

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Elogio de la modulación. La poética del plano sostenido en Mizoguchi Kenji

Autor/es:

Zunzunegui, Santos

Citar como:

Zunzunegui, S. (1999). Elogio de la modulación. La poética del plano sostenido en Mizoguchi Kenji. Nosferatu. Revista de cine. (29):69-75.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41123>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Elogio de la modulación

*La poética del plano sostenido
en Mizoguchi Kenji*

Santos Zunzunegui

*Mizoguchi bere helduaroko obretan maiz erabili zituen plano
entsiak direlakoak (ez sekuentzia-planoak), halakotzat hartuz
iraupen normala gainditzen dutenak, sekuentzia bat osorik hartzen
ez badute ere. Formula hau zuzenagoa da bere filmak aztertze-
garaian, bere obran plano horiek ez baitituzte sekuentziak osorik
barne hartzen.*

A cercarse a lo que supone el uso del "plano secuencia" en la obra de un cineasta como Mizoguchi Kenji obliga a situar sobre bases estilísticas lo que la celebrísima aproximación realizada por André Bazin al sentido de esa figura fílmica había ubicado en el ambicioso marco de una ontología de la imagen cinematográfica en cuyo contexto se presentaba

"el plano secuencia del director moderno realizado con profundidad de campo (como) un progreso dialéctico en la historia del lenguaje cinematográfico" (1).

Al margen de semejante consideración y de su alcance en el territorio de las teorías cinematográficas, lo que hoy parece más pertinente es descender al campo estrictamente metodológico y tratar de evaluar el "funcionamiento" del plano secuencia en el interior de un sistema formal en el cual poder situar sus ocurrencias particulares, medir sus efectos de sentido estético y proceder a inventariar las relaciones que esta figura de estilo mantiene, en el preciso contexto de obras singulares, con otras elecciones pertinentes constituyentes de la "puesta en forma" de cualquier película.

Para lo cual se hace necesario plantear una precisión inicial: la que hace referencia a la indefinición esencial del concepto de plano secuencia del que, generalmente de forma implícita, se predica su "larga duración". De hecho, entendido, si nos atenemos a su propia caracterización nominal, como aquel plano que recoge en su fluir temporal la totalidad de una secuencia, son precisamente los límites de esta última los que plantean el problema, ya que no

es aberrante pensar en secuencias de extremada brevedad, integralmente recogidas en un único plano. Por eso nos parece más operativo advertir que a lo largo de este texto de lo que nos ocuparemos realmente es menos del plano secuencia que del uso sistemático por parte del Mizoguchi de la madurez de lo que Ignasi Bosch denominó "*planos sostenidos*" (2), entendiendo por tales "*aquellos de duración mayor a la normal*", aunque no cubran (y en Mizoguchi ésta suele ser la norma) la totalidad de una secuencia (3).

Señalado lo anterior quizás no sea impertinente recordar que el "plano sostenido" (o secuencia) puede adoptar, en palabras de Gilles Deleuze (4), dos valores: "profundidad" o "planitud". El filósofo francés adscribe las obras de Dreyer (dominadas por las perspectivas frontales) y Kurosawa (a veces) a la segunda de las casillas clasificatorias, para reservar para su inclusión en la primera de ellas los trabajos de Welles (plenos de playas de sombra) y Mizoguchi. Lo que puede ser refinado un poco más ya que, como veremos más abajo, en el caso del cineasta japonés se define mejor a través de la combinación del despliegue paulatino de un plano-pergamino (5) dominado por la lateralidad, seguido de un acorde de clausura

en el que la acción terminal suele resolverse mediante el juego espacial de la profundidad de campo. Ésta es, por ejemplo, la organización dominante en no pocas de las secuencias de ese film esencial -desde el punto de vista de la síntesis que presenta de las estrategias estilísticas de Mizoguchi (6)- que es **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** (1952): como aquella en la que Oharu es obligada por su padre a aceptar su rol de amante del poderoso Matsudaira, resuelta mediante un plano-pergamino desenrollado en tres estaciones sucesivas y con una coda en profundidad cuando la heroína es empujada hacia el bosque ante los malos tratos de su padre. O esa otra en la que la misma Oharu es presentada a la mujer de Matsudaira, en la que se combinan armoniosamente el movimiento de cámara en grúa que acompaña a la señora hasta que se acerca a la futura concubina de su esposo para finalizar con el alejamiento al fondo del encuadre de esta última mientras la cámara permanece, estática, enmarcando de espaldas a la celosa ama.

