

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Kenji Mizoguchi: el hombre que amaba a las geishas

Autor/es:

Angulo, Jesús

Citar como:

Angulo, J. (1999). Kenji Mizoguchi: el hombre que amaba a las geishas.  
Nosferatu. Revista de cine. (29):4-24.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41114>

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**



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

# Kenji Mizoguchi:

*el hombre que amaba  
a las geishas*

**Jesús Angulo**

*Kenji Mizoguchi zine japoniarrak inoiz izan duen zuzendaririk garrantzitsuenetako bat da. Bere karrera 1923. urtean hasi zen **Maitasuna itzultzen deneko eguna** filmarekin eta 1956an amaitu zen **Lotsaren kalea** filmarekin. Laurogei filmetik gora zuzendu zituen, eta hauen artean Zinearen Historian klasiko bihurtu diren tituluak ere badaude, hala nola: **Gioneko musikariak** (1953), **Yang Kwei-Fei enperatriza** (1954) edo **Sansho intendentea** (1954).*

**K**enji Mizoguchi nació en un barrio popular de Tokio el 16 de mayo de 1898, apenas un año después de la primera proyección cinematográfica celebrada en Ja-

pón, con un éxito arrollador, el 15 de febrero de 1897 en Osaka. Hijo de un carpintero, de esquivia suerte en los negocios, sus padres ya tenían una hija -Suzu, siete años mayor que él-, que jugaría un pa-

pel esencial en los primeros años de la vida del realizador. En una perfecta cadencia de siete años, después del nacimiento de Kenji llegaría su hermano Yoshio. No eligió el pequeño de los Mizoguchi

el momento más oportuno para venir al mundo. Su padre, un desastroso emprendedor nato, había concebido la astuta idea de lanzarse a la fabricación de gabardinas, destinadas a guarecer a los soldados japoneses de los rigores de la guerra ruso-japonesa, que estalló en 1904. Para ello se endeudó más allá de lo razonable, sobre todo si tenemos en cuenta que un año después finalizaba la guerra con todo el *stock* destinado a unos soldados que volvían con alivio a casa. Zentaro Mizoguchi, el padre, intentó reconducir su modesta industria, transformando las gabardinas en cinturones. Los magros resultados económicos de esta reconversión apresurada poco contribuyeron a tapan el "agujero" al que había ido a parar su ingeniosa iniciativa. Con tres hijos que alimentar y la casa familiar embargada por sus acreedores, Zentaro tuvo la poco piadosa idea de deshacerse de su hija mayor a la que Kenji adoraba. La mayoría de las fuentes cuentan que vendió a Suzu a una casa de *geishas*. Sin embargo, Audie Bock (1) afirma que su padre se limitó a entregarla en adopción y fueron, precisamente, sus padres adoptivos los autores de esa venta pocos años después. Sea como fuere, el pequeño Kenji nunca perdonó a su padre la forzada separación. A esto se suma el hecho de que, en las relaciones con su esposa -hija de un comerciante de medicinas chinas-, Zentaro no se privó de ejercer un autoritarismo que a menudo desembocaba en malos tratos.

Contrariamente a lo que se podría esperar, la suerte no fue esquiva con Suzu, que acabó siendo la protegida de un rico comerciante. Éste la llevó a vivir a su casa y acabó casándose con ella tras la muerte de su esposa. A decir de su condiscípulo en los estudios primarios Matsutarō Kawaguchi, que años después se convertiría en asiduo guionista de sus películas y uno de sus más íntimos

consejeros, Kenji no era un alumno especialmente brillante. De hecho, su primera juventud fue un continuo dar tumbos en el terreno laboral. Fue precisamente Suzu quien, en 1913, le encontraría un empleo como ayudante de diseñador de *kimonos* veraniegos. Su trabajo consistía en realizar los dibujos destinados a su estampación. En 1915 su madre muere tras una larga y dolorosa enfermedad. Desaparecido el único lazo que le unía al hogar familiar, Mizoguchi se va a vivir con su hermana, que sería durante muchos años su protectora. Tres años antes, se había dado por finalizado el periodo Meiji, que había traído consigo la restauración de la autoridad imperial y que tan presente estuvo a lo largo de la filmografía de nuestro realizador, para dar paso al periodo Taishō, que acabaría por aprobar en 1925 la ley sobre derecho a voto de todos los ciudadanos adultos (varones, eso sí).

Cómodamente instalado bajo la protección de su hermana, Mizoguchi practicó efímeramente diversas ocupaciones laborales. Sin embargo, sus auténticas pasiones eran la literatura, el teatro clásico japonés y la pintura. Leía con voracidad, no sólo autores japoneses, sino también occidentales, con especial dedicación a Tolstoi, Zola y Maupassant. Frecuentaba las representaciones de *kabuki* (teatro nacional tradicional), *nō* (dramas líricos en los que música y danza juegan un papel esencial) y *bunraku* (teatro de marionetas). En cuanto a la pintura, a los diecisiete años se diplomó en el Instituto de Pintura Europea de Aoibashi, en Tokio. Respecto a sus trabajos de aquellos años, destaca su paso por un periódico de Kobe, en la tradicional región de Kansai, que tantas veces recrearía en sus filmes como quintaesencia de las tradiciones japonesas. Fue allí donde se sumergió por primera vez en los placeres de la *geishas* y la bebida.

