más clarificadores sería su obra *Ventanas en la noche* (1928) que analizaremos con más detenimiento en el apartado dedicado a los referentes pictóricos.

Con estos ejemplos queremos defender la existencia del fuera de campo en la pintura, recordando sin embargo que el término es estrictamente cinematográfico, lo que provoca en cierta medida, que en la pintura se encuentre mucho más limitado. Espejos, presencias parciales e interpelaciones ayudan a crear un vínculo entre campo y fuera de campo que ayuda a abrir el espacio de la representación pictórica (que sin embargo, por su carácter inmóvil se mantendrá centrípeto).

---

26 Véase el apartado 4. 1. 3. 2.

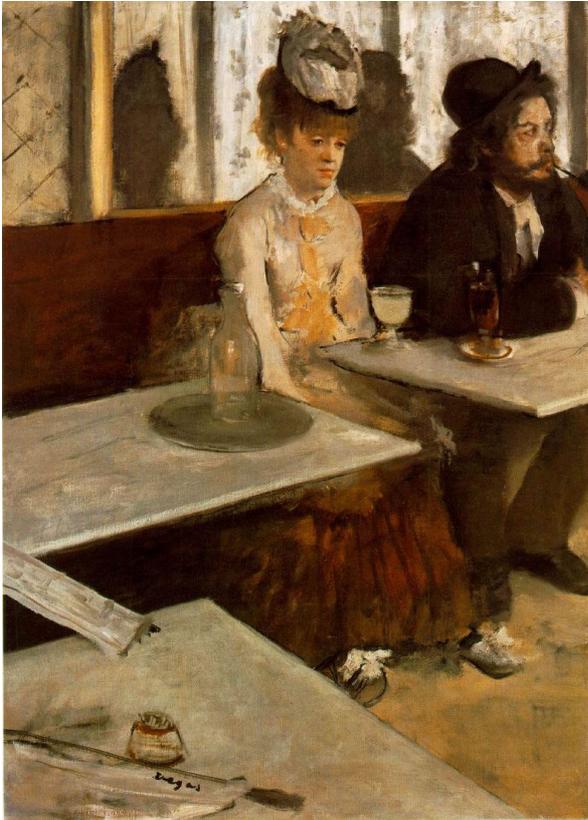


Fig. 22. Edgar Degas  
*El ajenjo*, 1876



Fig. 23. Edgar Degas  
*La plaza de la concordia*,  
1875

Fig. 24. Edward Hopper  
*Las once de la mañana*,  
1926

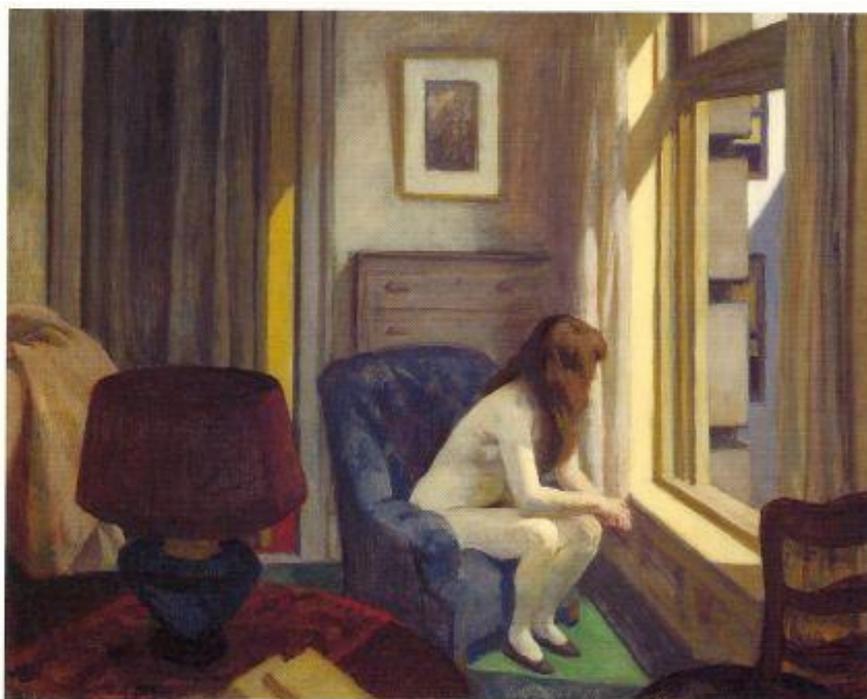


Fig. 25. Edward Hopper  
*Hotel junto al raíl*, 1952



### El fuera de campo en el 3.3. cine

*Los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico podría a veces creer, el marco de la imagen, sino una mirilla que sólo deja al descubierto una parte de la realidad. El marco polariza ese espacio hacia adentro; todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado<sup>27</sup>*

André Bazin

Veíamos anteriormente como por su carácter inmóvil y su incapacidad de cambio, la pintura no puede renovar el espacio de la imagen, y debe ser el espectador quien reconstruya aquello que forme parte del fuera de campo. Sin embargo, dentro de un film, la construcción del espacio más allá del marco es dual: por un lado, puede ser, al igual que en la pintura, construida por parte del espectador, que será el encargado de completar lo ausente en la imagen. Por otro lado, esta construcción de lo que se encuentra fuera de campo viene dada también a través del propio film que, como bien hemos dicho, puede valerse del movimiento para desvelar lo que configuraba el fuera de campo y convertirlo en campo. En definitiva, como afirmaba Jacques Aumont; “Jugando a la vez en el registro de la imaginación y en el de la memorización inmediata, el filme tendría (...) un acceso más sencillo, más natural, al fuera de campo.”<sup>28</sup>

Por supuesto, la relación que el cine ha mantenido con el fuera de campo ha ido variando según la evolución de la imagen-movimiento, y es que en los comienzos del cine, mucho más ligado al teatro, algunas de las posibilidades del recurso se veían imposibilitadas. En sus primeros años el espacio fílmico se veía excesivamente limitado por la pantalla, por la que los personajes salían y entraban.

---

27 BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*, Ed. Riap, Madrid, 1990, p. 213

28 AUMONT, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura. Op. Cit*, p. 98

Por supuesto, el fuera de campo podía darse aquí a través de algunos de los métodos que antes nombrábamos en relación al recurso en el espacio pictórico como las interpelaciones, las presencias parciales o los espejos, a las que se añadían además las entradas y salidas de campo gracias al movimiento de los personajes. A pesar de todo, la capacidad de renovación del espacio era casi inexistente, por lo que categorías del fuera de campo como los reencuadres, quedaban imposibilitados.

Con la renovación en los métodos de representación de la escena, el fuera de campo se consolida como un recurso muy habitual para construir el relato fílmico. Éste, ya no estará sujeto a un espacio fijo, sino que podrá renovarse continuamente gracias al movimiento de la cámara, y a la utilización de innumerables espacios y encuadres diferentes. Fruto de ese movimiento de cámara es la aparición de una de las categorías que ya nombrábamos anteriormente: los reencuadres.

Además del movimiento, el sonido también proporcionó al cine la capacidad de incorporar el fuera de campo sonoro, que permitió darle una nueva dimensión al recurso. Raro es el film que no muestre en algún momento un fuera de campo sonoro. Sin embargo, hay películas que utilizan el recurso de una forma mucho más explícita, convirtiéndolo en parte esencial del lenguaje de la obra. En *El espejo* (1975) de Andrei Tarkovski la figura del protagonista, que narra los hechos convertido en voz en "off", aparece siempre en fuera de campo. Sólo podremos acceder a su imagen a través de sus recuerdos de infancia, si bien su figura en el presente permanecerá, como hemos dicho, siempre fuera del plano. Aunque como hemos afirmado, el personaje aparece esencialmente como voz en "off", en algunas ocasiones se nos presentan escenas en las que el individuo sí que está presente e interactúa con el resto de personajes, aunque, una vez más, su imagen se encuentra fuera de campo. De esta forma, el personaje es reconstruido por el espectador a través del sonido acusmático.

Como podemos ver, el fuera de campo presenta en el cine muchas más posibilidades que en la pintura (no en vano apareció como concepto ligado al cine). En el ámbito pictórico, como bien veíamos, sólo podremos encontrar algunas de las categorías del fuera de campo visual (las interpelaciones, las presencias parciales o los espejos)

mientras que en el cine podemos encontrar también las entradas y salidas de campo y los reencuadres. Gracias a la gran cantidad de posibilidades que ofrece el recurso dentro del espacio cinematográfico, éste se ha llegado a considerar un recurso puramente fílmico aislado de cualquier otra disciplina a pesar de que, como veíamos en el capítulo anterior, el recurso puede aparecer también al ámbito pictórico. Con estas reflexiones hemos pretendido acabar con la falsa creencia de que éste es un recurso sólo detectable en el espacio fílmico.

El fuera de campo es un recurso presente tanto en la pintura como en el cine, si bien en éste último presenta, como ya veíamos, unas posibilidades mucho más amplias, convirtiéndose en un recurso mucho más dinámico gracias a la sucesión de fotogramas. No obstante, no hay que olvidar que si comparásemos tan sólo un fotograma – despojando a la imagen de la temporalidad y el movimiento- éste mantendría exactamente la misma relación con el fuera de campo que la que pudiera mantener cualquier cuadro. Sin su movimiento intrínseco, el fuera de campo en el cine se reduciría a por tanto, a interpelaciones, espejos o presencias parciales y reduciéndose, por tanto, al fuera de campo visual.

Fig. 26. Alfred Hitchcock,  
*La ventana indiscreta*, 1954



Fig. 27. Wong Kar-Wai  
*Days of being wild*, 1990



Fig. 28. Wong Kar-wai  
*In the mood for love*, 2000



Fig. 29 Todd Haynes  
*Lejos del cielo*, 2002



### 3.1.1 | Alfred Hitchcock y *La ventana indiscreta*

Alfred Hitchcock, considerado maestro del suspense, ha guardado siempre a través de sus films, una estrecha relación con el fuera de campo. Como veremos más adelante en el punto dedicado al *voyeurismo*, las referencias al mismo son una constante a lo largo de su obra, lo que provoca que haya una gran cantidad de fueros de campo en sus films a través de la mirada del *voyeur*, que ofrecerá siempre una visión fragmentada e incompleta.

Su relación con el fuera de campo aparece ya en muchos de sus primeros films, como es el caso de *El enemigo de las rubias* (1927) cuando, después de presentarnos a los protagonistas, introduce una silueta en fuera de campo que proyecta su sombra sobre la puerta.

Sin embargo, para analizar el fuera de campo en la obra de Hitchcock centraremos nuestra atención en *La ventana indiscreta* (1954). El film, funciona como un exponente perfecto del uso del fuera de campo. Para analizar el recurso en el film, pondremos el punto de atención tanto en la disposición del set como en la planificación de los encuadres.

En una época en la que Hollywood tendía cada vez más a un cine épico con obras como *Quo Vadis* (1951), *Los diez mandamientos* (1956), o *Ben-Hur* (1959), Hitchcock presenta *La ventana indiscreta*, una película rodada íntegramente en un único decorado. Esta reducción del set es la que provoca que la presentación de las escenas esté concebida de una forma casi teatral. La película se desarrolla siempre dentro del mismo espacio, mientras que los acontecimientos que tienen lugar fuera, sólo pueden ser atisbados a través de la ventana o, simplemente, forman parte de un fuera de campo que nunca se hará visible. La noción de teatro se refuerza, precisamente, a través de esos grandes ventanales que presiden la estancia.



Fig. 30. Alfred Hitchcock,  
fotogramas de *La ventana  
indiscreta*, 1954

La trama principal del film se construirá a partir de lo que Jeffrey, el personaje principal, pueda ver a través de esos ventanales. Sobre esta construcción del espacio se ha especulado mucho, vinculándola directamente a la idea del cine, como vemos en esta reflexión de Dominique Villain:

*El tema de la película es su misma esencia: la visión, el espectáculo , y la teoría del espectáculo (filmar, mirar, un hombre que mira) va acompañada de una teoría del espacio cinematográfico. James Stewart, inmovilizado ante su ventana, recuerda a los espectadores ante la pantalla de la sala de cine, está “pegado a la butaca” como señaló Truffaut<sup>29</sup>.*

Enlazando de nuevo con el contexto en el que se desarrolló la película, también deberíamos destacar el papel que el fuera de campo jugaba en el cine de Hollywood en la década de los 50. Como afirma Jesús González Requena:

*En el cine americano clásico, los encadenamientos plano/contracampo de primeros planos de los personajes no trabajan nunca el espacio “off”; todo se juega en la imagen mostrada, se cambia de plano cuando hay algo significativo que mostrar en el rostro del otro<sup>30</sup>.*

Con esto, vemos como el fuera de campo era poco habitual en el cine de esta época, con películas que se creaban con una configuración espacial explícita donde lo ausente queda relegado dando privilegio a los planos de situación. *La ventana indiscreta* aparece como un caso singular dentro de este tipo de films, ya que, si bien hace continuas alusiones al fuera de campo (que se mantendrá en todo momento como imaginario), sigue, sin embargo, respetando este tipo de construcción en la mayoría de las escenas. Esta situación paradójica se da a través de la configuración del escenario, que como decíamos anteriormente, se divide en el apartamento de Jeffrey y el edificio situado frente a éste. Las escenas que tienen lugar dentro del apartamento, respetan en todo momento la fórmula hollywoodiense, mostrando el

---

29 VILLAIN, Dominique. *El encuadre cinematográfico. Op.Cit.* p. 149

30 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Valencia, Minneapolis, 1986 p.71

espacio abiertamente, mientras que toda la acción que tiene lugar en el edificio de enfrente, ocurre en una sucesión de fueros de campo continuos que contrastan con las imágenes de la habitación.

Seleccionar *La ventana indiscreta* como uno de los mejores exponentes del fuera de campo es por el uso dual que el director hace de este recurso. Por un lado, la película nos ofrece una gran cantidad de fotogramas con fueros de campo. Imágenes donde la escena sólo se nos muestra de forma parcial. Por otro lado, Hitchcock también utiliza el fuera de campo desde un punto de vista narrativo, convirtiéndolo en el motor principal de la historia,



Fig. 31. Alfred Hitchcock,  
fotogramas de *La ventana  
indiscreta*, 1954

A pesar de que el fuera de campo que nos concierne en esta investigación es el de carácter visual, el hecho de que en el film, el fuera de campo se convierta también en el punto principal de la trama, utilizando también el fuera de campo narrativo, aumenta todavía más el interés de esta obra para nuestra investigación. Durante la película, las acciones más importantes son aquellas que se desarrollan lejos de la mirada de Jeffrey -y por consiguiente, del espectador- haciendo que ambas miradas se conviertan en la misma, y obligando así al espectador a reconstruir los hechos, que sólo se resolverán al final del film (y nunca de forma visual). Todo esto convierte *La ventana indiscreta* en uno de los mejores exponentes del fuera de campo cinematográfico.

### 3.1.2. *In the mood for love.* Lo ausente en la obra de Wong Kar-Wai

Hemos seleccionado a Wong Kar-Wai, y más concretamente *In the mood for love* como claro exponente del fuera de campo debido al valor que se le da a lo ausente a la hora de construir el relato. Su obra ofrece gran cantidad de elementos comunes que permiten hablar de un lenguaje inherente al director y que establece, en muchas ocasiones, hilos estilísticos y narrativos entre sus films.

Wong Kar-Wai, nacido en Shangai en 1958, se trasladará tempranamente a Hong Kong, convirtiendo esa época en una constante en gran parte de sus obras -*Days of being wild* (1990), *In the mood for love* (2000), *2046* (2004), *The hand* (2004)-. En los años 80 se unirá a una nueva oleada de jóvenes cineastas de Hong Kong, realizando su primer film; *As tears go by* (1988). Sin embargo, hasta su séptima película (*In the mood for love*) no alcanzará la fama que actualmente le precede. Precisamente gracias a este film, su obra anterior (y especialmente *Days of being wild*) acabó legitimándose.