Llegados a este punto me parece que puede ser oportuno recordar que la más sugestiva aproximación realizada a la singularidad estilística de Mizoguchi Kenji se encuentra en los textos del citado Gilles Deleuze (7) que, partiendo de las adquisiciones ya clásicas de Noël Burch, tienen la enorme virtud de restituir a las opciones formales del cineasta toda su densidad.

Desde este punto de vista, y aunque no haya por qué seguir a Deleuze cuando se desliza desde la técnica hacia la metafísica, puede ser útil recordar que Mizoguchi es presentado como ejemplo relevante de lo que allí se denomina la "pequeña forma". Precisamente serán las pinturas china y japonesa las que ofrecerán un modelo



Historia de los crisantemos tardíos



La emperatriz Yang Kwei-Fei

sustancial para comprender el sentido recubierto por esa denominación: sobre todo en su síntesis entre pequeña y gran forma a través de los dos principios fundamentales que son la "espiral orgánica" y el "vacío mediano", el peso de la "totalidad" y la "separación de los acontecimientos autónomos". Como señala Deleuze, citando por dos veces la sabiduría tradicional: *"Todo el arte de la ejecución está en las anotaciones fragmentarias y en las de interrupciones, aunque el fin sea obtener un resultado pleno...; conviene que los trazos se interrumpan sin que se interrumpa el aliento, que las formas sean discontinuas sin que lo sea el espíritu"*.

Aquí es donde cobran todo su sentido los planos sostenidos de Mizoguchi en los que *"cada pedacito de espacio debe conectarse al pedazo siguiente"* y donde, lógico corolario, *"el problema final es, más allá del paulatino ajuste, la conexión generalizada de los fragmentos de espacio"*.

De hecho se trata de dos problemas diferentes aunque relacionados. El primero de ellos fue puesto sobre el tapete por Burch cuan-

do en su *Praxis del cine* recordaba que cuanto más se dilatase un plano más trascendencia adquiriría el momento del corte, insistiendo en la necesidad de que el cineasta contemplase la realización de *raccords* plásticamente pensados (8). Tras señalar que Mizoguchi fue un indudable maestro de la plástica interior del plano, Burch ponía en duda que similar maestría se manifestase a la hora de ligar unos planos con otros hasta el punto de afirmar que el cineasta japonés *"no veía siquiera el paso de un plano a otro"*.

A la hora de la verdad, el reproche es injusto al menos en dos niveles. Un solo ejemplo debería bastar para aclarar el malentendido acerca del primero de ellos, aquél al que estrictamente se refiere Burch. Pienso en esos dos planos contiguos en **Historia de los crisantemos tardíos** (1939) -una de las películas esenciales de "Mizo-san" (9)- que describen, el primero de ellos los gestos de Otoku para acostar al hermanastro de Kikunosuke mientras el segundo nos hace asistir al momento en que los dos jóvenes, ahora en la cocina, comparten una sandía: en el paso de un plano a otro

el espacio ha sido vuelto como un guante, los puntos de vista se oponen 180° y fondo y primer término han mudado sus posiciones.

Con todo debo señalar que el problema real (y aquí nos situaríamos en el segundo nivel), tiene que ver con el hecho de que para Mizoguchi, un problema específico (la conexión de fragmentos contiguos) se subordina a los efectos que busca conseguir en el nivel de la configuración global de la película (momento en que la "pequeña forma" se transmuta en "grande") o, expresado con otras palabras, conviene no perder de vista que en sus películas los cambios de plano no siempre remiten, en su dimensión plástica, al plano inmediatamente siguiente (o no sólo, como veremos de inmediato) dando lugar a la aparición del consiguiente efecto de existencia de *"raccords de aprehensión plástica retardada"*.