No tardó mucho tiempo en volver a Tokio, siempre a la sombra de Suzu. Allí empezó a recibir clases de *biwa*, una especie de laúd japonés. Fue precisamente con su profesor de *biwa* con quien comenzó a frecuentar los estudios de la Nikkatsu, una de las dos primeras grandes productoras japonesas, junto a la Shōchiku. Su primer impulso fue el de convertirse en actor, algo para lo que no parecía estar especialmente dotado. En cambio, el director de la casa, Osamu Wakayama, le ofrece que colabore en sus guiones. En junio de 1921 el también realizador Tadashi Oguchi le incorpora a su equipo, ahora ya como ayudante de dirección. Los primeros años veinte conocieron en el cine japonés el auge de las *gendai-geki*, películas de temática contemporánea que ganaban terreno frente a las *jidai-geki*, películas legendarias que, con temática histórica, reivindicaban las tradiciones más ancestrales. El máximo representante de las nuevas tendencias en el estudio, Eizo Tanaka, representaba a la perfección ese giro hacia un cine más en contacto con la realidad social japonesa, en el que se inscribían realizadores como Heinosuke Gosho o el propio Yasujiro Ozu. Así, el cine de Mizoguchi siempre estaría caracterizado por una estrecha relación con la realidad.

La tendencia a favor de los *gendai-geki* que la Nikkatsu practicaba en aquellos años, llevó a la productora a despedir a dieciocho de sus *oyamas*, los actores especializados, siguiendo la tradición teatral japonesa, en interpretar papeles femeninos, entre ellos la gran estrella Teinosuke Kinugasa, que acabaría desarrollando una vasta carrera como realizador. Esto provocó una huelga en la compañía que supuso la gran oportunidad para Mizoguchi. A finales de ese año le encargaron la realización de **El día en que vuelve el amor** (1923), en la que ya apuesta definitivamente por in-

corporar actrices a sus películas. No sería la única norma tradicional que rompiese ya desde su primer film. Además, prescindió de los *benshi*, los narradores que tenían tal poder que podían llegar a cambiar radicalmente incluso el argumento de las películas con sus comentarios en directo y que, a nivel popular, eran a menudo la gran atracción de las proyecciones cinematográficas, más incluso que los propios filmes. Por el contrario, Mizoguchi apoyó sus películas mudas en el uso de los rótulos, siguiendo en esto, como en tantos otros aspectos, la tradición del cine occidental. Por supuesto esto le supuso la clara enemistad del colectivo *benshi*, así como una fama de director inconformista que no le abandonaría ya.

Esta película, perdida como la mayoría de las que forman su período mudo (2), ya contenía, no sólo la citada tendencia a hacer un cine pegado a la realidad, sino además su primer alineamiento a favor de los oprimidos. De hecho, el film tuvo serios problemas con la policía (3), que entró a saco en él suprimiendo todas las escenas que recreaban la revuelta de los campesinos contra los hacendados. El director se vio obligado a suprimir los pasajes censurados con música interpretada por un *biwa*.

El ritmo de trabajo en aquellos años es febril, como correspondía a una época en la que las películas se realizaban en pocas semanas. Ya entre los once filmes fechados en 1923, tres de ellos están basados en escritores occidentales: Maurice Leblanc (**Una aventura de Arsenio Lupin**), Anna Christie, de Eugene O'Neill (**El puerto de las nieblas**), y el relato de E. W. Hoffmann *Das Fraülein von Scuderi* (**La sangre y el alma**). A éstas hay que añadir **La noche**, basada en la novela negra norteamericana *The Beautiful Demon*, y la narración del propio realizador *Yami no Sasayaki*. Ese año es la única época de toda su carrera en la que Mizoguchi escribe, a solas o en colaboración, prácticamente todos los guiones de sus películas. En los años siguientes volverá a hacerlo muy esporádicamente. Sus últimas participaciones, al menos acreditadas, en los guiones de sus películas se llevarán a cabo en los tres primeros que escribió para él Yoshikata Yoda, en lo que supone una de las cumbres de su obra: **Elegía de Naniwa** (1936), **Las hermanas de Gion** (1936) y **El valle del amor y la tristeza** (1937).

En ese mismo año un film marcó su carrera por razones extracine-matográficas: **En las ruinas**. Aquel año se produjo el devasta-

dor terremoto que asoló Tokio. Mizoguchi rodó su historia de dos enamorados que se reencuentran en un templo durante el terremoto y comienzan a rememorar sus vidas literalmente entre las ruinas de la ciudad. De hecho las imágenes documentales que rodó nada más producirse la tragedia se exportaron a las salas norteamericanas. Como consecuencia del terremoto los estudios de Tokio quedaron arrasados, lo que provocó que fuesen trasladados a Kyoto.