En su filmografía, se puede observar como tiempo y espacio crean una serie de estructuras que se relacionan creando una amalgama de situaciones y personajes que se enredan no sólo durante el film, sino relacionándose entre varios de ellos. Es el caso de *Days of being wild*, *In the mood for love* y *2046*, donde los personajes y sus relaciones se entrecruzan, mostrando las huellas que sus relaciones anteriores han dejado. La temporalidad en el cine de Wong Kar-Wai, además, muestra una serie de grietas, que vienen dadas a través de las marcadas elipsis que acompañan sus películas -siendo *In the mood for love* una vez más un claro exponente-.

En la obra de Wong Kar-Wai no sólo se encuentran esas grietas temporales a las que ya hemos hecho referencia, sino que encontramos también las espaciales representadas principalmente a través de los fuera de campo visuales.

El hecho de no mostrar abiertamente el espacio o lo que ocurre en él, coloca a la cámara en una posición poco habitual: en la de un testigo que lejos de ser omnipresente, tiene dificultades para identificar lo que ve. Convierte al espectador en un personaje más, en un vecino que entra en la habitación y presencia la escena sin tener una visión privilegiada de la misma. Como afirma Gómez Tarín : “Para conseguir ese desde fuera (...) fluyen las retóricas de la elipsis , e incluso la pantalla vacía (...) pero sobre todo un fuera de campo tan pregnante como aquello que oculta”<sup>31</sup>.

Su cine será, por tanto, el cine de lo no dicho, de lo no mostrado donde el fuera de campo jugará siempre un papel esencial y donde los espacios se mostrarán de forma incompleta una y otra vez, y donde, con ayuda de objetos interpuestos, la mirada del espectador se configurará como una mirada descentrada.

Su obra *In the mood for love*, será de entre toda su obra, la que mejor condense lo estudiado a lo largo del trabajo sobre el fuera de campo. De entre las diferentes tipologías de fuera de campo que hemos estudiado, la más habitual dentro de la película será sin duda la visual, pudiendo encontrar, además, las diferentes categorías (las presencias parciales, las entradas y salidas de campo, los reencuadres y los espejos).

Como anunciábamos anteriormente, Wong Kar-Wai dejó patente en las entrevistas realizadas con motivo de *In the mood for love*, quería colocar al espectador en la posición de un vecino más, permitiéndole entrar en la habitación sin ofrecerle con ello, una visión privilegiada. Esto provoca que en la inmensa mayoría de las escenas, los personajes se muestren velados por alguna ventana o semiocultos tras algún objeto interpuesto. Estas presencias parciales se refuerzan además a través de la creación del espacio: la recreación de los apartamentos donde los largos y estrechos pasillos obligan al espectador a visualizar la escena enmarcada tras alguna puerta o tabique [fig. 32 y fig. 33].

---

31 GÓMEZ TARÍN, Francisco. *Wong Kar-Wai. Grietas en el espacio-tiempo*, Madrid, Akal, 2008 p.29

Fig. 32. Wong Kar-Wai,  
fotogramas de *In the mood  
for love*, 2002



Fig. 33.



Fig. 34



Fig. 35.



Debido a la utilización de estas presencias parciales, los encuadres de Wong Kar-Wai suelen aparecer como divididos, incompletos, donde la mitad del espacio puede estar siendo ocupada por un tabique mientras que la escena principal queda relegada a medio encuadre. Precisamente por la reiteración de puertas tabiques y muros que fragmenten la visión, los fotogramas de *In the mood for love* presentan una verticalidad muy pronunciada. Además, los personajes aparecen en muchas ocasiones de espaldas al espectador (como en el caso de la mujer del señor Chow, que analizaremos después más detalladamente).

Otro elemento constante en la película es la utilización de espejos, que ayudan a ampliar el espacio en campo, estableciendo una vinculación directa con el espacio ausente [fig. 36]. Muchos de sus fotogramas podrían vincularse con las obras pictóricas analizadas en el capítulo del fuera de campo, especialmente con la pintura flamenca y su utilización de los espejos. A pesar de ello, la colocación de los espejos en la obra de Wong Kar-Wai es mucho más radical, creando imágenes extremadamente fragmentadas donde la reconstrucción del espacio por parte del espectador, resulta una tarea confusa.

Si hablamos de elementos recurrentes ya no sólo en esta obra, sino en toda su filmografía, no debemos dejar de lado la presencia de la lluvia, el humo y los relojes, que aparecen de forma muy habitual prácticamente desde su primer film. Otro elemento muy presente aquí, y que nos interesa más por su vinculación al fuera de campo serían las sombras. Es muy habitual en *In the mood for love* utilizar el *pillow shot* o encuadre vacío, bien para que los personajes entren en escena, o bien manteniéndolo tras su marcha. En estos planos, muchas veces se anuncia la llegada del personaje a través de su sombra, que aparece en campo mucho antes que él [fig. 39]. De esta forma, se establece una relación entre la sombra del individuo (en campo) y el propio individuo (fuera de campo).

Con todo esto, queda patente la gran importancia que ejerce el fuera de campo en esta película, especialmente en el campo visual, si bien hay un uso del fuera de campo narrativo presente en todo el film. Éste aparece a través de la figura de los cónyuges del señor Chow y la señora Chan. Estos personajes no llegan a mostrarse

Fig. 36. Wong Kar-Wai,  
fotogramas de *In the mood  
for love*, 2000



Fig. 37.



Fig. 38.



Fig. 39.



en ningún momento, apareciendo siempre en fuera de campo. Su presencia se construye a través de deducciones, y será el espectador el encargado de dotarlos de entidad física. Pero esta ausencia va algo más allá: incluso los espacios que ocupan, sus habitaciones, aparecen siempre como algo vetado al espectador. La cámara se quedará siempre en el umbral de la puerta, y sólo accederá al interior de las estancias cuando los cónyuges se encuentran fuera .

A pesar de ser un fuera de campo esencialmente narrativo, no implica que no haya también referencias visuales y sonoras a lo ausente. En el caso de la señora Chow, sí llegamos a verla, al menos de forma velada, en imágenes fragmentadas por tabiques, donde además la figura siempre se muestra de espaldas . Además, su presencia (o su ausencia) también se evidencia a través de las referencias sonoras, ya que sus voces sí que aparecen de forma acusmática, relacionándose con los personajes en campo detrás de alguna puerta o tabique.



Fig. 40. Wong Kar-Wai,  
fotograma de *In the mood  
for love*, 2000

### 3. 3. 3 | *La soledad*, la polivisión y Jaime Rosales

El tercer film que hemos seleccionado como ejemplo paradigmático del fuera de campo es *La soledad* (2007) de Jaime Rosales. La película, narra la historia de una mujer que decide trasladarse desde su pueblo a Madrid, donde un accidente fortuito marcará su vida para siempre. La incursión de la muerte en la vida cotidiana es una constante en la obra de Jaime Rosales con obras como *Las horas del día* (2003) o *Tiro en la cabeza* (2008).

La soledad presenta tanto planos exteriores como escenas de interiores, pero será en éstas últimas donde pondremos el punto de atención, por ser las más relacionadas con el fuera de campo. A la hora de configurar estas escenas, el director se sirve del recurso de la polivisión<sup>32</sup>, aportando versatilidad al encuadre y aumentando notablemente las posibles relaciones entre el campo y el fuera de campo. A través de este recurso, Rosales divide en dos el espacio de la pantalla, mostrando así dos puntos de vista diferentes de la misma estancia. En *La soledad*, la polivisión suele crear sensación de extrañeza, ya que ambas escenas, presentan una realidad temporal común, si bien la reconstrucción del espacio a través de ellas, puede ser arbitraria. De este modo, es muy común que dos personajes, situados uno frente a otro, miren hacia extremos opuestos durante el diálogo [fig. 41]. Asimismo, también es frecuente que un personaje desaparezca por el extremo izquierdo de la pantalla, y lo veamos reaparecer por el borde derecho, o incluso ver al mismo personaje desde dos puntos de vista distintos de forma simultánea [fig. 42]. Todo esto puede llegar a crear, como bien decíamos, cierta confusión en el espectador, debido a los *raccords* de continuidad a los que estamos acostumbrados.

---

32 Término acuñado por el crítico francés Émile Vuillermoz, para referirse al recurso en el cual se muestran simultáneamente en la pantalla, varias imágenes distintas. La polivisión se utilizó por primera vez en el film *Napoleón* (1927) de Abel Gance.

Otro elemento singular en *La Soledad*, son los movimientos realizados por la cámara, que al introducirse en un espacio interior, suele quedarse inmóvil. Lejos de seguir a personajes con la cámara, Rosales la mantiene totalmente fija, mostrando el mismo punto de vista de la estancia sin importar que ésta ya se haya quedado vacía. De este modo, es muy habitual también el uso de los *pillow shots*, que, recordemos, eran aquellos encuadres que se mantenían una vez el personaje ya había abandonado la estancia. En este punto es donde la polivisión y la cámara fija convergen para mostrar una gran cantidad de fueros de campo. Al mantener el encuadre, y a su vez, presentar la imagen partida (lo que reduce el espacio dentro del cual los personajes pueden moverse) son muy frecuentes los fueros de campo tanto sonoros como visuales. Dentro de estos últimos, podemos encontrar un gran número de entradas y salidas de campo, así como presencias parciales o interpelaciones.

Las escenas que se muestran a través del recurso de la polivisión muestran dos puntos de vista de un espacio interior, con una cámara totalmente inmóvil que, lejos de seguir a los personajes y sus movimientos, mantienen el mismo encuadre sin importar que el individuo ya haya abandonado el encuadre, provocando que las alusiones al fuera de campo sea casi continua.

Con todo esto podemos ver como *La Soledad* podría considerarse, junto con *La ventana indiscreta* e *In the mood for love*, uno de los mejores exponentes del fuera de campo. No obstante, el uso que hacen del mismo cada uno de los films es significativamente distinto. Recordemos como en *La ventana indiscreta*, el fuera de campo jugaba también un papel narrativo, a pesar de que los fueros de campo se relegaban exclusivamente a aquellas escenas donde se mostraba la fachada del edificio (evitando el uso del mismo cuando la escena transcurría dentro del apartamento). Por su parte, *In the mood for love* mostraba un fuera de campo mucho más constante y variado (con presencias parciales, espejos, interpelaciones...) donde el *pillow shot*, al igual que en *La Soledad*, tenía también un papel significativo.

Volviendo de nuevo la atención hacia Jaime Rosales, vemos como el uso del fuera de campo es una constante en gran parte de su trabajo, si bien las formas de aludir a él cambian en el resto de sus películas.

Fig. 41. Jaime Rosales,  
fotograma de *La soledad*,  
2007



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44.



En una de sus últimas obras, *Sueño y silencio* (2012) hace un uso casi continuo del fuera de campo con fórmulas que, sin embargo, ya encontrábamos presentes en algunas de sus obras anteriores como *Tiro en la cabeza*. Rosales suele colocar la cámara de manera que parece casi espiar a los individuos, privilegiando las presencias parciales y los desencuadres [fig. 45]. Esto último vuelve a conectarlo de nuevo con la obra de Wong Kar-Wai, en la que, como veíamos anteriormente, suele colocar al espectador en una posición poco privilegiada a la hora de presenciar la escena.

Jaime Rosales se presenta, por tanto, como un perfecto ejemplo de la utilización del fuera de campo, cuyo mayor exponente sería *La Soledad*. Su obra, no sólo nos sirve como ejemplo cinematográfico del recurso, sino que también enlaza compositivamente con algunos de nuestros referentes pictóricos, así como con algunas de las obras realizadas en nuestro proyecto *Lo ausente*. El uso que hace Rosales de la polivisión, crea en muchas ocasiones imágenes donde el eje central que las separa, parece coincidir con una esquina entre dos estancias. Es, precisamente esta curiosa distribución del espacio, la que acerca algunos de sus fotogramas a la obra de Rosa Martínez-Artero [fig. 47], que veremos con más atención en el capítulo dedicado a los referentes. Esta división del espacio, la encontramos también, como bien decíamos, en algunas de nuestras obras [fig. 48], que en ocasiones, toman como referente directo alguno de los fotogramas de *La Soledad*.



Fig. 45. Jaime Rosales, fotograma  
de *Sueño y silencio*, 2012

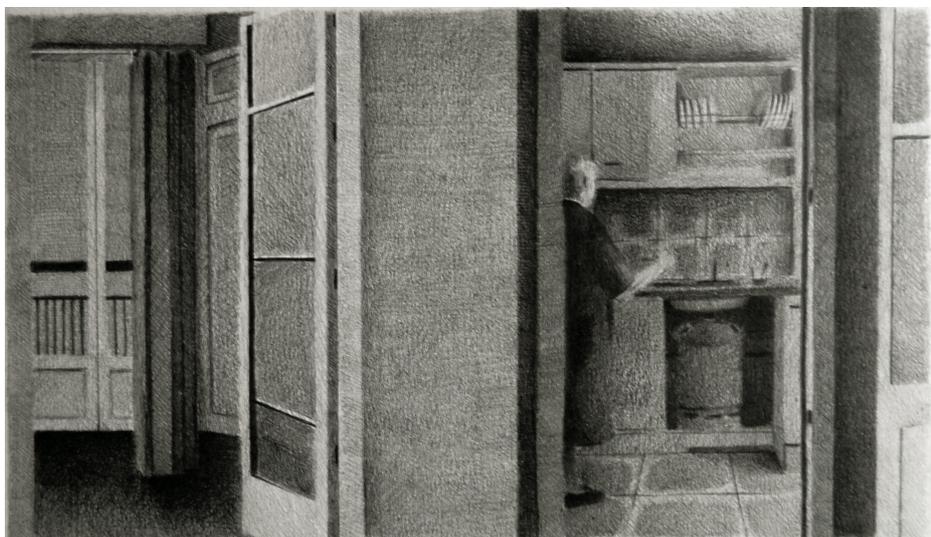
Fig. 46. Jaime Rosales,  
fotograma de *La Soledad*  
2007



Fig. 47. Rosa Martínez-  
Artero, *El aseo*, 2002



Fig. 48. Susana Palés,  
*La cena*, 2015





## 4. Del encuadre al cuadro. Propuesta artística personal

### 4.1. | *Lo ausente*

A lo largo de este trabajo se ha realizado un estudio del fuera de campo estableciendo una conexión transversal entre cine y pintura. Con ello, se ha demostrado que el recurso puede ser adaptado al campo pictórico, y es posible, además, identificarlo en obras muy anteriores a la aparición del cine y por tanto, anteriores a la aparición del término fuera de campo (siendo más correcto identificar estos recursos pictóricos como fuera de marco o fuera de cuadro).

No debemos olvidar, sin embargo, que la finalidad de este estudio era, en última instancia, el desarrollo de una propuesta pictórica paralela a la investigación teórica, que reflejara las posibilidades que ofrece la pintura para adaptar el fuera de campo a sus dos dimensiones inmóviles. A lo largo de la investigación, hemos ido realizando de forma paralela nuestra producción pictórica, que hemos agrupado en un proyecto titulado *Lo ausente*. El estudio teórico ha ido enriqueciendo estas obras, ofreciendo gran parte de los fotogramas que han servido como punto de partida para una gran parte de nuestras obras. Esto se debe a que, como veíamos anteriormente, una película, al ser reducida a un fotograma (eliminando su capacidad de movimiento) presenta las mismas posibilidades que la pintura, lo que posibilita poder adaptar gran parte de sus fueros de campo visuales al ámbito pictórico.