Recordemos el plano que abre **La emperatriz Yang Kwei-Fei** (1954): la cámara enfoca la perspectiva de un profundo corredor a través del cual avanzan dos chambelanes. Un movimiento de cámara combinado con panorámi-

ca hacia la derecha nos lleva hasta un ventanal sobre el que se recorta, de espaldas a nosotros, la silueta de Hsuan Tsung, depuesto emperador de China. Siguiendo su desplazamiento, la cámara le acompañará hasta que se siente en un pequeño escabel, momento en que harán su entrada por la izquierda del encuadre los chambelanes que reprocharán al monarca su aislamiento. Tras despedir a los sirvientes el anciano emperador se levantará de su asiento y acompañado por la cámara se desplazará hacia la izquierda para terminar inmóvil sumido en sus pensamientos. Entonces llega el cambio de plano: un picado que nos muestra en diagonal al emperador y a la estatua de su amada Kwei-Fei. Da comienzo el triste soliloquio del monarca por la pérdida de su amor.

Como puede verse el cambio de plano se estructura en torno a dos ideas situadas en niveles diferentes: al temático pertenece el de la pasión de Hsuan Tsung por Kwei-Fei, manifestada plásticamente en la preminencia visual que el cineasta otorga a su estatua; pero en un nivel más profundo el cambio de plano "revela" (y utilizo la expresión con plena conciencia) la razón última del aislamiento del anciano, que vive abismado en el recuerdo del amor perdido.

Pero habrá que esperar hasta el final de la película para que se anuden todos los lazos potenciales tendidos por la escena. Así el final del penúltimo plano invierte simétricamente las posiciones que abrían el segundo del film: la diagonal ahora irá de abajo a la izquierda hasta arriba a la derecha (como antes iba de arriba derecha a abajo izquierda) y las posiciones respectivas las ocuparán el cadáver de Kwei-Fei, que se ha sacrificado para salvar el reinado de su amado y un emperador que se cubrirá, anonadado por el dolor, el rostro. Un singular fundido en blanco que pone fin al largo *flash-*



back que, de hecho, es todo el film, nos devolverá a la estancia en que se situó el prólogo, que ahora, sin que medie ninguna explicación, se nos mostrará como pasto de la desolación y la usura del tiempo. El último plano de la película se compone de un *travelling* hacia atrás en picado que nos lleva a contemplar cómo un debilitado Hsuan Tung se derrumba muerto ante la estatua de su amada que ya vimos en el prólogo. Un reencuadre en altura permite que el objetivo recupere la horizontalidad y sobre el fondo de una de las composiciones musicales del emperador melómano oímos el diálogo intemporal de los amantes en el que ambos se juran amor sin límites y ríen felices mientras un movimiento combinado de grúa y panorámica dirige la mirada del espectador hacia la puerta de la habitación abierta al vacío y sólo habitada ya por las hojas que arrastra el viento del otoño.

Pese a lo esquemático de la descripción es posible constatar el juego de reenvíos, rimas y ecos que se establece entre las secuencias iniciales y el final de la película a través de los movimientos de cámara y las posiciones de objetos y personajes en el interior del encuadre. Pero es que además estos dos planos (y los respecti-

vos comienzo y final del segundo y penúltimo) pueden ser puestos en relación con otro de los momentos pregnantes de **La emperatriz Yang Kwei-Fei**. Me estoy refiriendo a ese momento en que Hsuan Tsung, queriendo participar de la belleza de la naturaleza, se sienta en el jardín a tocar el laúd tras proclamar que aspira a "*pintar con música los aromas de los almendros*". La cámara, que encuadra inicialmente al emperador transmutado en músico, le abandona de improviso en un movimiento lateral que se inmoviliza sobre la veranda de un vecino pabellón de té. El encuadre permanece vacío por un instante hasta que penetra en el mismo por su borde izquierdo Kwei-Fei, que fascinada por los sonidos del laúd se arrodilla en actitud de arrobó.