Allí sigue dirigiendo películas de encargo, en las que su implicación personal es relativa. De aquella época el realizador guardaba agradables recuerdos del rodaje de **El mundo de aquí abajo** (1924), inspirada en *Terra Baixa*, de Ángel Guimerà. Prosiguieron, por otro lado, sus problemas con la censura. En **Lluvia de mayo y papel de seda** (1924), adaptación de una obra de teatro *shimpa* (la corriente que pretendía renovar el teatro japonés hacia parámetros más homologables con el teatro occidental), fue acusado "de haber ultrajado la dignidad de la religión" (4). Tampoco la sátira de la guerra, inspirada en las caricaturas del entonces célebre Okamoto Ipppei, contenida en **No hay guerra sin dinero** (1925), fue bien recibida por la censura. La película, estrenada en Kyoto, permaneció inédita en el resto del país. Con estos filmes, el realizador comenzó a ganarse una merecida fama de izquierdista.

En Kyoto comenzó a frecuentar con asiduidad las casas de *geishas* del barrio de Gion. Sus amantes en aquella época fueron tan numerosas como efímeras. Una de esas relaciones le dejaría marcado, literalmente, para siempre. En 1925 se enamoró de una camarera con la que comenzó a vivir. Según relata Audie Bock, un ataque de celos llevó a su amante a apuñalarle por la espalda. El incidente fue aireado por la prensa y le supuso problemas con su pro-



Las hermanas de Gion

ductora. Bock relata: "No obstante, Mizoguchi perdona a su amante y suspende su trabajo para ir a encontrarse con ella en Tokio. La pareja se reconcilió, viviendo Mizoguchi a costa de los ingresos que ella obtenía con su trabajo de criada en una taberna japonesa, hasta que un conocido le advirtió que estaba desperdiçando su vida. Retornó a Kyoto y reanudó su trabajo con una vitalidad que no había conocido antes de su encuentro con la animal perversidad de una mujer abandonada. (...) La amante que él abandonó en Tokio, acabó en la prostitución" (5).



La relación de Mizoguchi con las mujeres dista mucho de mantenerse paralela a una filmografía como la suya, en la que, como veremos, una de las constantes temáticas más claras es, precisamente, su denuncia de la opresión de la mujer por la tradicional sociedad japonesa. Al año siguiente se casaría con la bailarina Chieko Saga. Su matrimonio fue tormentoso debido a sus continuas infidelidades y al trato, como poco displicente, al que sometió a su mujer. Durante el rodaje de **La venganza de los cuarenta y siete samurais** (1941), ésta perdió la razón a causa de una sífilis que Mizoguchi calificaría con sospechosa insistencia de "hereditaria". El más habitual de sus guionistas, Yoshikata Yoda, recordaba que el realizador estaba hundido (6), lo que no impidió que continuase con su habitual ritmo de trabajo y que, poco después, la ingresase de por vida en un hospital psiquiátrico. A los pocos años, acogería en su casa a su cuñada, con la que terminó viviendo maritalmente, y sus hijos. En cierto modo, las relaciones con su mujer acabaron teniendo serias similitudes con las que su padre mantuvo con su madre, y que él jamás perdonó. De nuevo son ilustrativas al respecto las reflexiones de Audie Bock: "Mizoguchi cae dentro de la fuerte tradición 'feminista' del

cine, el teatro y la literatura japonesa. No obstante esta palabra prestada del inglés tiene matices en Japón que le hacen diferir considerablemente de su uso occidental. Aparte de su predecible significado, 'la propuesta de los derechos de la mujer, igualdad o liberación', tiene un segundo y más popular uso: 'un hombre que es indulgente hacia la mujer; un adorador de la mujer'. (...) Sin embargo, estos retratos sutilmente trazados (...) no necesariamente implican una actitud política acerca del mejoramiento de la condición femenina en la sociedad. La fascinación llega a ser un fin por sí misma" (7).

A mediados de la década de los veinte, Mizoguchi continúa debatiéndose entre películas más o menos próximas a las calificadas *keiko-eiga*, o filmes de "tendencia", influidas por la consolidación de la revolución rusa, que trajo consigo el auge de las ideas marxistas en Japón, y simples películas de encargo, como su participación en los filmes de episodios **La sonrisa de nuestra tierra** (1925) y **Escenas de la calle** (1925) o su largometraje **La canción de la tierra natal** (1925, la primera de sus películas que ha llegado hasta nuestros días). De ésta última, afirmaba que "fue

una película impuesta por los funcionarios para aumentar la producción de arroz".

1926 es el año de la confirmación de Mizoguchi como uno de los más prestigiosos realizadores japoneses. Él mismo consideraba que con **Murmullo primaveral de una muñeca de papel** empezó a encontrar su camino, al tiempo que Yoda ve aparecer por primera vez en esta película su estilo lírico. La película narra el amor entre dos jóvenes, paralelamente a la descripción de la absorción de las pequeñas industrias por parte de un capitalismo cada vez más desarrollado. Lirismo y realismo se daban así la mano, en una combinación presente, a partir de ese momento, en toda su obra. El mismo año su antiguo compañero de colegio Kawaguchi escribe para él su primer guión, a partir de una obra de *kabuki* escrita por Encho Sanyutei, para **El amor apasionado de una profesora de canto**, que tuvo buenas críticas y fue la primera de sus películas vendida a Europa.