*Lo ausente* hace referencia a aquello que la imagen deja fuera del marco, a aquello que se mantiene oculto y que, sin embargo, parece tener una gran importancia para la construcción de la escena. Este proyecto es una invitación al espectador para que participe de esas imágenes, completándolas y dotándolas de un sentido que, en muchas ocasiones, quedará abierto.

Por supuesto, el fuera de campo que aparece en estas obras será siempre visual, limitándose a las categorías que la pintura puede ofrecer (las interpelaciones, los espejos y reflejos y las presencias parciales).

*Lo ausente* se compone, esencialmente, de piezas pictóricas, si bien también se han realizado dibujos y fotografías que muestran, de igual manera que la pintura, cómo el fuera de campo puede adaptarse a estas disciplinas. Como decíamos anteriormente, muchas de las obras han partido directamente de fotogramas, si bien también se han realizado otras en las que, sin un referente cinematográfico previo, se han seguido una composición y una estética similares.

Nuestra producción pictórica ha ido enriqueciéndose de aquello que estudiábamos durante nuestra investigación, lo que ha provocado que *Lo ausente* se divida a su vez en otra serie más pequeña, que lleva por título *La mirada furtiva*<sup>33</sup> y que supone un análisis del fuera de campo desde una perspectiva distinta: la de la mirada *voyeur*.

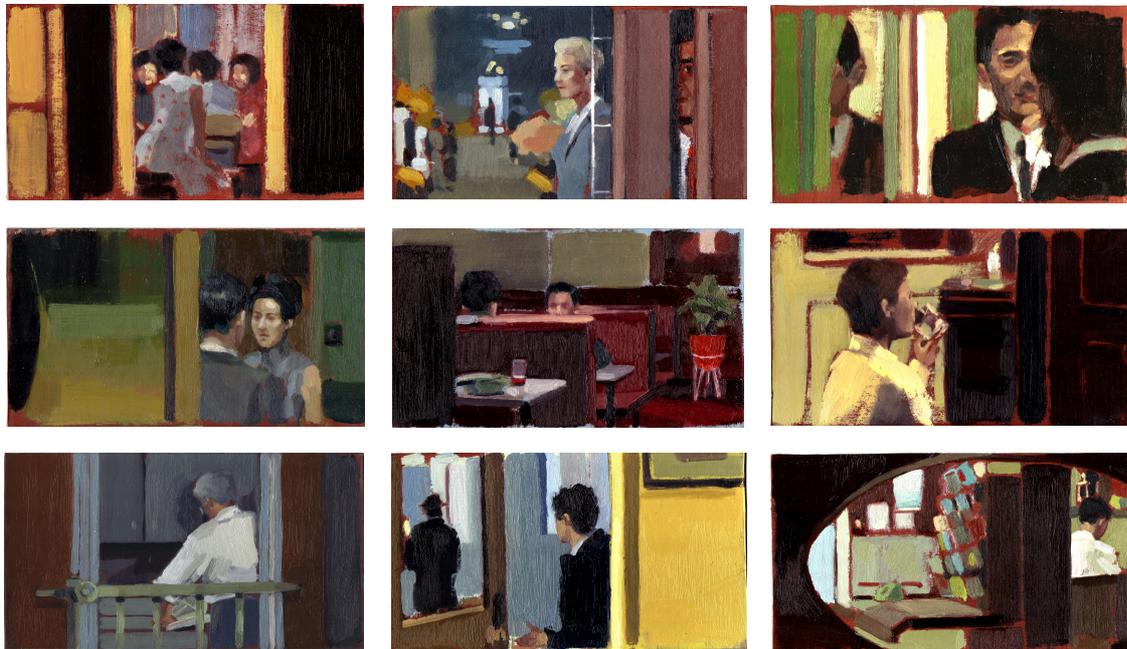


Fig. 49. Susana Palés,  
*Sin título*, óleo sobre cartón,  
14 x 25 cm c.u. 2015

<sup>33</sup> Véase el apartado 4.2

#### 4. 1. 1. | Procesos

Antes de mostrar las piezas que finalmente han conformado *Lo ausente*, ahondaremos en el proceso de realización de las mismas, tanto a nivel formal como plástico, a fin de poder comprender mejor cómo se ha llegado hasta esos resultados.

Recordemos que, como indicábamos en la metodología de trabajo<sup>34</sup>, a la hora de obtener las imágenes de referencia, hemos seguido dos procesos: en primer lugar, encontramos aquellas obras que parten directamente de fotogramas. Una vez seleccionados, nos permitíamos ciertas licencias compositivas en las piezas, relacionadas con el tratamiento de los espacios, muchas veces simplificados en grandes masas de color. En aquellos casos donde no partíamos de una imagen cinematográfica, las imágenes se obtuvieron a partir de bocetos o fotografías previas donde, sin embargo, se buscaban los mismos valores compositivos que podíamos encontrar en esos fotogramas.

Además de las obras pictóricas, *Lo ausente* se compone también de dibujos y fotografías en los que se siguen los mismos principios temáticos y compositivos que encontrábamos en las de carácter pictórico. El proceso de realización de la obra gráfica no dista mucho del utilizado en el resto de la serie. En los dibujos, hemos partido esencialmente de fotogramas o bocetos previos al igual que ocurría con los cuadros, si bien en esta ocasión no recurrimos a las fotografías preparatorias, y limitábamos el trabajo previo a los bocetos sobre papel [fig. 50].

Dejando atrás los procesos de selección y composición de las imágenes, centraremos ahora nuestra atención tanto en los soportes como en los procedimientos técnicos. Un aspecto muy importante a la hora de determinar los soportes era la elección de las proporciones y la orientación de los mismos.

---

34 Véase la Introducción

No debemos olvidar que este trabajo pretende establecer un puente entre cine y pintura no sólo a través del fuera de campo, sino también con la composición y los encuadres de la imagen. Es, precisamente por este motivo, por el que todas las imágenes que configuran *Lo ausente* están realizadas en formato horizontal, lo que permite acercar más estas obras a la imagen cinematográfica. Asimismo, las medidas de los formatos han seguido en la mayoría de los casos, la misma proporción, buscando de esta forma una mayor unidad entre todas las piezas.

Entre las piezas de carácter pictórico, podemos encontrar tanto obras de gran formato como pequeños estudios, pero en cualquiera de estos formatos, las obras presentan el mismo tratamiento pictórico, si bien en las de formato más pequeño la pincelada se muestra de forma más suelta. Toda la producción pictórica está realizada sobre formato rígido: las de mayor tamaño están realizadas en chapa montada sobre bastidor, mientras que las más pequeñas están realizadas sobre cartón.

La técnica utilizada en todas estas piezas es el óleo, con el que hemos privilegiado la construcción a base de superposición de pinceladas y grandes masas de color. Para la preparación de los soportes hemos utilizado una imprimación vinílica a la que hemos añadido un pigmento distinto al blanco que aportara una tonalidad media al soporte preparado. Normalmente el pigmento más utilizado ha sido el almagra, aunque también se han utilizado en otras piezas pigmentos que aportaban al soporte un tono azul-grisáceo. El hecho de seleccionar este tipo de imprimación, aportando una tonalidad de base, ha sido determinante a la hora de la realización de la misma. El color de base no sólo ha determinado la paleta de color que ha terminado configurando la obra, sino que, en muchas ocasiones, ese mismo color ha llegado a respetarse en algunas zonas, utilizándolo como un color más de la composición [fig. 51].

De este modo, podemos observar como muchas de las obras de *Lo ausente* muestran todavía ese color base, que suele aparecer a menudo entre un tono y otro, aportando cierta vibración en los colores.

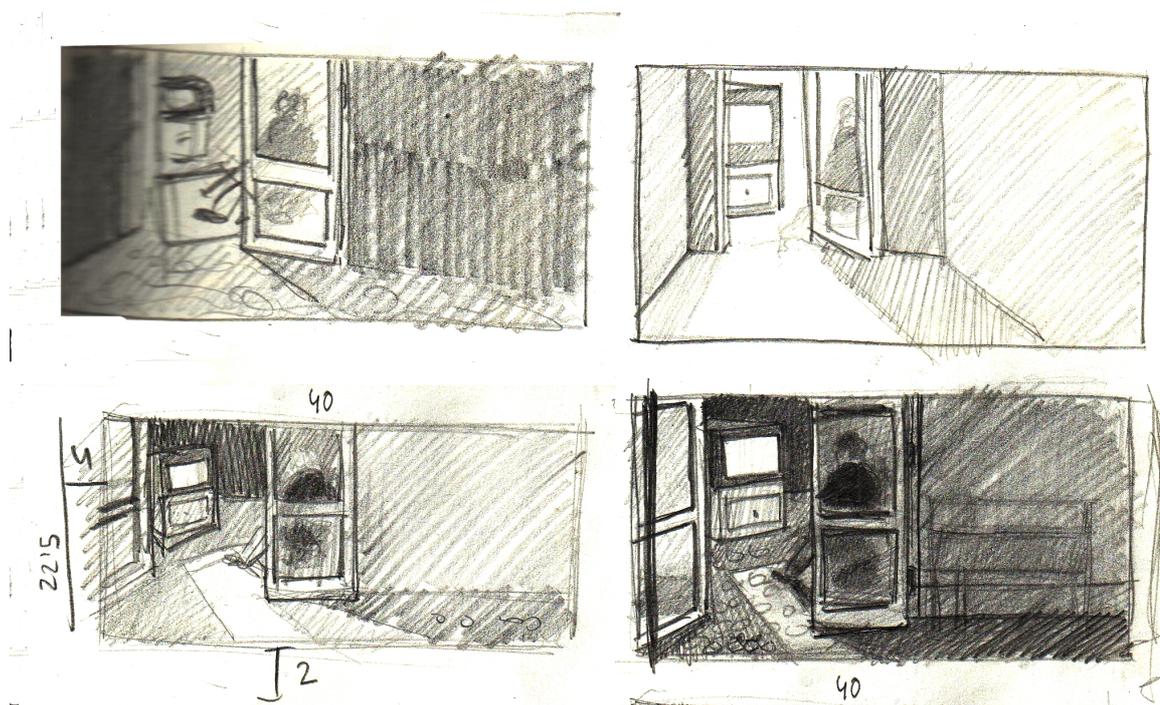


Fig. 50. Susana Palés,  
Bocetos de *El cumpleaños*, 2015

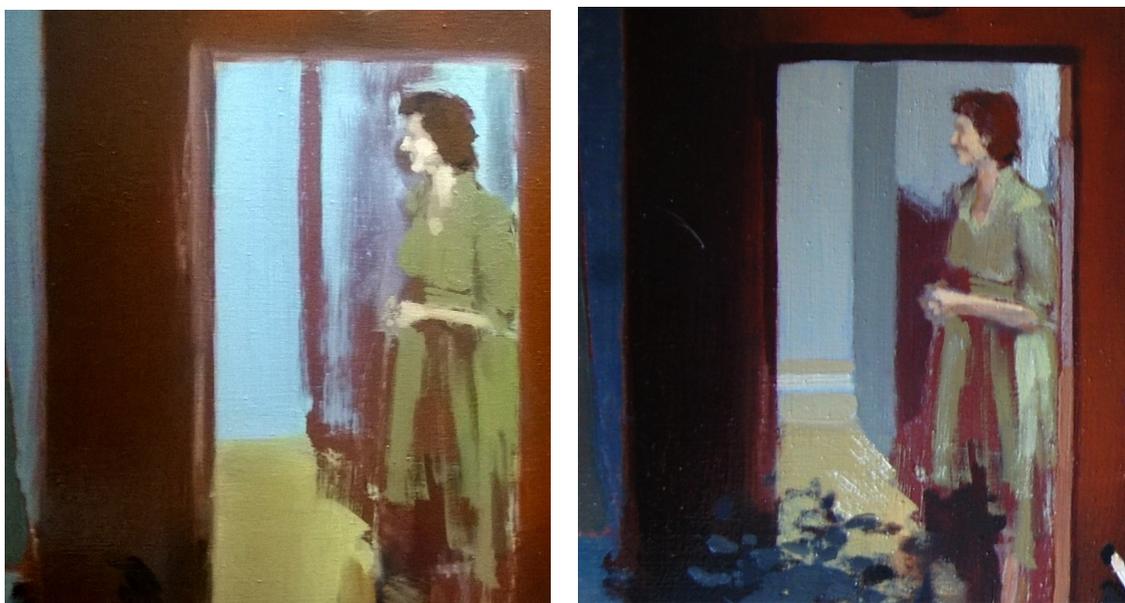


Fig. 51. Susana Palés,  
Proceso y detalle de *La cita*,  
2015

No debemos olvidar que, como ya anunciábamos anteriormente, *Lo ausente* también se compone de algunos dibujos que sirven como complemento para los cuadros. Estos dibujos muestran muchas de las características formales de los cuadros como el formato horizontal o la proporción alargada. La técnica utilizada en todos ellos ha sido el grafito sobre papel, donde los volúmenes han sido construidos a partir de la trama. Plásticamente, los dibujos presentan un tratamiento parecido a los cuadros, si bien la particularidad de la técnica aporta ciertas diferencias.

## 4.1.2. | Obra



Fig. 52. y fig. 53 Susana Palés,  
*La noche* y detalle,  
óleo sobre tabla,  
46 x 81 cm, 2015