Este hermoso "plano sostenido" sólo cobra todo su sentido a mitad de camino entre el inicial y el postrero del film. Si estos dos últimos parecían sancionar la fascinación del gobernante por la bella mujer, el ahora convocado muestra, sin género de dudas, la atracción de Kwei-Fei por el artista. Pasión, por tanto, no unidireccional como podía hacer pensar el prólogo, sino bidireccional como sancionará el epílogo. Aún más: el "sueño sinestésico" del emperador es asumido como propio por el

cinéasta, que pinta con el pincel de la cámara el poder del deseo aquí encarnado en la atracción encantatoria de una música que suscita y dirige sus movimientos mientras describe el olor de los almendros en flor. De hecho la presencia de Kwei-Fei es reclamada tanto por la música (nivel diegético) como por el movimiento de cámara que define el lugar que está llamada a ocupar (nivel de la "puesta en forma"). No en vano, ahora es el momento de subrayarlo, la primera panorámica del film antes de alcanzar a Hsuan Tsung, pasa por delante de un pebetero del que surge el humo del incienso quemado y del laúd, ahora mudo, del emperador. Para, bien avanzada la película, hacer posible que el desplazamiento de la cámara represente la transmutación en un solo acorde visual de estímulos pertenecientes a regiones sensoriales diferentes.

Con lo que asistimos (en palabras que tomo prestadas a *Praxis del cine*) a la aparición de una auténtica "función poética" hecha posible mediante la simbiosis de la "función sintáctica", vinculada con la significación de la historia y atribuible a las figuras cinematográficas (en tanto en cuanto sirven de meros conectores espacio-temporales), con la "función plástica" (en las que cobran autonomía los movimientos, las entradas y salidas de campo, la composición) a la que contribuyen todos estos elementos en tanto en cuanto son utilizados para la "puesta en forma" del film.

Pero no conviene perder de vista que lo que venimos denominando plano sostenido no es más que un parámetro entre otros de los que constituyen la poética de Mizoguchi. Gilles Deleuze -de la mano de la previa aproximación de Noël Burch- ha sintetizado los cuatro procedimientos básicos (10) que definen la "pequeña forma" del cinéasta japonés: la posición relativamente elevada de la cámara,

utilizada en un film como el ya citado **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** no sólo "para posibilitar el despliegue de una escena en un área restringida", sino esencialmente para facilitar una "expresión figurativa abstracta" del tema del encierro, de la imposibilidad de escapar a un destino y a unas coerciones sociales; el mantenimiento de un ángulo similar para planos sucesivos, encubriendo y suturando el corte; la elección de una distancia física ante el acontecimiento filmado que se resuelve en que pocas veces el cinéasta se acerca a los personajes más acá del plano medio, siendo la distancia básica la del plano general que recoge de cuerpo entero a los actores; finalmente, el plano secuencia propiamente dicho en cuyo desenvolvimiento encuentran acomodo los tres procedimientos anteriores.

Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia (1953) permite mostrar, a través de varios ejemplos, la interacción entre todos los elementos arriba citados. Ciertamente un ejemplo privilegiado lo encontramos en el celeberrimo plano secuencia que recoge el retorno de Genjurô a su devastado hogar y su encuentro posterior con el fantasma de su esposa Miyagi. Este momento pregnante se resuelve en un solo y alambicado movimiento que sólo al final de su desarrollo, que combina el desplazamiento de la cámara con dos panorámicas en sentidos opuestos, revelará la presencia de la mujer junto al fuego del hogar, ocupando un espacio que inicialmente había sido mostrado como vacío. Pero el alcance de este movimiento no se agota en su propia y obvia dimensión inmediata sino que cobra todo su sentido, por oposición, en relación con los que sirven para describir la relación del alfarero con el otro fantasma femenino con el que se confronta en el film:

Wakasa, la fascinante aparición que ha estado a punto de atraparle para siempre en sus redes seductoras (11). Allí, un solo movimiento de cámara; aquí, varios encadenados de carácter envolvente y que culminan en la célebre serie que forman esos planos auténticos jeroglíficos trazados en el espacio- mediante los cuales pasamos, siguiendo el agua que fluye, de la piscina termal en la que Genjurô se abandona al ensueño, a los surcos que componen la arena rastrillada del jardín, para desembocar en una majestuosa grúa que descubre a los amantes entregados al puro placer de dejar fluir el tiempo.