Ese año es, por otro lado, el de la subida al trono del emperador Hiro-Hito, con lo que da comienzo el convulso período Hôwa. El propio ejército japonés encargó a Mizoguchi la realización de **Gratitud al emperador** (1927), lo que



no impidió que la película fuese censurada en una secuencia en la que un soldado herido toca el acordeón, algo que fue visto como un recurso antimilitarista. Lo cierto es que la omnipresente censura japonesa vivía años de preocupación ante el auge de los *keigo-eiga*, que llevaría consigo la creación en 1928 de Pro-Kino, una productora de izquierdas especializada en este tipo de filmes. Aunque la vida de Pro-Kino fue efímera, esta corriente de izquierdas caló profundamente en el cine japonés y, naturalmente, Mizoguchi no fue impermeable a este movimiento.

En 1929 consigue el mayor éxito comercial de su carrera hasta el momento con **La vida de Tokio** (1929), basada en una canción enormemente popular en la época. En esta película, de la que se conservan tan sólo algunas secuencias, Mizoguchi mostraba los grandes contrastes entre las clases altas de la capital y los barrios más humildes. A partir de estos fragmentos Noël Burch ya constata la presencia de "vagos indicios de las preocupaciones venideras" (8). A la preferencia por las tomas largas a los primeros planos, que el propio realizador declaró odiar en varias ocasiones, se suma la movilidad de la cámara -si bien un tanto excesiva respec-

to a sus filmes posteriores-, que le servía para utilizar lo menos posible los recursos de montaje (otra de sus fobias), así como la utilización de la profundidad de campo, un recurso que forzaba la sensación de realismo inherente a su cine desde el principio. Basada en un conjunto de relatos de escritores de izquierdas, **Sinfonía de la gran ciudad** (1929) abundaba al parecer en una temática parecida. Mizoguchi recuerda que "el barrio en el que rodamos la película era un barrio casi fuera de la ley: nos vimos obligados a disfrazarnos de obreros, llevando la cámara escondida". En la misma tendencia, rodó en un barrio de prostitutas **Y sin embargo, avanzan** (1931), un film antimilitarista que tuvo de nuevo problemas con la policía.

A pesar de todo ello el supuesto izquierdismo de Mizoguchi dejaba mucho que desear. Varios de sus colaboradores le han tachado de ambiguo, cuando no abiertamente oportunista. De hecho, como veremos, no dudó más adelante en colaborar con el régimen militarista que acabó llevando a Japón a la guerra, al lado de alemanes e italianos, primero, y con las fuerzas de ocupación aliadas, tras finalizar la guerra, más tarde. Si sus méritos cinematográficos son incues-

tionables y le colocan entre el más selecto puñado de los grandes realizadores de la historia del cine, no se puede decir otro tanto de su coherencia personal. El realizador Kaneto Shindo, que colaboraría con él durante quince años como asistente de realización y guionista, se mostraba inmisericorde con él en declaraciones informales reproducidas por el historiador Georges Sadoul: "Mizoguchi era muy simple: sólo le interesaba el dinero. Y dinero para tener mujeres. Amaba tanto a las mujeres y prostitutas que tuvo con ellas innumerables experiencias, la mayoría de las veces felices. Seguía siendo muy niño, muy curioso por todo, muy egocéntrico, y si se ocupó tanto del cine es porque le reportaba bastante dinero para continuar llevando una vida tan disipada. Su obra es en su conjunto bastante parecida a las calles de Tokio, tan desiguales: uno circula por ellas perfectamente y a menudo cae en un gran agujero. Mizoguchi encontró casi todos los temas de sus mejores obras en su vida y sus experiencias personales. Adoraba irse de juerga, divertirse en farsas de estudiantes, como mear desde el primer piso a los viandantes. Era muy caprichoso, muy callejero y se encontraba a menudo humillado por las mujeres. Era un poco esquizofrénico y su obra se puede considerar como una acumulación de experiencias personales, como una especie de autobiografía. Si criticó a la sociedad, fue siempre a través de las mujeres y su condición. No podía proceder de otro modo" (9).

Paralelamente a los citados filmes "de tendencia", Mizoguchi veló por primera vez sus armas en el terreno del sonoro. Su primera experiencia, **La tierra natal** (1930), es sólo parcialmente sonora. El sistema comercializado en Japón era demasiado rudimentario y el realizador afirma que supuso muchas dificultades y pocos resultados. Al tiempo, cuenta la

anécdota de que el responsable de sonido era un técnico del Ministerio de Correos, más bien escasamente interesado por el cine. Ante la frustrada experiencia y las presiones que en esos primeros años ejercieron los poderosos *benshi*, no tuvo más remedio que replégarse de nuevo hacia el cine mudo.

Según Yoda, en **Okichi, la extranjera** (1930), Mizoguchi realizó sus primeras serias experiencias en la utilización del plano secuencia. Sin embargo, los continuos cortes producidos por la inserción de rótulos rompían con la unidad dramática que el realizador buscaba con ellos y habría que esperar al sonoro para que se afianzase en la que se convertiría en una de las principales señas de identidad de su puesta en escena. Para Yoda, si utilizaba el plano secuencia es porque *"no le gustaba utilizar los recursos de montaje, porque le era difícil identificar los planos realizados después del rodaje. Si prefería tomas que a veces duraban dos o tres minutos, con movimientos de cámara muy complicados, que era difícil poner a punto, era porque este método le permitía filmar un sentimiento, una expresión, en su evolución y su exacta continuidad temporal"* (10). Con esos movimientos de cámara, Mizoguchi podía pasar de un plano fijo -casi siempre planos largos- a otro, sin necesidad de corte alguno. Este deseo de continuidad era en cierto modo semejante al que defendía el más grande de sus coetáneos, Yasujiro Ozu, quien, más estático, sustituía estos movimientos de cámara por sus famosos planos de detalle o paisajes, insertados entre dos tomas.