Fig. 54. Susana Palés,  
*La víspera*, óleo sobre tabla,  
46 x 81 cm, 2015



Fig. 55. Susana Palés,  
*La despedida*, óleo sobre tabla,  
46 x 81 cm, 2015

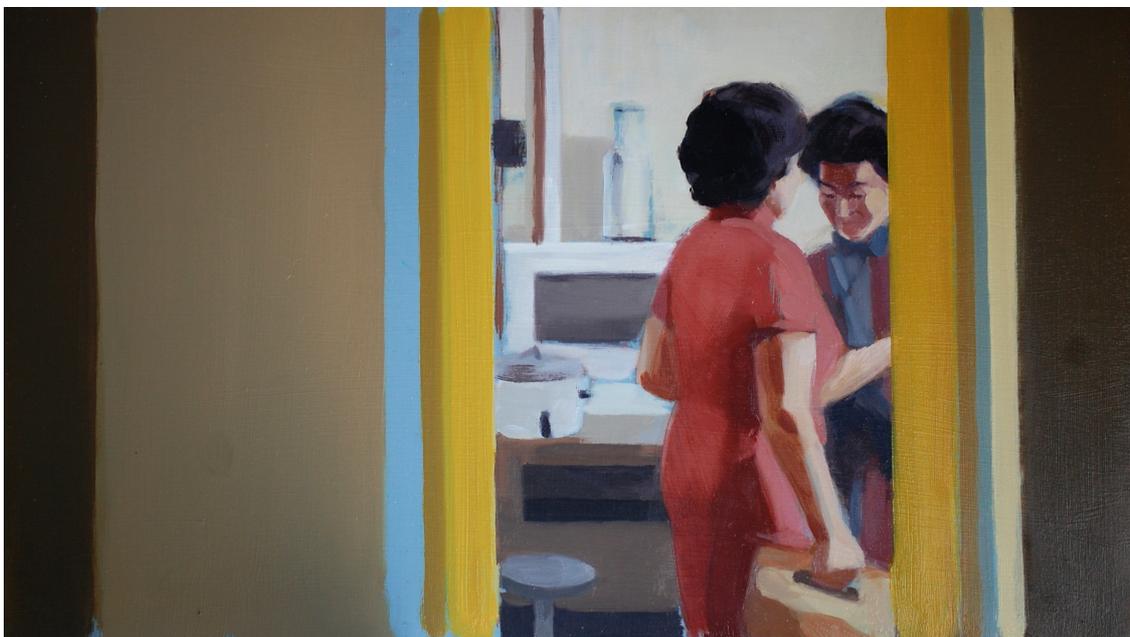


Fig. 56. Susana Palés,  
*La charla*, óleo sobre tabla,  
46 x 81 cm, 2015



Fig. 57. Susana Palés,  
*La cita*, óleo sobre tabla,  
46 x 81 cm, 2015

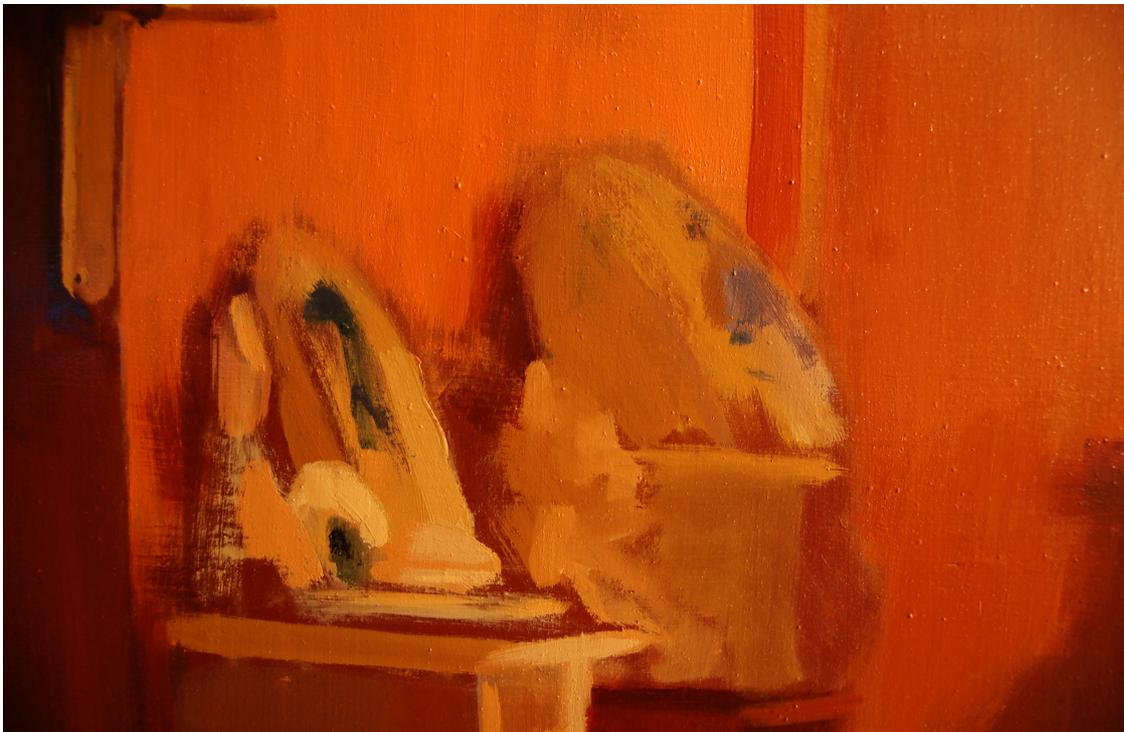


Fig. 58 y fig. 59 Susana Palés,  
*Sin título* y detalle, óleo sobre  
tabla, 80 x 140 cm, 2014

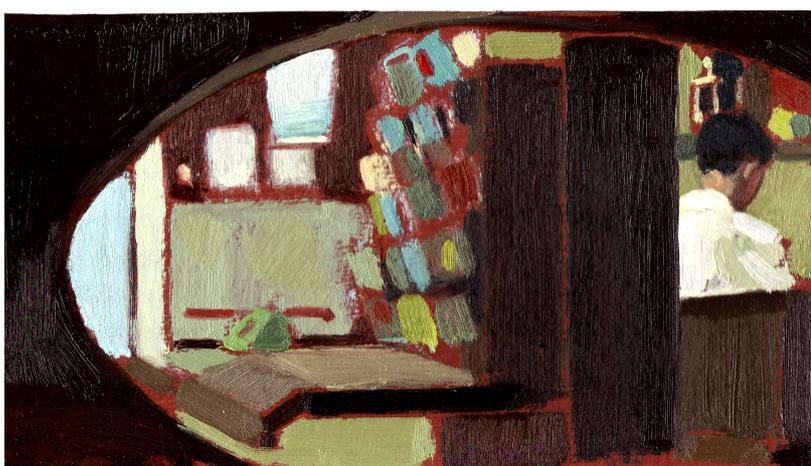


Fig. 60, fig. 61 y fig. 62,  
Susana Palés, *Lo ausente*  
óleo sobre cartón, 14 x 25 cm, c.u. 2015



Fig. 63, fig. 64 y fig. 65,  
Susana Palés, *Lo ausente*  
óleo sobre cartón, 14 x 25 cm, c.u. 2015

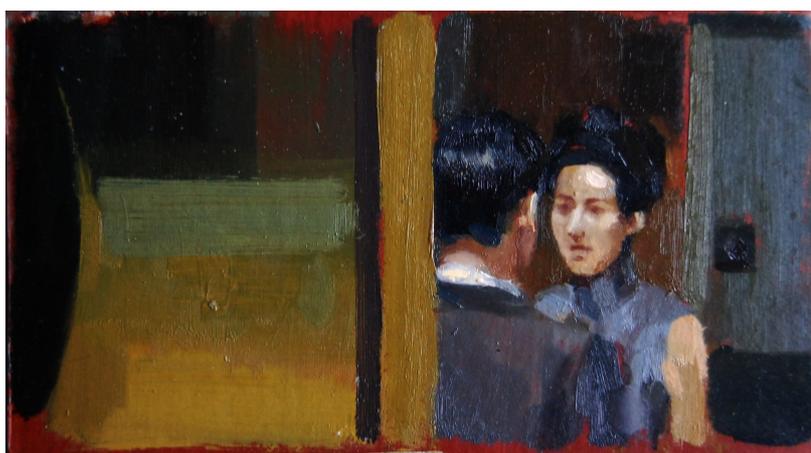


Fig. 66, fig. 67 y fig. 68,  
Susana Palés, *Lo ausente*  
óleo sobre cartón, 14 x 25 cm, c.u 2015

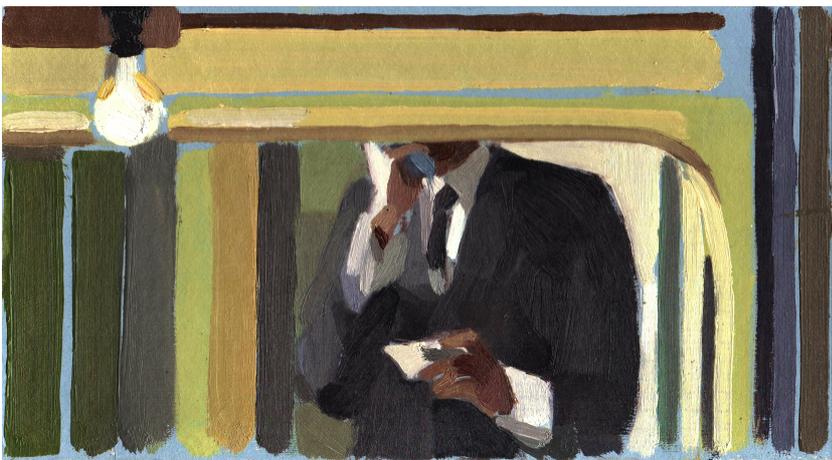


Fig. 69, fig. 70 y fig. 71,  
Susana Palés, *Lo ausente*  
óleo sobre cartón, 14 x 25 cm, c.u. 2015



Fig. 72,  
Susana Palés, *La paciencia*,  
grafito sobre papel, 14 x 22.5 cm, 2015

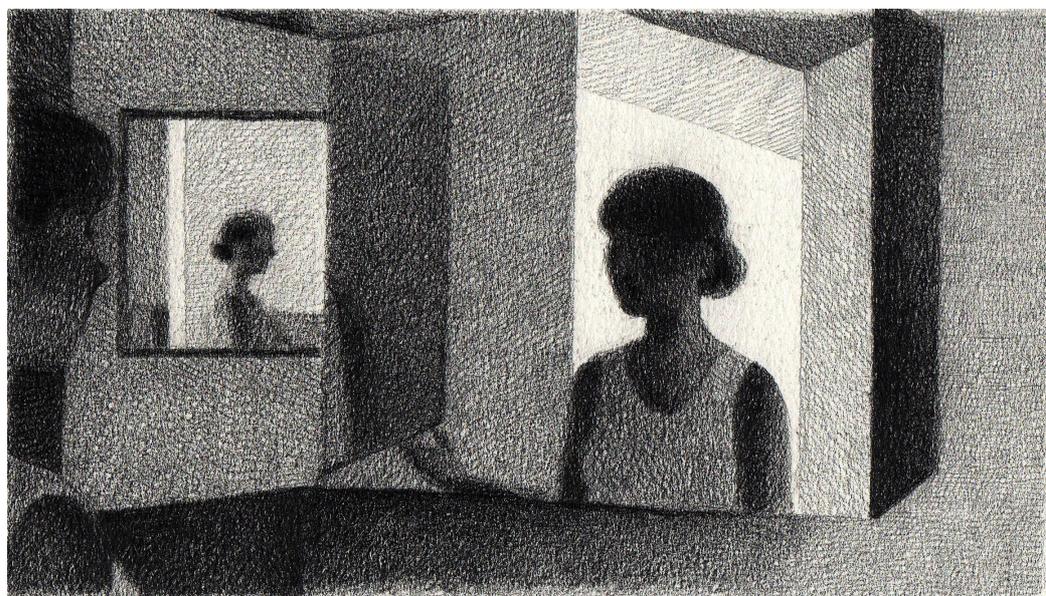


Fig. 73,  
Susana Palés, *El cansancio*,  
grafito sobre papel, 14 x 22.5 cm, 2015

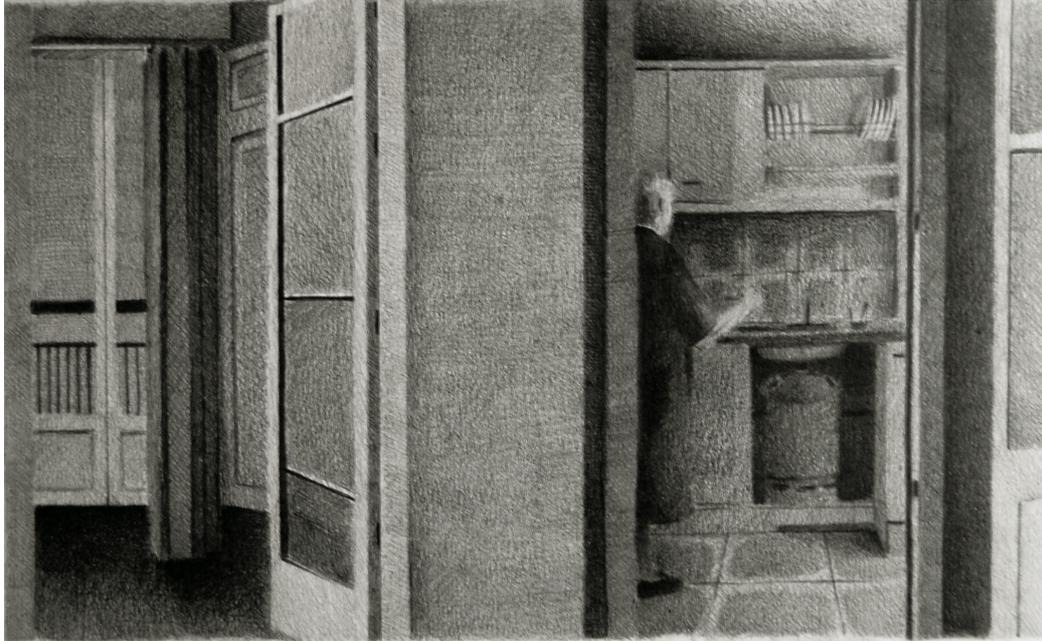


Fig. 74 y fig. 75

Susana Palés, *La cena*, y detalle

grafito sobre papel, 22 x 39 cm 2015

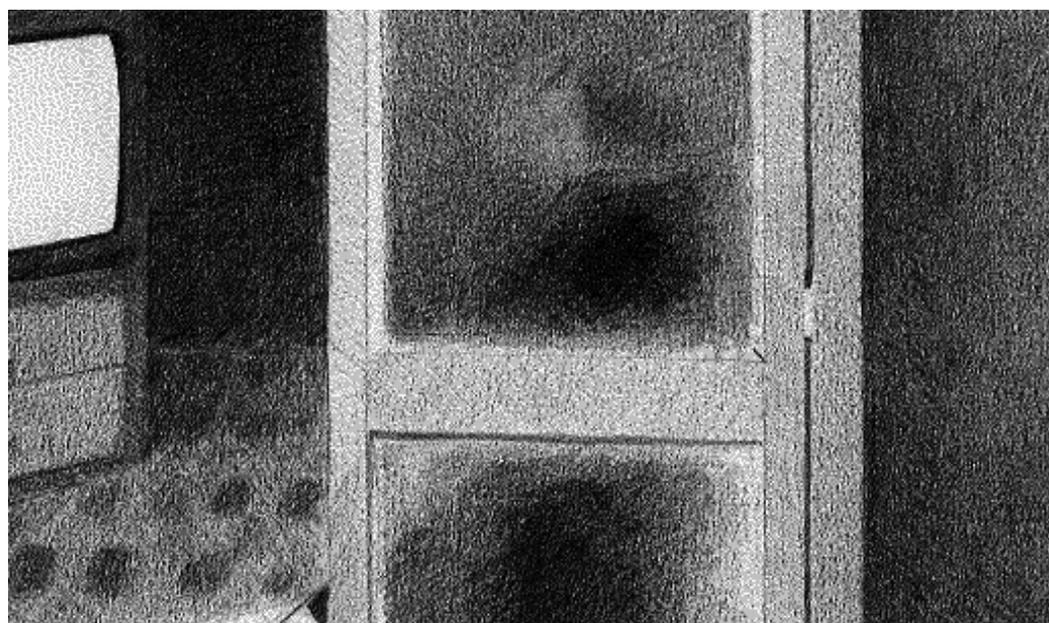
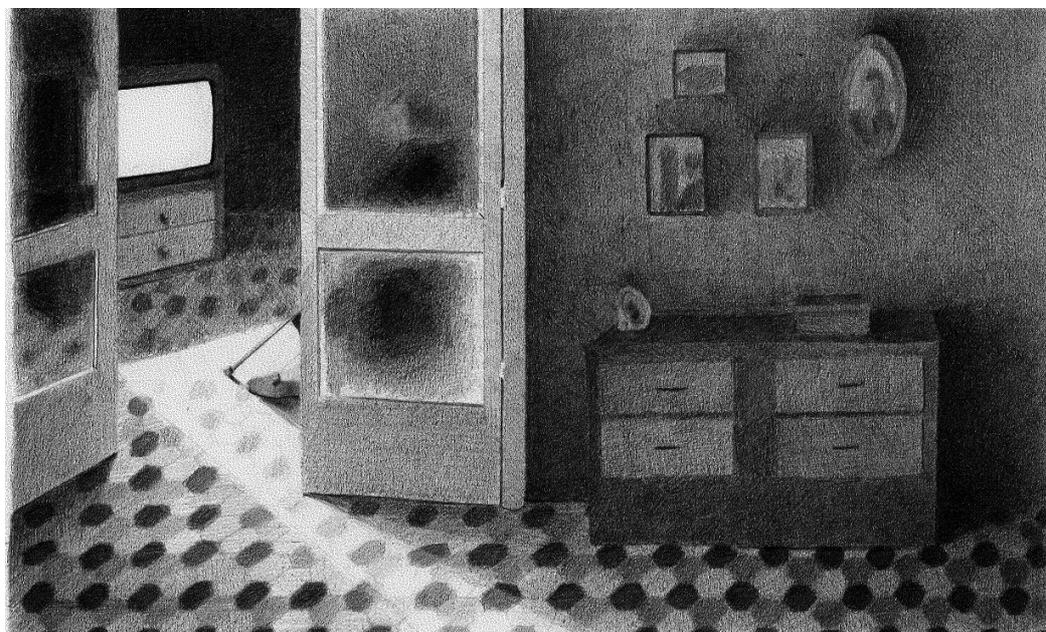