Idéntica complejidad de construcción la encontramos al servicio de ideas diferentes en ese momento del mismo film en el que Tobei -el cuñado de Genjurô, cuya única obsesión es convertirse en soldado- observa oculto tras un edificio cómo un hijo da muerte a su padre herido y derrotado en una de las guerras de banderías que forman el trasfondo de la historia. Tras la muerte ritual del caudillo vencido que es mostrada, valga la paradoja, *off*, Tobei atacará por la espalda al superviviente y lo rematará en el suelo. Todo ello recogido por una cámara, primero estática y pudorosa, luego móvil y que se eleva en volandas, para terminar mostrando en un gran picado cómo Tobei abandona el encuadre por su parte inferior, camino de su efímera gloria y posterior decepción. En este plano ejemplar se combinan el uso del fuera de campo, las elecciones de los diferentes puntos de vista, la distancia a los acontecimientos y los movimientos de la cámara para construir, en el tiempo, el sentido de la escena.

"En el tiempo": ésta sería, precisamente, otra de las dimensiones sustanciales de los planos sostenidos de Mizoguchi, su cualidad rítmica. Ningún momento en toda su obra expresa mejor esta cuali-



dad estrictamente musical que el momento del primer encuentro entre Kikunosuke y Otoku en **Historia de los crisantemos tardíos**. Todo comienza con una vista en contrapicado (angulación que se mantendrá a lo largo del dilatado plano) de Otoku que camina de derecha a izquierda con un bebé en brazos, el cruce con el carricoche ocupado por Kikunosuke lleva a la detención de éste y el subsiguiente paseo entre los dos jóvenes es seguido a distancia, lateralmente y en contrapicado, por una cámara permanentemente móvil. Buena parte de la extraordinaria belleza de la escena (12) se debe, indudablemente, a la manera en la que se acuerdan mediante sutiles modulaciones los distintos elementos rítmicos que la sustentan: las paradas que esconden el movimiento, la variable distancia que se establece en cada momento del largo desplazamiento entre los cuerpos de los actores, si éstos se miran o no, la posición de la cámara con respecto

a sus evoluciones (atrás, en paralelo, ligeramente adelante), los distintos comparsas con los que se cruzan (vendedores ambulantes, otros viandantes), el fluir de los diálogos. Cuando al final del plano Otoku adelante por primera vez a Kikunosuke será para afrontarle y revelarle la verdad: indicarle que es un mal actor y sellar, de alguna forma, el futuro de ambos.

Una versión sintética de la manera en la que Mizoguchi era capaz de maridar los distintos niveles de significación de una película, abrazándolos en un solo "plano sostenido", se encuentra en el que, precisamente, cierra **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**. La cámara encuadra el montículo que forma la tumba de Miyagi, ante la que su hija deposita la ofrenda de un bol de comida. Partiendo de esta imagen la cámara se elevará en una grúa vertical hasta revelar en la lejanía del plano general unos

campos cultivados sobre los que se afanan unos anónimos campesinos.

Con extremada economía de medios el film anuda ante nuestros ojos varios de sus niveles de significación: en el de su "organización topológica tridimensional", el cerca y el lejos; en el de su "configuración plástica", lo convexo y lo cóncavo; en el de las "figuras" confronta las de la tumba y los campos cultivados; finalmente, como lógico resumen de todos los anteriores, en la "dimensión temática", apunta hacia la oposición vida/muerte, que se resuelve mediante el trazo de unión hecho patente por el movimiento de cámara en el que se inscribe el eterno retorno del ciclo vital que vincula los vivos con los muertos haciendo de estos últimos el humus sobre el que se asienta el futuro de los primeros. Se hace así evidente la manera en que la "pequeña forma" deviene "grande", el cómo se tejen las conexiones ge-

neralizadas no ya de los fragmentos de espacios sino, lo que es mucho más importante, de las diferentes capas de profundidad que como una estructura hojaldrada "conforman" el film. Ahora podemos caer en la cuenta de en qué sentido preciso podemos admitir con Deleuze el que en Mizoguchi coexistan una física (el plano secuencia) y una sociología (el estado prostitucional) que acaban desembocando en una imagen-acción llevada hasta sus límites más extremos. Y ya se sabe que en arte sólo la radicalidad está justificada.