En 1931, Heinoshuke Goshō dirigía **Madame to nyôbo**, la primera película totalmente sonora del cine japonés, que tuvo un enorme éxito comercial. La Nikkatsu respondió con **El dios guardián del presente** (1932), película sonori-

zada a posteriori, con la que Mizoguchi daba el éxito equivalente a la productora con la que había realizado hasta el momento casi cincuenta largometrajes y con la que no volvería a colaborar, si exceptuamos **El desfile del amor y del odio** (1934).

En 1931 Japón invade Manchuria. Mizoguchi acepta la oferta de la productora Shinkô, recién creada, para realizar **El amanecer de la fundación de Manchuria** (1932), un encargo del ejército que puede calificarse, sin paliativos, de film de propaganda militarista, aun cuando ninguna copia haya llegado hasta nuestros días. La unanimidad de todas las fuentes a este respecto deja claro el aspecto camaleónico que nuestro realizador practicó a menudo en el terreno ideológico. Pese a que se trataba de un film sonoro, sus tres siguientes películas con la Shinkô vuelven a ser mudas. De las tres, sólo se conserva la primera, **El hilo blanco de la catarata** (1933), un melodrama protagonizado por uno de esos personajes femeninos capaces de los mayores sacrificios por un hombre que, generalmente, nunca está a su altura. Mientras para Antonio Santos se trata de un film maniqueísta y con una puesta en escena titubeante (11), para Noël Burch *"tiene una elaborada es-*

*tructura dramática y, aunque se desarrolla dentro del marco de los códigos de montaje occidentales, la cámara tiene una tendencia progresiva a permanecer a distancia y a posponer la necesidad de cambiar de plano"*, destacando, por otro lado, *"su intenso erotismo, que no es superado incluso por los últimos filmes de Mizoguchi"* (12).

En 1934, tras su efímera vuelta con la Nikkatsu, funda junto a su amigo Masaichi Nagata y a Daisuke Itô la productora Daiichi, con la que realizaría cinco películas. La vida de la productora sería tan efímera como poco rentables fueron sus resultados económicos, lo que no impide que entre esos cinco filmes se encuentren las dos primeras obras maestras de Mizoguchi. El "periodo Daiichi" es esencial en su obra por múltiples razones. Desde un punto de vista estrictamente de puesta en escena, a lo largo de estas cinco películas va afianzando su estilo. Si en las tres primeras (**Osen, la de las cigüeñas, Oyuki, la virgen y Las amapolas**, las tres realizadas en 1935) todavía subsisten las influencias del montaje occidental, más dinámico, así como la inclusión, en mayor o menor medida, de recursos como la utilización del plano/contraplano o del uso del contracampo, en las



Las amapolas

dos últimas (**Elegía de Naniwa** y **Las hermanas de Gion**) ya queda en gran medida marcado ese estilo, apuntalado en el frecuente uso de los planos largos; la preferencia del montaje dentro de la propia secuencia (muy a menudo, como ya hemos dicho, prolongadas tomas estáticas, unidas entre sí por suaves movimientos de cámara, en las que el único movimiento es el que realizan los propios actores), en forma de planos secuencia; el uso habitual del fuera de campo y de la elipsis; la sabiamente combinada mezcla de realismo con esporádicas cuñas oníricas; la frecuente utilización de una estructura dramática circular, apoyada en la utilización de *flashbacks*, que a veces cubren la mayor parte del metraje de la película...

Por otro lado, también en este periodo realiza su paso definitivo al sonoro. Las poco fiables condiciones técnicas que en el terreno del sonido se daban en la industria cinematográfica nipona, la propia

inseguridad del realizador a la hora de abordar los retos que el sonido traía consigo y factores tan externos como la presión que los organizados *benshi* ejercían ante los estudios, habían dificultado el acceso definitivo de Mizoguchi al cine hablado. De hecho **Osen, la de las cigüeñas** es todavía muda, y **Oyuki la virgen** y **Las amapolas** participan, en distinta medida, de las técnicas del sonoro, dentro de una estructura general perteneciente al cine silente. Con **Elegía de Naniwa**, Mizoguchi entra ya definitivamente en el sonoro.

Por último, el realizador se rodea de un grupo compacto de colaboradores con los que alcanza un grado de compenetración, y de dominio del resultado final, que no tenía en los tiempos de la Nikkatsu. El productor de los cinco filmes es su amigo, y socio en la Daiichi, Masaichi Nagata, con el que se evitará los "tira y afloja" de periodos anteriores. La fotografía corre a cargo de Minoru

Miki, cuya tendencia hacia los contrastes de luz y sombras sirvió de perfecto apoyo para retratar a unos personajes que a menudo se ven inmersos en turbios submundos. Mizoguchi había colaborado por primera vez con Miki en **El hilo blanco de la catarata**, y la contribución de su fotografía a la consecución del clima entre real y surreal que exigían algunas de sus secuencias, no pasó

inadvertida al realizador, que hizo de él su habitual operador durante muchos años. En cuatro de sus cinco filmes de esta época, la protagonista fue Isuzu Yamada (sólo estuvo ausente en **Las amapolas**). Mizoguchi, que había contado con ella por primera vez para **El desfiladero del amor y del odio**, consideraba a Yamada una de las dos más grandes actrices japonesas, junto a la que será la gran musa de su cine a partir de los años cuarenta: Kinuyo Tanaka.