Fig. 76 y fig. 77  
Susana Palés, *El cumpleaños*, y detalle  
grafito sobre papel, 22 x 39 cm 2015



Fig. 78,  
Susana Palés, *El encuentro*,  
aguatinta y aguafuerte, 25 x 16.5 cm 2014

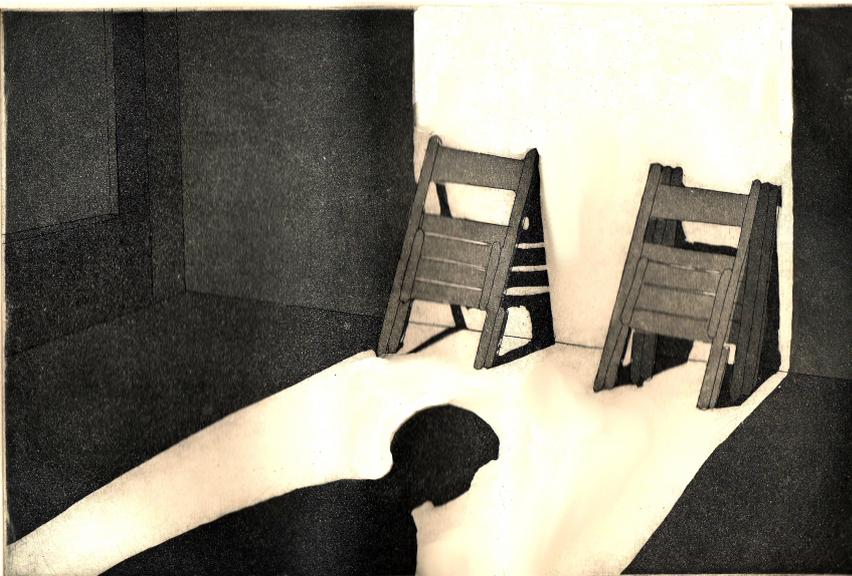


Fig. 79,  
Susana Palés, *La visita*  
aguatinta y aguafuerte, 25 x 16.5 cm 2014

### 4.1.3. | Referentes pictóricos

#### 4.1.3.1. Vermeer

Hemos seleccionado a Vermeer como el primero de nuestros referentes pictóricos debido no sólo al tratamiento de la pintura, sino principalmente por la composición y la temática de sus cuadros, que si bien no están especialmente relacionadas con el fuera de campo, si lo están con esa concepción del espectador como “vecino,” como personaje partícipe de la escena, o , en última instancia, como *voyeur*.

De entre toda su producción, centraremos la atención en aquellas escenas de interior, ya que son las que más características en común guardan con nuestra producción personal. En estas obras, los individuos retratados siempre aparecen realizando alguna actividad, normalmente relacionada con la música o con la escritura de cartas como en *Tañedora de laúd* (1664), *Mujer tocando la guitarra* (1672), *Mujer de azul leyendo una carta* (1664) o *Mujer de amarillo escribiendo una carta* (1670). El hecho de mostrar a los individuos realizando estas actividades y no posando abiertamente hacia el espectador ayuda, como bien afirmábamos, a situar al espectador dentro de la acción, que parece quedar interrumpida por la presencia de éste.

Esta sensación de pertenecer a la escena se refuerza a través de la dirección de las miradas de los retratados, dirigidas, en muchas ocasiones, directamente hacia el espectador, atravesando “la cuarta pared” e invitándole a formar parte de lo que está ocurriendo. Obras como *La muchacha con el vaso de vino* (1660) [fig. 80] o *La clase de música interrumpida* (1661) [fig.81] son, sin duda, los mejores exponentes de esa mirada. Con una composición muy parecida, ambas obras muestran a una mujer sentada interactuando con otro individuo que parece ajeno a nuestra presencia, dirigiendo su mirada hacia la propia mujer, o hacia la partitura que mantiene en sus manos. Esta mirada podría considerarse como una interpelación, que parece abrir el espacio de la representación más allá de la cuarta pared, justo donde nos encontramos como observadores.

Otro recurso que parece introducirnos dentro de la escena -mucho más relacionado con el fuera de campo, si bien mantenemos nuestras reservas para considerarlo como tal- es la utilización de elementos (mesas, sillas, cortinas) que se sitúan entre nuestra mirada y la escena principal, que, si bien no nos impiden observar el espacio casi en su totalidad, al menos parecen convertir nuestra mirada en la mirada de alguien que podría encontrarse en la misma habitación (una idea muy similar a la que Wong Kar-Wai expresó con motivo de *In the mood for love*<sup>35</sup>). *Alegoría de la pintura* (1666), o *Tañedora de laúd* (1664) son dos ejemplos de cómo construir la escena utilizando grandes cortinajes o incluso, elementos indeterminados a contraluz, que nos alejen en cierta medida de la escena principal. Estas cortinas, podrían recordar en cierta medida a los telones teatrales que, como veíamos en el capítulo dedicado al marco, terminaban enmarcando la escena teatral.

Pero, si hablamos de construcción de espacios y de cómo el espectador puede ser alejado de la escena principal, (haciendo, sin embargo, que parezca formar parte de ella precisamente por esa mirada no privilegiada) debemos prestar especial atención a la obra *La carta de amor* (1670) [fig.82]. En la escena, aparece una joven sentada que ha interrumpido su actividad con el laúd al recibir una carta en manos de su criada.

La escena se observa a través de una antecámara oscura, mostrando los elementos en penumbra, permitiendo al espectador observar la escena principal sólo a través de esta habitación. Este tipo de composiciones nos devuelve, una vez más, a la obra de Wong Kar-Wai, a través de la presencia de muros o tabiques que muestran la escena sólo de forma parcial. Estas escenas, presentan, por tanto, una especie de enmarcación alrededor de la escena principal, que aparece delimitada por una antecámara o por algún tabique.

Esta curiosa forma de colocar un espacio intermedio entre espectador y escena, poco habitual en la obra de Vermeer pudo tomar como referente, con bastante seguridad, la obra *Pareja con loro* (1668) de Pieter De Hooch, obra que muestra exactamente el mismo procedimiento compositivo.

---

35 Véase el apartado 3. 3. 2.

Fig. 80. Johannes  
Vermeer,  
*La muchacha con el vaso  
de vino*, 1660



Fig. 81 Johannes Vermeer,  
*La clase de música  
interrumpida* 1661



Por otro lado, y volviendo la mirada hacia aquello que conecta al pintor con nuestra propia producción, podemos observar como es precisamente, *La carta de amor*, una de las más cercanas a las piezas de *Lo ausente*. En muchas de ellas veremos repetida la fórmula mediante la que la escena principal, aparece delimitada por algún tabique, creando de esta forma dos espacios bien diferenciados. Sin embargo, en nuestras piezas, estos espacios colocados entre el espectador y la escena principal, reciben un tratamiento plástico algo distinto. En ellos, los espacios son reducidos a grandes masas de color, simplificando los elementos y centrando así la atención en la otra parte del cuadro que se muestra sólo parcialmente.

De la obra de Vermeer nos interesa, por tanto, la construcción pictórica de la obra (pincelada, luz, cromatismo) así como sus temáticas íntimas y costumbristas, donde, como hemos podido ver, parece invitarse al espectador a formar parte de la escena a través de interpelaciones por parte de los retratados (dirigiendo su mirada hacia el fuera de campo que, en este caso, corresponde con nuestra posición) o bien a través de la interposición de objetos u espacios, como ocurría en *La carta de amor*.



Fig. 82. Johannes Vermeer,  
*La carta de amor*, 1670



Fig. 83. Susana Palés,  
*Sin título de la serie Lo  
ausente*, 2015

### 4.1.3. | Referentes pictóricos

#### 4.1.3.2. Edward Hopper

Nuestro segundo referente es el pintor estadounidense Edward Hopper, cuya obra ya ha salido en varias ocasiones durante el trabajo tanto por su utilización del fuera de campo, como por su relación con el mundo del cine. Sin embargo, y al igual que ocurría con Vermeer, nuestro interés no se limitará sólo a estas características, sino también al uso del color y a su práctica pictórica.

Edward Hopper ha sido señalado en numerosas ocasiones como un pintor de mirada cinematográfica. Esto no implica tan sólo que su obra pueda haber aprendido del encuadre cinematográfico, sino que además, ésta, ha sido un claro referente para un gran número de cineastas y obras como *Dinero caído del cielo* (1981) o *Lejos del cielo* (2002) suponen un claro ejemplo de ello. Con motivo de la relación entre Hopper y el cine, José Enrique Monterde afirmó:

*(...)La condición de Hopper como “pintor en la era del cine” va, por supuesto, más allá de esas referencias explícitas. Detengámonos en algunas de ellas: por ejemplo, en un aspecto tan complejo como es el carácter argumental de su pintura. Parece evidente que muchos de sus cuadros abren la vía a desarrollos argumentales que desbordan lo mostrado y que parecen integrarse en un implícito relato, capaz de inspirar múltiples guiones filmicos. (...) esas miradas (...)no lo son solo al fuera de campo espacial, sino también a un potente fuera de campo diegético<sup>36</sup>.*

Se hace referencia aquí al carácter narrativo de su pintura, del que largamente se ha hablado. Los personajes, a menudo solitarios o lacónicos, parecen formar parte de

---

36 MONTERDE, José Enrique. *Un pintor en la era del cine*, suplemento Edward Hopper y el cine, especial nº1 en Caimán Cuadernos de cine, Madrid Junio 2012 p.8

una escena interrumpida, casi como fotogramas suspendidos. Esto se debe esencialmente a las composiciones utilizadas por el pintor, donde se privilegian tanto los espacios vacíos como las presencias parciales de los individuos. Precisamente con este último recurso enlaza otro de los rasgos señalados por José Enrique Monterde: el fuera de campo.

Como vimos en el capítulo dedicado al fuera de campo en la pintura, este recurso está muy presente en toda la obra de Hopper. La forma más utilizada por el pintor para aludir a este espacio es, como ya anunciábamos, la utilización de interpelaciones a través de las miradas de los individuos. La actitud contemplativa de muchos de ellos, normalmente situados frente a alguna ventana o espacio abierto, tienden a fijar la atención del espectador hacia ese espacio fuera de campo.

Pero esta no es la única categoría de fuera de campo visual utilizada en sus obras, donde en ocasiones aparecen también las presencias parciales, con composiciones menos habituales en el mundo de la pintura, pero sin duda mucho más presentes en el cine (de ahí su consideración como fotogramas ficticios). Sin duda, la pieza más representativa de este tipo de composiciones sería *Ventanas en la noche* (1928) [fig.84]. De entre toda su producción, ésta es, con bastante seguridad una de las que mejor enlazan con todo lo estudiado hasta ahora, convirtiéndola, por tanto, en uno de los mejores referentes dentro de la obra del pintor.

En primer lugar, el cuadro destaca por una composición arriesgada (arriesgada, al menos, en lo que muestra y en lo que mantiene oculto), mostrando una ventana tras la que, al parecer, se encuentra una mujer, agachada y semioculta tras el alféizar de la ventana. El fuera de campo aquí es más que evidente, ya que el espectador, tras observar la escena, realiza una reconstrucción casi inmediata de aquello que la ventana sólo nos muestra de forma parcial.

*Ventanas en la noche* presenta, además, otro de los temas tratados en nuestra producción pictórica: la mirada *voyeur*<sup>37</sup>. El hecho de presentarnos una estancia interior desde un punto de vista exterior a ella, mostrando sólo parcialmente qué hace la mujer en su interior, convierte al espectador en un *voyeur*, cómplice en la acción de

<sup>37</sup> Véase el apartado 4. 2. 1.

mirar aquello que sabemos, no deberíamos mirar. Gran parte de la obra desarrollada en la serie *La mirada furtiva* presenta la misma composición que esta obra de Hopper, por lo que, una vez más, el papel de esta obra como punto de referencia vuelve a ser evidente.

Pero a pesar de haber seleccionado *Ventanas en la noche* como el mejor ejemplo dentro de la obra del pintor de lo que supone un fuera de campo pictórico, no es un ejemplo aislado dentro de su producción pictórica. Obras como *Apartamentos* (1923) [fig.85], *Desde el puente de Williamsburg* (1928) o *Casa al anochecer* (1935) sirven como ejemplo del gusto del pintor por este tipo de composiciones.

*Apartamentos* guarda un gran parecido con la ya analizada *Ventanas en la noche*: la obra presenta una estancia interior delimitada por el alféizar de la ventana, tras la cual se encontraría el observador. La fachada del edificio ocupa, por tanto, gran parte de la composición, mostrando el interior sólo de forma fragmentada. En esta ocasión, también encontramos una mujer en el interior de la vivienda, si bien en esta ocasión, se muestra de forma mucho más explícita aunque al dirigir su mirada hacia el borde del cuadro no hace sino señalar más todavía aquello que se nos muestra solo a medias.

Como vemos, la utilización de este tipo de encuadres, evocando la mirada *voyeur*, es muy habitual en la producción de Hopper. Sin embargo, encontramos entre sus obras dos cuadros que, pese a contener los mismos elementos que las ya analizadas, presentan una composición mucho más interesante que conecta directamente con las fotografías realizadas para la serie *La mirada furtiva*. Se trata de sus obras *Desde el puente de Williamsburg* o *Casa al anochecer*. Ambas repiten, en esencia, el mismo esquema compositivo que las anteriores: mostrar desde un espacio exterior, un espacio interior. Ahora bien, en estos dos cuadros el espacio dedicado a mostrar qué hay tras la ventana es ínfimo en comparación al dedicado al exterior de la vivienda. *Desde el puente de Williamsburg* y *Casa al anochecer* pueden considerarse como paisajes urbanos donde, al fijar un poco la vista, podemos observar como la escena intimista también tiene aquí su pequeño espacio.



Fig. 84. Edward Hopper,  
*Ventanas en la noche*, 1928



Fig. 85 Edward Hopper,  
*Apartamentos*, 1923

Estas muestran, por tanto, un plano general donde aparece algún individuo alojado tras la ventana de su edificio, realizando alguna tarea totalmente imperceptible para el espectador. La disposición compositiva de los elementos en estas dos obras es, en esencia, la misma que presentan las fotografías tomadas en la serie *La mirada furtiva*, donde una vez más, se muestra un plano general de una fachada donde las ventanas entreabiertas dejan ver sólo de forma incompleta, lo que ocurre en el interior de la vivienda.

A su vez, *Casa al anocheecer* [fig. 86] y *Desde el puente de Williamsburg* [fig.87] guardan un parecido más que evidente con muchos de los fotogramas de *La ventana indiscreta*. La semejanza entre este tipo de obras ha sido la que ha suscitado un gran número de estudios sobre la relación entre Hitchcock y Hopper. Dicha relación suele girar en torno a la predilección de ambos artistas por los puntos de vista *voyeur* (aunque en el caso de Hitchcock, serán mucho más evidentes<sup>38</sup>). En relación al gusto que ambos mostraron por la mirada *voyeur*, Santos Zunzunegui afirmó:

[...] *Se ha subrayado una y otra vez, con justicia, el común gusto por el voyeurismo que une al cineasta inglés con el pintor americano, y del que ofrece un ejemplo notorio el famoso cuadro Night Windows, del que ha costado poco destacar su cercanía a las vistas de La ventana indiscreta*<sup>39</sup>.