NOTAS

1. Bazin, André: "La evolución del lenguaje cinematográfico", en *¿Qué es el cine?* Rialp, Madrid, 1966. Página 134. Dicho sea de pasada conviene hacer notar que el énfasis sustancial de la argumentación de Bazin estaba bastante más en la dimensión "profundidad de campo" que en la del "plano secuencia" propiamente dicho, es decir, más en el despliegue "vertical" del tiempo que en su desarrollo "horizontal".
2. Bosch, Ignasi: "Esa silla vacía o el plano secuencia en Mizoguchi". *Contracampo*, número 19. Febrero, 1981. Páginas 24-27.
3. Se hace necesaria una nueva cautela referida a la idea de planos de "duración mayor a la normal". Para entendernos rápidamente diré, aun a riesgo de una definición puramente negativa, que en ese concepto-saco incluiré todos aquellos planos cuya duración exceda de las presuntas necesidades de la cadencia del diálogo o de las determinaciones marcadas por las coerciones dramático-psicológicas de la escena tal y como se encuentra estandarizado en el interior del modelo denominado "analítico" de representación (en terminología de Bazin) o "narrativo-representativo-industrial" (en la célebre aunque poco matizada expresión que hizo fortuna a principios de la década de los 70).
4. Deleuze, Gilles: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós. Barcelona, 1987. Página 235.
5. La expresión proviene de Burch, Noël: *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Scholar Press. Londres, 1979: Existe traducción castellana del capítulo "Mizoguchi Kenji" en AA.VV.: *Kenji Mizoguchi*. Filmoteca Nacional de España/XXV Semana Internacional de Cine de Valladolid. Madrid-Valladolid, 1980. Páginas 83-96. Advierto que en, por ejemplo, la traducción castellana de los textos de Deleuze se prefiere la fórmula "planos-rodillo".
6. Pienso en lo que tiene el film de melodrama ejemplar en el que se reúnen toda una serie de elementos temáticos con otros situados en niveles de lo que llamaré la puesta en escena en sentido nato.
7. Deleuze, Gilles: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós. Barcelona, 1984. Capítulo 11: "Las líneas de universo en Mizoguchi: del trazado al obstáculo". Páginas 261-273.
8. Burch, Noël: *Praxis del cine*. Ed. Fundamentos. Madrid, 1970. Páginas 21-23 y 85.
9. Así denominaban a Mizoguchi sus amigos a decir de su fiel guionista Yoda Yoshikata ("Souvenirs sur Mizoguchi". *Cahiers du Cinéma*, número 166-167. Mayo-junio, 1965. Página 14). La serie completa de los recuerdos de Yoda puede consultarse, además de en los números 166-167, 169, 172, 174, 181, 186, 192 y 206 de la citada revista, en el número *Hors Série* "Mizoguchi" de los *Cahiers*, publicado en septiembre de 1978 (traducidos casi en su totalidad en la publicación de la Filmoteca Nacional de España y la Semana de Valladolid citada en la nota 5, páginas 27-53). No deja de ser curioso el paralelismo que puede establecerse entre la dilatada complicidad establecida en el marco del cine japonés entre dos parejas de colaboradores ilustres (director y guionista): los tandems formados, respectivamente, por Ozu-Noda y Mizoguchi-Yoda.
10. Subrayo lo de básicos porque, aunque no sea el tema específico de este texto, convendría señalar que esta lista es incompleta: al menos habría que añadir a los enumerados por Deleuze el uso del espacio *off* (que además se vincula directamente con el uso del plano sostenido en movimiento) como parámetro tan decisivo como los anteriormente citados.
11. La mansión Katsuki, en cuyas tinieblas reinan Wakasa y su dueña, es tratada mediante un juego de blancos y negros que parecen ilustrar las ideas de Tanizaki acerca de "el color de las tinieblas a la luz de una llama". Véase Junichiro, Tanizaki: *Elogio de la sombra* (1933). Siruela. Madrid, 1994. Páginas 78-79.
12. Puede consultarse con provecho el análisis de Burch, Noël: *To the Distant Observer*. Op. cit. nota 5. Páginas 234-235.