Pero la gran incorporación en este periodo a su equipo de colaboradores, fue sin duda la del guionista Yoshikata Yoda, quien a partir de **Elegía de Naniwa** escribirá para él los guiones de casi todos sus filmes posteriores, veintitrés en total. La comunicación entre ambos funcionó desde el primer momento, lo que no impidió que no estuviese exenta de tensiones. Mizoguchi exigía a Yoda que rehiciese sus guiones una y otra vez, sin dar demasiadas explicaciones acerca de los cambios que esperaba en cada momento. Entre ambos se producía un sutil juego de adivinaciones, que podía llegar a ser extenuante. Según Yoda, "Mizoguchi no sabía en realidad escribir un guión, ni dirigir a un actor, ni elegir un decorado. Su método era siempre hacer a sus colaboradores que empezasen de nuevo. Me pedía que escribiese mis guiones siete, ocho, diez, quince veces, hasta que al fin decía: 'Por una vez, no está mal'. Lo que quería decir es que estaba satisfecho y que iba por fin a comenzar el rodaje" (13). El propio Mizoguchi afirmaba que era imposible delimitar en aquellos guiones dónde acababa el trabajo de Yoda y empezaba el suyo propio. Lo cierto es que ambos firman juntos los tres primeros guiones en común (**Elegía de Naniwa**, **Las hermanas de Gion** y **El valle del amor y la tristeza**), pero a partir de ahí, Mizoguchi no volverá a aparecer en los créditos como guionista.



Osen, la de las cigüeñas



Yoda, un hombre de izquierdas de manera mucho más resuelta que Mizoguchi, compartía con éste la atracción hacia Kansai, cuya lengua había ocupado hasta entonces en el cine japonés un lugar caricaturesco. Yoda consiguió romper con esa etiqueta, al tiempo que supo en sus guiones agudizar el contraste entre la tradicional forma de vivir de esa zona del este de Japón y la moderna metrópolis occidental en que se había convertido Tokio. Ese contraste, tan habitual en el cine de Mizoguchi, no debe verse como un simple enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo. De hecho, visto así, podría considerarse que la opción de Mizoguchi fue un tanto retrógrada, de oposición a un progreso por otro lado inexorable. Lo que el realizador buscaba, y con él su guionista, era un mundo menos artificial, siempre en el contexto de su constante aspiración a reflejar la realidad, que a él le era infinitamente más fácil encontrar en las calles de Kyoto u Osaka, que en el ajetreo caótico de Tokio. Por otro lado, es evidente que el pausado ritmo de Kansai se adaptaba a la perfección a las características que Mizoguchi buscaba para su puesta en escena.

Para su primera película con la Daiichi, Mizoguchi decidió adaptar nuevamente una novela de Kyôka Izumi, un escritor al que admiraba profundamente y al que había utilizado en **El hilo blanco de la catarata**. En ambos casos las secuencias oníricas se integran de forma notable en su habitual puesta en escena realista, una combinación que muchos años después llegará a alcanzar sus mayores logros en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** (1953). De la misma forma, ambos filmes están protagonizados por una mujer capaz de sacrificarse hasta sus últimas consecuencias por el hombre al que ama, sin que éste sea consciente de la magnitud de su sacrifi-



icio. La película se organiza como un gran *flashback*, en la que el médico Sokichi Hata recuerda a Osen, su amor de juventud, que consiguió salvarle de la banda de delincuentes en la que se había metido precisamente atraído por su belleza. A continuación, Osen se dedica a la prostitución para pagar sus estudios de medicina. Finalmente, descubre que la mujer enferma y abandonada que se encuentra en la misma estación es la propia Osen, ya incapaz de reconocerle, por lo que lo único que puede hacer es conducirla a un hospital. Otros *flashback* se integran dentro de éste, que supone casi la totalidad del metraje. Sin duda esta complicada estructura fue la que frenó la emergencia, en toda su intensidad, de las ideas que, acerca de la puesta en escena, Mizoguchi venía planteándose ya de forma gradual. No escasean todavía los primeros planos, aunque ya es mayor el peso de las tomas estáticas, los planos largos y la utilización del fuera de campo, mientras que los intertítulos son empleados de forma menos generalizada que en películas anteriores, lo que redundaría a favor de la continuidad de la acción. **Osen, la de las cigüeñas** es para Antonio Santos "uno de los filmes más violentos de Mizoguchi" (14).