Con todo lo visto hasta el momento, podemos afirmar que el papel de la obra de Hopper no se reduce sólo a funcionar como referente, sino que lo hace también como puente entre todo lo analizado en este trabajo: por un lado, presenta una clara relación con el cine a través de su uso de la composición y el encuadre, lo que nos remitiría a la primera parte del trabajo. Por otro lado, su obra presenta un gran número de lo que nos hemos atrevido a nombrar como fueras de campo, ofreciendo además pruebas de la existencia del recurso en la pintura. A su vez, y como ya hemos visto, también presenta una relación directa con la mirada *voyeur*, que será objeto de nuestro estudio en el apartado dedicado a la serie *La mirada furtiva*.

---

38 Véase el apartado 4. 2. 2.

39 ZUNZUNEGUI, Santos. "El cine según Edward Hopper", en *Edward Hopper y el cine*, (suplemento en Caimán Cuadernos de cine nº6) , Madrid Junio 2012 p. 16

A pesar de todo no debemos olvidar que el pintor también nos interesa por su uso del color y la pincelada, y principalmente por la simplificación que realiza en los espacios, convirtiéndolos en grandes masas de color, construyendo además esos espacios a partir de muy pocos elementos compositivos.

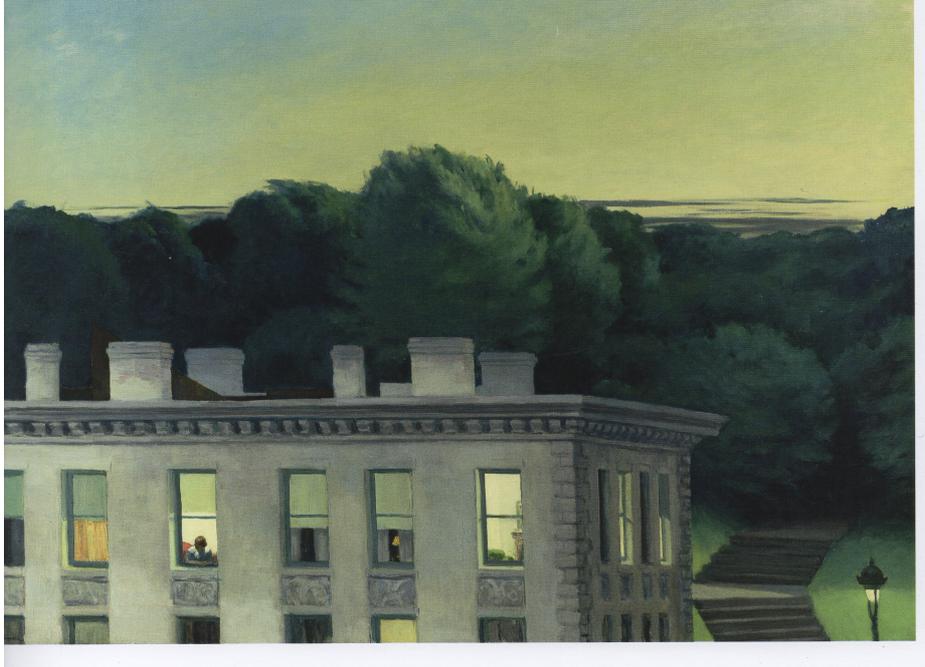


Fig. 86. Edward Hopper,  
*Casa al anochecer*, 1935



Fig. 87. Edward Hopper,  
*Desde el puente de Williamsburg*, 1928

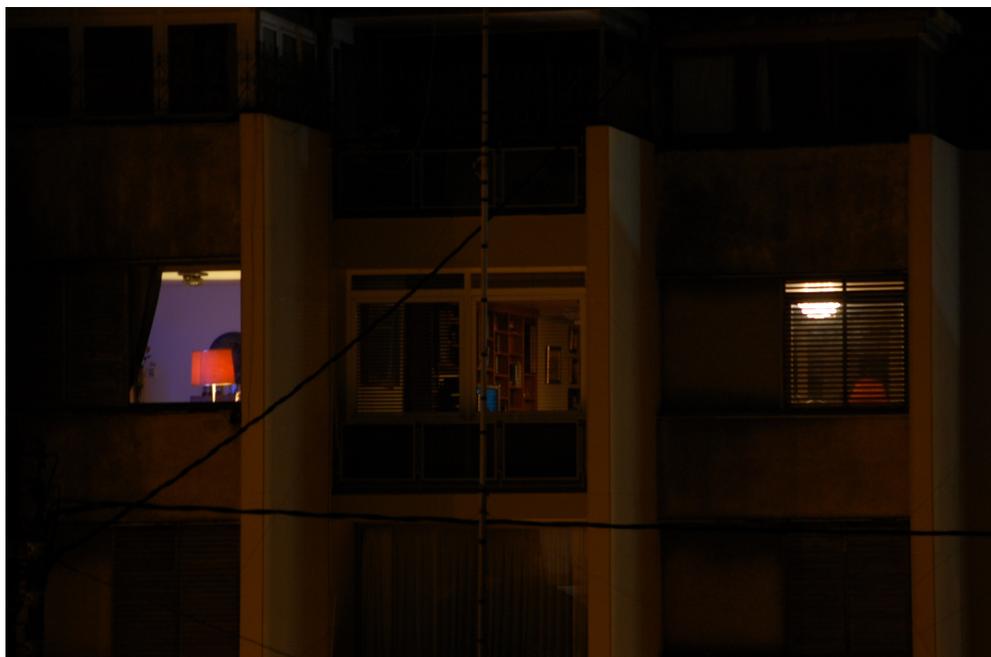


Fig. 88. Susana Palés,  
*Sin título*, de la serie *La  
mirada furtiva.*, 2014

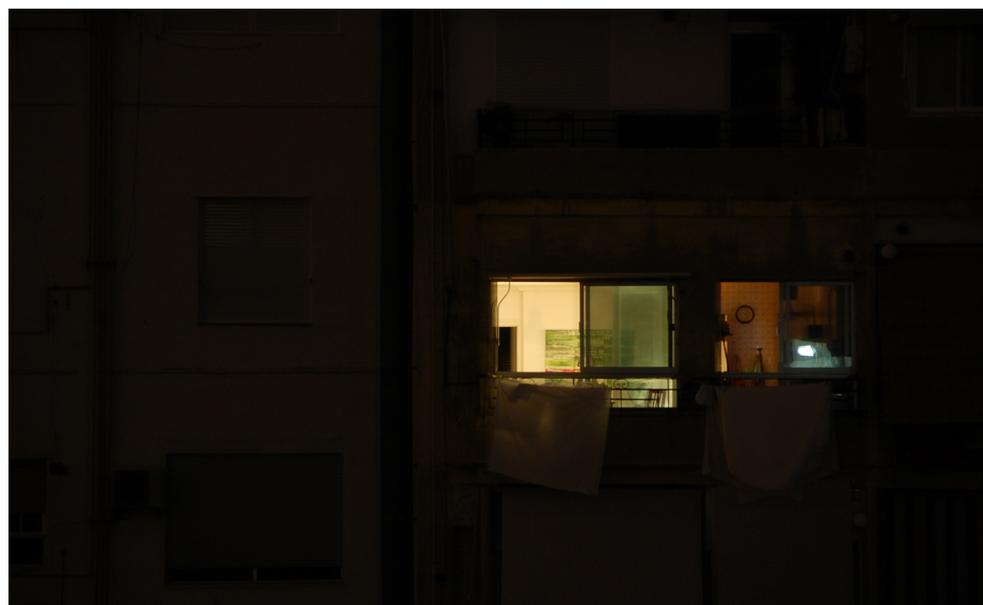


Fig. 89. Susana Palés,  
*Sin título*, de la serie *La  
mirada furtiva.*, 2014

### 4.1.3. | Referentes pictóricos

#### 4.1.3.3. Rosa Martínez-Artero

El último de nuestros referentes pictóricos es la artista Rosa Martínez-Artero cuya obra, de entre todos los referentes analizados, sea quizá la que más semejanza guarda con nuestro proyecto pictórico.

En su producción destaca por encima de todo el papel que desempeña el retrato, si bien la pintora dedica también un gran número de series al espacio interior, que serán en las que centraremos nuestro interés. Series como *Habitaciones de paso* (2001), *La pienezza del vuoto* (2002) o *Correspondencias* (2005) presentan un gran número de piezas donde los espacios interiores son los protagonistas. Todos estos espacios, presentan estancias donde aparecen individuos solitarios que parecen diluirse en el espacio que los rodea. Ese aspecto meditabundo que presentan sus individuos podría recordarnos en cierta medida a algunas de las obras de Hopper donde aparecen individuos solitarios en diálogo con el espacio en el que se encuentra. En el catálogo de su exposición *La hora inmóvil. Diálogos y habitaciones* (2000) encontramos un texto de Alberto Carrere y José Saborit donde se hace referencia a la ausencia propia de los interiores de la pintora:

*Oscuros interiores delicadamente penetrados por la luz. Personajes solitarios en imprevisible diálogo con una estancia (...) presencias que dialogan sin palabras (...), el vacío, lo que asoma sin ser visto, lo que determina una escena de la vida sin formar parte de ella, lo que está sin estar, lo que hace visibles las cosas mientras borra poco a poco sus contornos<sup>40</sup>.*

---

40 MARTÍNEZ-ARTERO, ROSA. *La hora inmóvil. Diálogos y habitaciones* [Catálogo], Murcia, Sala Verónicas, 1999. p.8

Dentro de estas series de interiores nos interesan especialmente aquellas piezas donde la disposición del espacio guarda mucha relación con la utilizada en la película *La Soledad*<sup>41</sup>. Obras como *Pasillo y cocina* o *La cocina y el taller III* (2001) [fig.90] presentan un espacio dividido en dos en el que se muestran dos habitaciones contiguas, y cuyo eje central es la esquina entre ambos tabiques. Observando este tipo de obras de Martínez-Artero, observamos un vínculo directo con los fotogramas de *La Soledad*, si bien, como veíamos en el capítulo dedicado a la misma, en la película este tipo de escenas no muestran realmente dos habitaciones contiguas sino que en muchas ocasiones las dos partes de la imagen muestran la misma habitación con dos puntos de vista diferentes.

Volviendo la vista de nuevo hacia la obra de la pintora, es fácil observar como este tipo de composiciones han influido notablemente en algunas obras de *Lo ausente*. En ellas, y al igual que ocurre en las de Rosa, la presencia del individuo suele verse en ocasiones diluida en el entorno, ocupando sólo una pequeña parte de la composición.

Además de este tipo de composiciones, en la obra de Martínez-Artero también son frecuentes aquellas en las que la escena principal se muestra a través de algún tabique que permite ver la escena principal sólo de forma parcial. Este tipo de composiciones puede recordar a algunas de las obras que hemos ido analizando a lo largo de nuestra investigación. En primer lugar, y por encontrarse también entre nuestros referentes pictóricos, cabría destacar la vinculación de este tipo de obras con algunas de las composiciones utilizadas por Vermeer (recordemos su obra *La carta de amor*<sup>42</sup>). Al igual que ocurría con Vermeer, las escenas de Rosa se muestran enmarcadas por unos tabiques que colocan al espectador lejos de la escena principal. Este tipo de composiciones se encuentra a su vez muy relacionada también con muchos de los fotogramas de *In the mood for love*, de Wong Kar-Wai. Recordemos que este tipo de imágenes son una constante en toda la obra del director, y en especial en esta obra, donde la cámara, con la que se identifica el espectador, no tiene una vista privilegiada de las escenas, y suele quedarse en muchas ocasiones, en el marco de las estancias sin llegar a penetrar en ellas.

---

41 Véase el apartado 3. 3. 3.

42 Véase el apartado 4. 1. 3. 1.



Fig. 90. Rosa Martínez-Artero,  
*La cocina y el taller III.*, 2001



Fig. 91. Rosa Martínez-Artero,  
*La lectura.*, 2001



Fig. 92. Susana Palés,  
*Sin título*, 2014

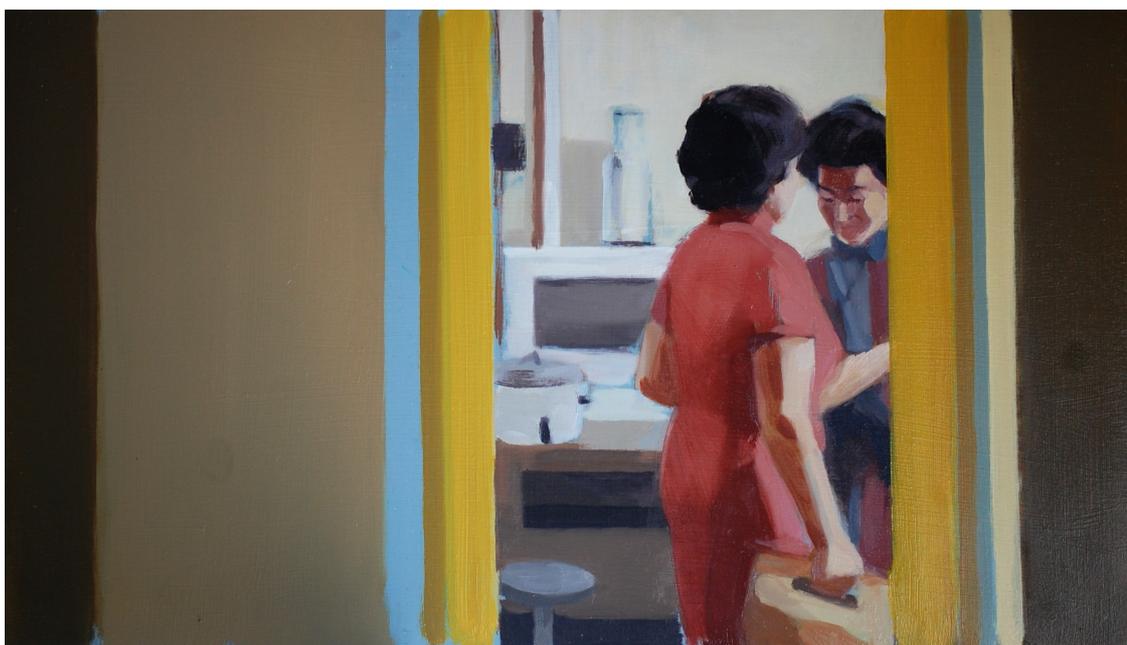


Fig. 93. Susana Palés,  
*La charla*, 2015

Muchos de los cuadros y dibujos realizados en nuestro proyecto muestran también, como veremos más adelante, este tipo de composiciones.

Por último, y dejando ya de lado los criterios compositivos, nos queda por destacar otro de los aspectos plásticos de la obra de Martínez-Artero que más han influido en nuestra propia producción: el uso de la pincelada y el tratamiento de sus espacios. En obras como *Dos habitaciones* (2005) [fig. 94], *Distribuidor* (2005) [fig. 95] o *Cuarto pequeño* (2005) [fig. 96], todas pertenecientes a su serie *Correspondencias*, vemos como las paredes y tabiques se reducen a grandes masas de materia y color muy empastados, evidenciando de este modo la presencia de la propia pintura. De este modo, los elementos se simplifican hasta convertirse en composiciones casi abstractas, compuestas a partir de grandes franjas de color.

Este tratamiento de los elementos aparece también en muchas de nuestras obras, especialmente en los estudios pictóricos que hemos realizado a partir de fotogramas. En todos ellos, aparece un individuo en un espacio interior que suele simplificarse hasta convertirse, como en el caso de Martínez-Artero, en una construcción de formas planas que podría llegar a considerarse como una abstracción. En *Lo ausente*, este recurso suele utilizarse sobre todo en aquellas obras donde, como veíamos antes, la escena principal se encuentra enmarcada entre tabiques. En estos casos, todo aquello que la enmarca, queda reducido y esquematizado de forma significativa [fig.97].

Con todo esto podemos afirmar que, así como Hopper funcionaba como puente entre cada una de las partes de este trabajo, a nivel pictórico y compositivo Rosa Martínez-Artero supone, quizá, el referente que más puntos en común guarda con nuestra obra.

Fig. 94.  
Rosa Martínez-Artero  
*Dos habitaciones, 2005*



Fig. 95. Rosa Martínez-Artero  
*Distribuidor, 2005*



Fig. 96. Rosa Martínez-Artero  
*Cuarto pequeño, 2005*



Fig. 97. Susana Palés  
*Sin título de la serie Lo ausente.*  
2015

## 4.2. | Serie *La mirada furtiva*

El estudio del fuera de campo y su búsqueda en el espacio cinematográfico ha terminado desviando nuestra atención hacia la mirada *voyeur* a la que decidimos dedicar una parte de nuestra producción pictórica, que, a su vez, ha sido acompañada por una pequeña investigación teórica que incluimos en este capítulo.

El hecho de que el fuera de campo haya terminado derivándonos hasta el *voyeurismo* es debido a la estrecha relación que une el recurso con las imágenes que tratan esta temática. Normalmente, al tratar la mirada *voyeur* en el cine, suelen sucederse una serie de imágenes, todas ellas con unas características comunes, que presentan varias categorías del fuera de campo visual. Por un lado, la cámara suele mostrarnos al *voyeur* observando algo que queda más allá de la pantalla. De esta forma, encontramos una primera alusión al fuera de campo a través de una interpelación, ya que con la mirada nos incita a imaginar qué habrá más allá del campo. Por otro lado, estas imágenes suelen mostrar a continuación aquello que está observando el *voyeur* (convirtiendo el fuera de campo anterior en momentáneo y concreto). Por su parte, la cámara, al desvelar lo que observa, suele hacerlo a través de algún objeto interpuesto, mostrando una imagen no privilegiada, y por tanto, una imagen llena de presencias parciales.

Con todo esto es innegable la estrecha relación que guardan el fuera de campo con la mirada *voyeur*, que queda todavía más patente con el estudio de algunos cineastas que recurren frecuentemente tanto al fuera de campo como a la temática *voyeur*, como es el caso de Alfred Hitchcock, al que dedicaremos de nuevo nuestra atención en los siguientes apartados.

Centrándonos en *La mirada furtiva*, podemos observar como está compuesta esencialmente por dibujos y fotografías. Los primeros, utilizan como referentes

distintas películas donde hemos podido observar esa fórmula *voyeur-sujeto* observado de la que ya hablábamos anteriormente. Las piezas, están configuradas como dípticos donde aparece tanto el observador, como aquello que ve, mostrando así tanto interpelaciones (a través de su mirada) como presencias parciales (al mostrar aquello que observa furtivamente).

Por su parte, las fotografías estarían, quizá, mucho más relacionadas con la imagen principal de *La ventana indiscreta*, ya que todas ellas muestran una fachada en la que puede distinguirse el interior de algunas ventanas. En esta ocasión se elimina la imagen del *voyeur*, cuyo papel es asumido enteramente por el espectador. Estas fotografías muestran imágenes incompletas donde el individuo se encuentra ausente o mostrado sólo parcialmente. Será el espectador el encargado de imaginar que hay más allá de aquello que ve, reconstruyendo las imágenes llenas de presencias parciales y por tanto, de fueros de campo.

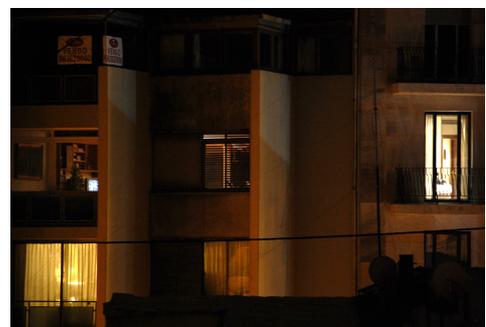


Fig. 98. Susana Palés  
*Sin título* de la serie *La mirada*  
*furtiva*, 2015

#### 4.2.1. | La mirada *voyeur*.

##### El encuadre como ventana a lo íntimo

*Todos sabemos que aquello que el voyeur busca y encuentra no es más que una sombra detrás de la cortina ( ... ) lo que mira es lo que no se puede ver.*<sup>43</sup>

Enrique Villa-Matas

Observar furtivamente, inmiscuirse en escenas ajenas y espacios íntimos, atisbando qué ocurre cuando no se está presente -o no se es visto- constituye lo que conocemos como mirada *voyeur*. Procedente del francés *voir* (ver), el término hace referencia a ese mirar furtivo estrechamente ligado a lo íntimo.

El mirar *voyeur* -identificado en muchas ocasiones como erótica- suele encontrarse delimitado por un marco (una ventana, el agujero de una cerradura, una mirilla...) que separa la escena observada del *voyeur*, lo público de lo privado. Es precisamente la presencia de este marco, la que convierte ese mirar *voyeur* en un productor de imágenes fragmentadas e incompletas. Frente a estas imágenes, el espectador presenta siempre una posición pasiva, sin interferir en la escena, observando sin ser observado. Con todo esto, resulta evidente la estrecha relación que se establece entre este tipo de imágenes y el fuera de campo. El punto de vista del observador -siempre fuera de la escena- se verá fragmentado por objetos o tabiques que no harán sino remarcar el carácter furtivo de la imagen. Por supuesto, son muchos los enfoques bajo los que puede realizarse un acto *voyeur* -espiondo a alguien en el espacio público o en el privado, registrando las imágenes mediante cámaras o limitándose a mirar- si bien el voyeurismo al que aquí hacemos referencia será siempre aquel en el que el sujeto observado se encuentra dentro de un espacio íntimo.

---

43 VILA-MATAS, Enrique. *Al sur de los párpados*, Madrid, Fundamentos, 1980 p.15.

Comenzando a analizar algunas obras que giran en torno a la mirada *voyeur*, observamos que se establece una diferencia sustancial entre las obras fotográficas y las pictóricas o los filmes de ficción -dejando a un lado el documental-. La diferencia principal reside en que muchas obras presentan una relación de simulacro con la mirada *voyeur*, reproduciendo de algún modo esta forma de mirar lo ajeno, pero siempre desde el artificio. La fotografía sin embargo presenta la pulsión de lo real, y no son pocos los ejemplos de fotógrafos que para realizar sus obras han cometido auténticos actos *voyeur* a través de fotografías a personas y hogares ajenos tomadas de forma furtiva. La obra ya no hablará del *voyeurismo*, será un auténtico acto *voyeur*.

El fotógrafo neoyorquino Arne Svenson, realizó en 2012 *The Neighbors* [fig. 99 y fig. 100], una serie de fotografías donde retrataba a los residentes de un edificio sin que éstos fueran conscientes. Las fotografías suponen la apropiación de un espacio íntimo ajeno, fotografiado además de forma furtiva. En la obra, aparece una estrecha relación entre el campo y el fuera de campo, con imágenes fragmentadas entre los muros y los ventanales. A pesar de no mostrar más que pequeños fragmentos de los individuos, las fotografías fueron muy polémicas, debido, precisamente, a que el acto *voyeur* no es un simulacro, sino una auténtica apropiación de la intimidad ajena.

En la obra fotográfica de Gail Albert Halaban, encontramos de nuevo los mismos elementos, si bien esta vez sí se trata de un simulacro, ya que los retratados son conscientes de que están siendo fotografiados. Obras como *Hopper Redux (2012)* [fig.101] muestran la más que evidente influencia que ejerce Hopper en su obra. En esta serie concretamente, Halaban realiza un homenaje al pintor fotografiando las casas de Gloucester que éste había pintado una vez, mostrando tanto el interior como el exterior de la vivienda a través de las ventanas.

En *Out my window* o *VIS-à-VIS, PARIS* [fig. 98, fig.103 y fig.104], Halaban sigue fotografiando el interior de las viviendas, si bien esta vez el enfoque *voyeur* es retroalimentativo. En estos proyectos, Halaban permite participar a sus vecinos invitándoles a que la fotografíen también a ella desde su vivienda. Con todo esto podemos observar que el carácter *voyeur* que tuviera la obra de Svenson se diluye aquí en la obra de Halaban en un acto consentido y estudiado.



Fig.99. Arne Svenson,  
*The Neighbors*, 2012.



Fig. 100. Arne Svenson,  
*The Neighbors*, 2012.



Fig. 101. Gail Albert Halaban,  
*Hopper Redux*, 2012.

Fig. 102. Gail Albert Halaban,  
*Out my window*, 2009.



Fig. 103. Gail Albert Halaban,  
*VIS-à-VIS, PARIS*, 2014.



Fig. 104. Gail Albert Halaban,  
*VIS-à-VIS, PARIS*, 2014.



#### 4.2.2. | El voyeurismo en la obra de Hitchcock

*Nueve de cada diez personas si contemplan al otro lado del patio a una mujer que se desnuda antes de irse a acostar, o simplemente a un hombre que ordena las cosas en su habitación, no podrán evitar mirarlo. Podrían apartar la mirada diciendo: “No me concierne”, podrían echar las cortinas, pues bien, no lo harán, se entretendrán en mirar.* <sup>44</sup>

Alfred Hitchcock

No son pocas las veces que se ha subrayado el gusto de Hitchcock por el *voyeurismo*, que ha quedado patente a lo largo de toda su trayectoria cinematográfica.

Ya en la primera escena de la primera película de Hitchcock, encontramos un personaje en una actitud totalmente *voyeur*. *The Pleasure Garden* (1925) comienza con un señor que, sentado en la primera fila de la orquesta, observa las piernas de las vedettes [fig. 105]. Este tipo de escenas donde se muestra aquello que se ve a través de los prismáticos serán una constante en muchas de sus obras. Estos encuadres proporcionan imágenes en muchas ocasiones incompletas, donde el fuera de campo juega un papel decisivo.

La figura del mirón se repetirá de nuevo en papeles protagonistas con *La ventana indiscreta* (1954), *Vértigo* (1958) o *Psicosis* (1960). En cada una de ellas, con manifestaciones algo distintas, aparecerá la mirada *voyeur* marcando en mayor o menor medida el desarrollo del film.

---

44 . TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza Editorial, 1974 p. 187



Fig. 105. Alfred Hitchcock,  
fotogramas de *The  
Pleasure Garden* 1925

En *La ventana indiscreta* el *voyeurismo* tendrá un papel decisivo, ya que la trama principal se desarrolla en torno a lo que el protagonista puede observar a través de la ventana. Todo aquello que ocurra más allá de ella actuará como motor para la trama presentando la fachada del edificio como un gran escenario teatral.

En el film, el fotógrafo Jeffrey permanece encerrado en su apartamento debido a un accidente que lo mantiene durante semanas en la silla de ruedas. Impedido y ocioso, el protagonista pasa largas horas observando el edificio de enfrente, hasta descubrir un supuesto asesinato, que permanecerá en todo momento fuera de campo.

Con *La ventana indiscreta* Hitchcock convierte al espectador en *voyeur*, ya que éste sólo conoce aquello que el protagonista observa a través de las ventanas. Personaje y espectador se convierten, por tanto en *voyeurs* intentando averiguar qué ha ocurrido tras las ventanas de un hogar ajeno.

En la película vemos continuas referencias a los clichés *voyeuristas*, no solamente a través de las escenas que vemos a través de las ventanas, sino también volviendo a la imagen del *voyeur* con los prismáticos [fig. 106]. La alusión a la lente será continua en la película, ya que el protagonista aparece constantemente rodeado de cámaras y grandes objetivos.

Aunque quizá en menor medida, películas como *Vértigo* o *Psicosis* muestran también actos *voyeuristas* desde distintas perspectivas. En la primera, el protagonista comienza a seguir los pasos de una mujer, a petición de su propio marido, convirtiéndose así en *voyeur* por encargo. En *Psicosis* veremos como Norman Bates se dedica a observar a Marion tras un agujero en la pared, en un acto de *voyeurismo* puro [fig. 107]. Tras esto, Hitchcock colocará de nuevo la cámara en el punto de vista del *voyeur*, haciendo partícipe del acto al espectador, convirtiéndolo en cómplice del crimen.



Fig. 106. Alfred Hitchcock,  
fotograma de *La ventana  
indiscreta*, 1954



Fig. 107. Alfred Hitchcock,  
fotograma de  
*Psicosis*, 1960

4.2.3. | Obra



Fig. 108. Susana Palés,  
*Le voyeur I*, grafito sobre papel,  
14.5 x 25 cm, 2015



Fig. 109. Susana Palés,  
*Le voyeur II*, grafito sobre papel,  
14.5 x 25 cm ,2015

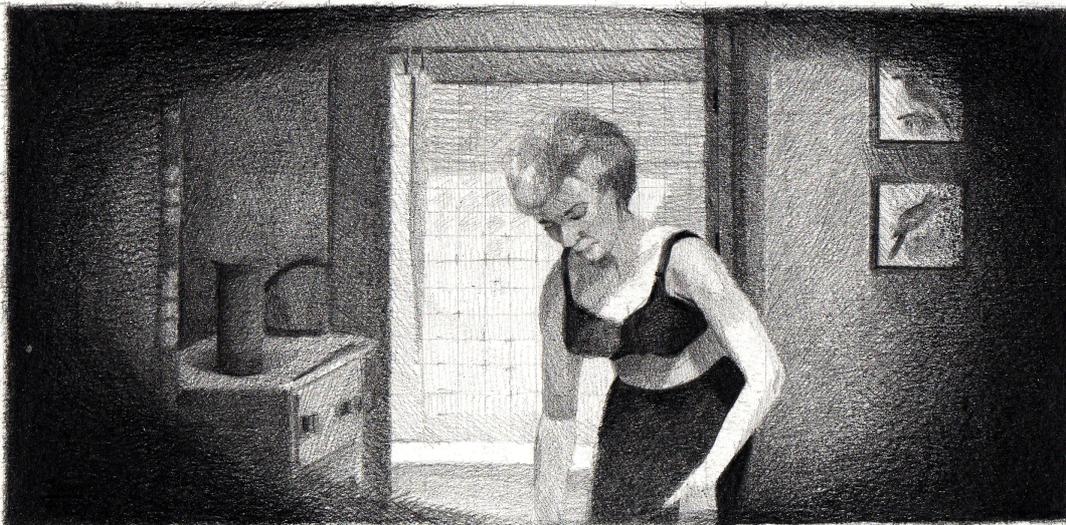


Fig. 110. Susana Palés,  
*Le voyeur III*, grafito sobre  
papel, 14.5 x 25 cm 2015