Si **Oyuki, la virgen** es una pelí-

cula fallida, hasta el punto que el propio realizador la calificó de "una adaptación muy mala de Bola de sebo (la novela de Maupassant), (...) el guión no estaba bien hecho", **Las amapolas**, pese a sus irregularidades, no carece de interés. Junto a los mismos tuteos en la puesta en escena, nos encontramos con una nueva historia circular, en la que, otra vez, cobra especial importancia el uso del *flashback*. La joven Sayoko viaja con su padre de Kyoto a Tokio para reunirse con Fujio. El padre recuerda la adopción de éste, huérfano, y su envío a la capital para cursar sus estudios, tras prometerle con Sayoko. En Tokio descubren que Fujio mantiene relaciones con otra mujer, a su vez prometida de un estudiante. Vuelven a Kyoto, pero a última hora Fujio consigue coger el mismo tren para unirse a ellos. Una vez más, la fuerza de carácter de las dos mujeres está muy por encima de la de los personajes masculinos. Pero el interés argumental de este film está en la clara contraposición del Kyoto tradicional y el moderno Tokio, pocas veces tan explícita en una película de Mizoguchi. El final podría abonar la idea del ya citado conservadurismo del realizador. En realidad, éste se posiciona en favor de sentimientos como la lealtad y la autenticidad. No obstante, uno se



atreve a imaginar que, si este guión hubiese caído en manos de Yoda, esa contraposición hubiese estado mucho más matizada.

Ya con Yoda como guionista, **Elegía de Naniwa** es la primera película sonora de Mizoguchi con todas las de la ley. Naniwa es el antiguo nombre de Osaka y su realizador afirmaba que este film "no se hubiera podido hacer en otro sitio que no fuera Kansai". Narra la historia de la joven Ayako que, ante el desinterés de su novio por las insinuaciones hacia ella de su jefe, cede a sus pretensiones para conseguir el dinero que su familia necesita para pagar sus deudas. Enterada la mujer del jefe, Ayako es despedida, ante lo que es abandonada, tanto por su amante como por su novio. Como tantas veces en el cine de Mizoguchi, la única salida para la protagonista es la prostitución. Cuando la joven arrebató el dinero a uno de sus clientes y se niega a satisfacer sus deseos, es detenida por la policía. Como consecuencia, su familia, que no había dudado hasta ese momento en aprovecharse de los dudosos ingresos de su hija, la echa a la calle. Argumento, como puede verse, habitual en el cine de Mizoguchi, en **Elegía de Naniwa** cristalizan por fin los principios de puesta en escena buscados largamente por su

realizador. Rodada en veinte días, en ella apenas encontramos primeros planos, mientras abundan los planos largos; no existe un solo plano/contraplano; se utiliza con profusión la elipsis y como afirma Hubert Niogret "todos los cambios en la vida del personaje, los peldaños que descienden hacia la prostitución, nos son comunicados indirectamente" (15); la generalización del plano secuencia proporciona un mayor realismo. A este respecto, para Yoda "se puede decir que este film marca el advenimiento del realismo en el cine japonés", mientras que para Burch, que consideraba la película muy inferior a **Las hermanas de Gion**, es "una prefiguración de la decadencia de Mizoguchi en la posguerra". Después de que el realizador sortease con habilidad las trabas que la policía había puesto al guión previo, la película estuvo prohibida hasta 1940.

Si **Elegía de Naniwa** tuvo tan buenas críticas como pésima carrera comercial, otro tanto se puede decir de **Las hermanas de Gion**, cuyo fracaso económico supuso el cierre de la productora Daiichi, ya previamente herida de muerte. Sin embargo **Las hermanas de Gion** fue la única película de Mizoguchi que alcanzó el título de mejor película del año para la

prestigiosa revista japonesa *Kinema-Jumpo*. Los titubeos de su anterior film desaparecen ahora, los planos secuencia alcanzan su madurez con el delicado uso de leves movimientos de cámara que ejercen de mullidas bisagras y los planos largos se enseñorean de todo su metraje, hasta el punto de que Antonio Santos contabiliza tan sólo dos primeros planos en toda la película. De nuevo nos encontramos en Kansai. Ahora se trata de Gion, el barrio de *geishas* de Kyoto, más concretamente de Otsubu, la zona de Gion en la que se localizan las más modestas casas de té. La oposición entre tradición y modernidad toma un matiz diferente, representada por la que mantienen las hermanas Umakichi y Omocha, ambas *geishas* de Otsubu. Mientras aquélla es la *geisha* tradicional, que se mantiene fiel a su protector, incluso cuando éste se encuentra prácticamente en la ruina, Omocha busca una mayor independencia y defiende su derecho a aprovecharse al máximo de sus clientes. La realidad derrotará a ambas. Una derrota que abona la idea de que la denuncia de la opresión de las mujeres por parte de Mizoguchi, estaba lejos de llevar consigo una reivindicación de un cambio profundo en las estructuras sociales que la hacían posible.

**Las hermanas de Gion** es, sin duda (aunque con todas las cautelas que supone el hecho de que antes de sus cinco películas para la Daiichi -todas las cuales han llegado hasta nuestros días-, sólo se conservan cuatro de sus filmes), su mejor obra hasta el momento. En este punto, cabe señalar que la crítica japonesa ha considerado siempre que los mejores filmes del realizador son **Elegía de Naniwa**, **Las hermanas de Gion** y **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** (1952), a las que muchos unen **Historia de los crisantemos tardíos** (1939) o **Los amantes cru-**

cificados (1954). En esta línea siempre se han dejado en segundo plano algunas de las películas por las que fue reconocido en Occidente -**Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia, El intendente Sansho** (1954) o **La emperatriz Yang Kwei-Fei** (1954)-, al considerar que tenían demasiadas concesiones comerciales, conscientemente elaboradas para colarse por la brecha que Kurosawa abrió en el Festival de Venecia con **Rashomon** (*Rashomon*, 1950). Algo que, evidentemente, no se corresponde con el alborozo que su obra provocó entre ciertos núcleos europeos, representados especialmente por los jóvenes de *Cahiers du Cinéma* (Rivette, Truffaut, Rohmer, Astruc, Godard, Doniol-Valcroze, con su maestro Bazin a la cabeza).