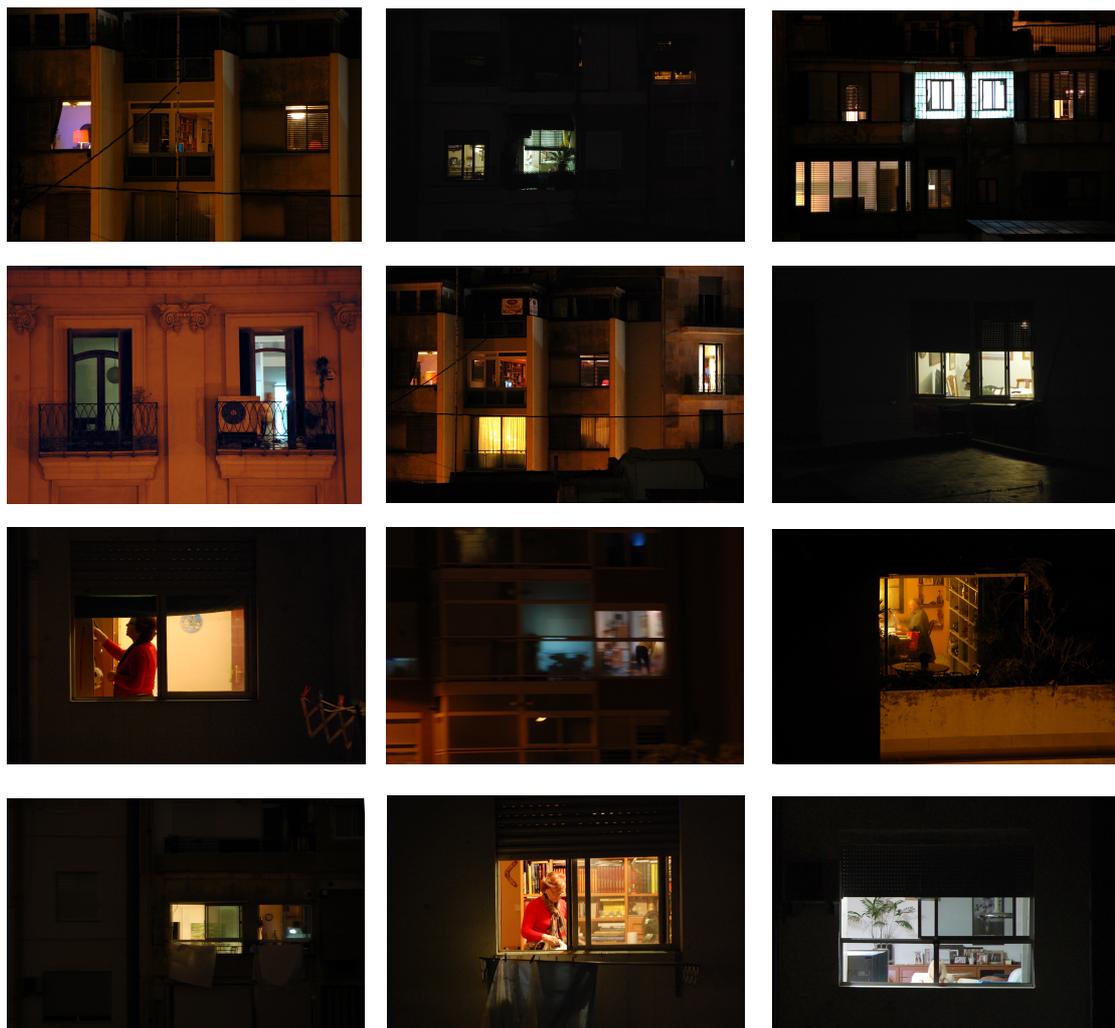


Fig. 111. Susana Palés,  
*La mirada furtiva*,  
fotografía digital, 2015



Fig. 112, fig.113 y fig. 114.  
Susana Palés,  
*La mirada furtiva*,  
fotografía digital, 2015

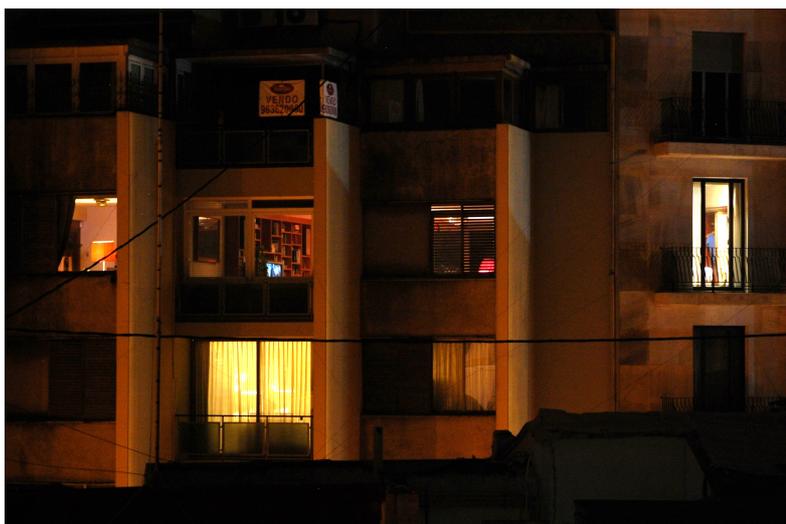


Fig. 115, fig.116 y fig. 117.  
Susana Palés,  
*La mirada furtiva*,  
fotografía digital, 2015



Fig. 118, fig.119 y fig. 120.  
Susana Palés,  
*La mirada furtiva*,  
fotografía digital, 2015

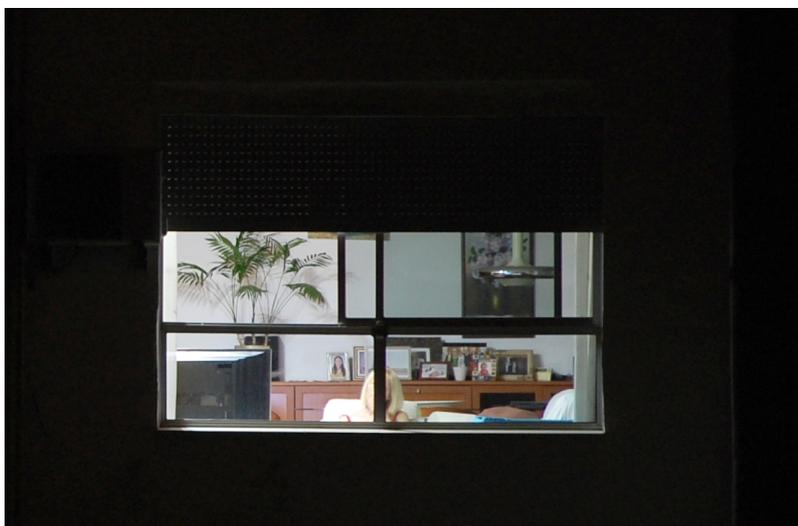


Fig. 121, fig.122 y fig. 123.  
Susana Palés,  
*La mirada furtiva*,  
fotografía digital, 2015

## Conclusiones

Como punto final de este Trabajo Final de Máster, nos queda recuperar la hipótesis que formulábamos al comienzo del mismo, que se ha convertido en el motor de esta investigación: ¿puede el fuera de campo establecer un puente entre cine y pintura, siendo adaptable por igual a ambas disciplinas?. Llegados a este punto, podemos responder afirmativamente a este interrogante, y defender por tanto, la existencia del recurso en el ámbito pictórico. Como bien vimos en el capítulo dedicado al fuera de campo en la pintura, existen numerosos ejemplos que demuestran la existencia del recurso en obras de carácter pictórico. Muchos de estos ejemplos son, además, muy anteriores a la aparición del cine (recordemos los ejemplos de la pintura flamenca o *Las Meninas*) por lo que podríamos afirmar, además, que el fuera de campo pictórico es muy anterior al fuera de campo cinematográfico.

En cualquier caso, no debemos olvidar que el recurso apareció como tal ligado al mundo del cine, conformándose como recurso estrictamente cinematográfico. Debido a esto, afirmar la existencia del fuera de campo en obras pictóricas anteriores a la aparición del cine, daría lugar a un anacronismo. A lo largo de este trabajo nos hemos atrevido, sin embargo, a utilizar el término fuera de campo para hablar de pintura debido a que muchas de las características del recurso son perfectamente adaptables al ámbito pictórico. Nos hemos tomado por tanto la libertad de unificar bajo el término fuera de campo tanto el recurso cinematográfico como el recurso pictórico que podríamos identificar como fuera de marco, fuera de cuadro, o fuera del espacio simbólico de la representación.

No hay que pasar por algo, sin embargo, que el hecho de haber aparecido como recurso estrictamente cinematográfico, ha provocado que el fuera de campo, al adaptarse a la pintura, presente muchas limitaciones. De entre todas ellas la más determinante es, sin duda, el carácter inmóvil de ésta. El hecho de no ser capaz de renovarse, es lo que determina el carácter centrípeto de la pintura (donde la atención queda contenida dentro del cuadro) frente al carácter centrífugo del cine (ampliando el foco de atención más allá de la propia imagen). Otro de los factores que limita las posibilidades de este recurso en el ámbito pictórico es la incapacidad de contener el

sonido. De esta forma, el fuera de campo sonoro y el narrativo quedan restringidos al ámbito cinematográfico, limitando el fuera de campo pictórico a la tipología visual. A fin de aclarar mejor las diferencias entre el fuera de campo pictórico y cinematográfico, así como para determinar las características básicas del recurso, hemos realizado un esquema que hemos adjuntado al final de este capítulo. En éste, se pueden observar, de un sólo vistazo, todos los conceptos relacionados con el fuera de campo que hemos ido utilizando a lo largo de nuestra investigación. En él hemos establecido las tres tipologías básicas del fuera de campo (visual, sonoro y narrativo) a partir de las cuales hemos ido desglosando sus características, además de especificar la posibilidad de encontrarlas en el cine o la pintura. El esquema supone, por tanto, un resumen perfecto de lo estudiado durante nuestro trabajo, siendo quizá, la aportación más importante del mismo, en el que hemos incluido además, los nombres de aquellos autores en los que nos hemos apoyado durante nuestra investigación a fin de establecer un puente entre todas sus estudios sobre el fuera de campo.

La realización de nuestro proyecto pictórico también ha sido de vital importancia para la investigación sobre el fuera de campo y su papel en la pintura. Las obras, que han ido desarrollándose de forma paralela a la investigación, se han ido enriqueciendo con ésta. Gracias a los estudios pictóricos realizados a partir de fotogramas, hemos podido observar como el cine, reducido sólo a fotogramas aislados (privado por tanto, del movimiento) presenta las mismas posibilidades frente al fuera de campo que la pintura. En *Lo ausente*, podemos observar también cómo se ha cumplido uno de los objetivos principales de nuestro proyecto personal, aunando todo lo estudiado anteriormente dentro del espacio del lienzo, trasladando el recurso del fuera de campo a nuestra propia producción. También se ha mantenido una misma línea, tanto temática como compositiva y plástica que ha dotado de unidad a nuestro proyecto, y que ha permitido además que, a pesar de estar configurado por cuadros, dibujos y fotografías, todas las obras formaran parte de un conjunto homogéneo cuyo vórtice principal siempre ha sido la pintura.

No hemos de olvidar tampoco que otro de los objetivos de este trabajo era encontrar y analizar aquellas obras, tanto pictóricas como cinematográficas, que funcionen

como paradigma del uso del fuera de campo. El hecho de que el recurso sea, al menos originalmente, un recurso cinematográfico, ha marcado en cierta medida esta selección, ya que la búsqueda de películas donde apareciera el recurso ha sido mucho más sencilla que la realizada en el ámbito pictórico.

En el ámbito cinematográfico, las obras seleccionadas han sido *La ventana indiscreta*, *In the mood for love* y *La Soledad* siendo Wong Kar-Wai el mejor exponente del uso del fuera de campo. En el ámbito pictórico, las obras han sido mucho más difíciles de encontrar (sin encontrarse ya ligadas a toda la producción del pintor, sino siendo casos mucho más aislados). Sin embargo, el caso de Edward Hopper sí se asemejaría más al de los directores estudiados, ya que el fuera de campo aparece de forma continua durante toda su producción. Este autor ha adquirido una gran importancia a lo largo de nuestra investigación, ya que ha funcionado como puente entre todo lo estudiado durante el trabajo (la relación cine-pintura, el fuera de campo y la mirada *voyeur*) además de haberse establecido como uno de nuestros referentes pictóricos.

Enlazando con la mirada *voyeur*, debemos decir que encontramos aquí un tema que, si bien no se encontraba en los objetivos, ha sido un camino abierto a posteriori que enlaza, no obstante, con el estudio del fuera de campo. A lo largo de la investigación, y buscando ejemplos clave del recurso, nos dimos cuenta de cómo en muchas ocasiones, el fuera de campo visual estaba estrechamente relacionado con la mirada *voyeur*, debido a las imágenes incompletas que suelen mostrarse al identificar la cámara con el *voyeur*.

*El fuera de campo. Del recurso fílmico al hecho pictórico* ha demostrado, en definitiva, no sólo la existencia del fuera de campo en la pintura, sino también el vínculo que puede establecerse entre ésta y el cine basándonos en términos de encuadre y composición. Esta ha sido, como anunciábamos al comienzo, una investigación más sobre las relaciones entre cine y pintura en la que hemos acercado un poco más ambas disciplinas gracias a lo ausente, a lo invisible en la escena, a lo que se encuentra, en definitiva, fuera de campo.



## Bibliografía

- AUMONT, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1996
- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1990
- BONITZER, Pascal. *Desencuadres: cine y pintura*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007
- BURCH, Noël. *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1998
- DELEUZE, G. *La imagen-movimiento*. Barcelona, Paidós comunicación, 1994
- DURAND, Phillipe. *Cinéma et montage: un art de l'ellipse*, París, Éditions du Chêrf, 1993
- GÓMEZ TARÍN, Francisco. *Wong Kar Wai. Deseando amar*, Valencia, Nau Llibres, 2013
- GÓMEZ, TARÍN, Francisco. *Wong Kar Wai :Grietas en el espacio-tiempo*, Madrid, Akal, 2008
- GÓMEZ TARÍN, Francisco. *Discursos de la ausencia: la elipsis y el fuera de campo en el texto fílmico*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2006
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Valencia, Minneapolis, 1986
- FOUCAULT, Michael. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1968
- KROHN, Bill. *Alfred Hitchcock*, Paris, Cahiers du cinema ediciones, 2007
- METZ, Christian. *El significante imaginario. Psicoanálisis y Cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979
- MORAL, Javier. *Cine y géneros pictóricos*, Valencia, Col.lecció quaderns del MUVIM, 2009
- ORTEGA Y GASSET, José. "Meditación del marco" en *El espectador*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996
- ORTIZ, Áurea. *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine*, Valencia, Col.lecció quaderns del MUVIM, 2007
- ORTIZ, Áurea; PIQUERAS, M<sup>a</sup> Jesús. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós, 1995

PONS, J. de Pablos. *La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper*, Sevilla, Enseñanza 23, 2005

STOICHITA, Victor. *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios de los orígenes de la pintura*, Barcelona, Serbal, 2000

TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza Editorial, 1974

VILLAIN, Dominique. *El encuadre cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1997

## Filmografía

DEUTSCH, Gustav. *Shirley: visiones de una realidad* (2013)

GREENAWAY, Peter. *El contrato del dibujante* (1983)

HAYNES, TODD. *Lejos del cielo* (2002)

HITCHCOCK, Alfred. *The pleasure garden* (1925)  
*La ventana indiscreta* (1954)  
*Psicosis* (1960)

KUROSAWA, Akira. *Los sueños* (1990)

KAR-WAI, Wong. *Days of being wild* (1990)  
*In the mood for love* (2000)  
*2046* (2004)

MAJEWSKY, Lech. *El molino y la cruz* (2011)

MALRAUX, André. *Sierra de Teruel* (1938)

ROHMER, Éric. *La marquesa de O* (1976)

ROSALES, Jaime. *La Soledad* (2007)

## Otras fuentes

MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa. *La hora inmóvil. Diálogos y habitaciones*, Murcia, Sala Verónicas, 1999 [Catálogo]

VVAA. *Hopper*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2012 [Catálogo]

MONTERDE, José. “ Un pintor en la era del cine” en Edward Hopper y el cine (suplemento en Caimán Cuadernos de cine nº6), Madrid, 2012 [Artículo]

ZUNZUNEGUI, Santos. “ El cinema según Edward Hopper” en Edward Hopper y el cine (suplemento en Caimán Cuadernos de cine nº6), Madrid, 2012 [Artículo]