Disuelta la Daiichi, Mizoguchi vuelve a trabajar para la Shinkô, con la que realiza sus tres siguientes filmes, de los que sólo se conserva el primero, **El valle del amor y la tristeza**, un título al parecer menor basado en *Resurrección*, la novela de Tolstoi. Uno de los títulos perdidos, **La canción del campamento** (1938), era al parecer un canto al nacionalismo emergente, basado en un canto guerrero. Al respecto, es significativo que ésta sea una de las pocas películas, desde **Elegía de Naniwa**, en cuyo guión no participó en absoluto su inseparable Yoshikata Yoda. Ese mismo año se instaura el régimen militar y Japón inicia su guerra con China. Al tiempo que comienzan a potenciarse los *jidai-geki*, más apropiados para el canto del nacionalismo militarista imperante, es suspendida la importación de películas extranjeras, en tanto se elaboran normas restrictivas para su comercialización. En los años siguientes, pocas serán las producciones foráneas que se estrenen en el país. Incluso las alemanas, en principio autorizadas, debían de pasar bajo el control de la

censura. En 1939 es promulgada la Ley del Cine, claramente inspirada en la de la Alemania nazi, que lleva consigo, entre otras medidas restrictivas, la censura previa de guiones por parte del Ministerio del Interior. Un año después, se proclama la obligatoriedad de proyectar noticiarios en todas las proyecciones cinematográficas. Dichos noticiarios eran controlados por un sector que previamente había sido convertido en un monopolio controlado por el Estado. En 1941, el mismo año en el que Japón bombardea Pearl Harbour y entra en la guerra, las diez productoras existentes en ese momento en Japón son obligadas a convertirse en dos, además de la productora monopolista de noticiarios y documentales. Shôchiku y Tôhô, muy bien relacionadas con el régimen militar, obtienen

las dos licencias. Ante las protestas del resto de las productoras se concede una tercera licencia, que será otorgada a Daiei, resultado de la fusión de Nikkatsu, Shinkô y Daito (16).

Ante tal situación, Mizoguchi se siente sin duda desconcertado. Ya nos ha mostrado en su cine la poca simpatía que sentía por el militarismo, pero también hemos podido ver la poca firmeza de sus supuestas posturas de izquierda, que le hicieron plegarse en más de una ocasión ante la fuerza de los hechos. Tras la incorporación de la Shinkô al cajón de sastre en que se convirtió la recién nacida Daiei -con la que terminaría colaborando en la última etapa de su carrera-, comienza una larga etapa con la Shôchiku, que se extenderá a lo largo de toda la década



Las hermanas de Gion

de los cuarenta. En un imposible juego de malabarismo, se enfrasca en una serie de filmes ambientados en la época Meiji. El propio Mizoguchi lo contaría años después: *"En la época en que hacía este género de películas, los militares ejercían una censura extremadamente severa; y mientras yo deseaba seguir la dirección indicada por Elegía de Naniwa, me lo impidieron al juzgar el espíritu del film como una 'tendencia decadente'. Para evitar sus ataques me vi obligado a realizar estos filmes sobre actores. Claro que no fue sólo un refugio. Lo que me llevó a rodar películas de este tipo fue además la nostalgia de aquel tiempo que amaba, el tiempo en el que nací y me eduqué. Sólo quería expresar su belleza. Es por eso por lo que era muy exigente con los detalles, aunque se tratase de una simple lámpara"* (17). Aún se corroboraría, desmarcándose del régimen militarista, cuando habla de la tercera entrega de una especie de trilogía acerca del mundo del teatro. **La vida de un actor** (1941), de la que afirma que es una película *"que concierne únicamente a la vida de un artista y era mi única forma de resistencia"*.

Sin embargo, no nos engañemos, la resistencia de Mizoguchi tiene sus lagunas. Durante estos años no dudó en aceptar determinados cargos. Fue consejero del Comité para el Cine, así como jefe del Sindicato de Autores. No fue esto lo más grave. El historiador Akira Iwakasi recuerda que suscribió el escrito (posiblemente redactado por un ayudante, pero en todo caso asumido públicamente) titulado "El carácter japonés del cine", en el que se dicen "perlas" como la que sigue: *"Creo en el cine de guerra, creo firme y profundamente en el desarrollo grande y bello de nuestro espíritu nacional por el sacrificio y la muerte en la guerra. De aquí precisamente me gustaría partir en la creación de un nuevo cine nacional"* (18).

Sólo la primera parte de esta "trilogía teatral" se ha conservado. Se trata de **Historia de los crisantemos tardíos**, una de sus más exquisitas películas, en la que se confirman sus hallazgos estéticos de la época Daiichi. El film se sumerge en el mundo del teatro kabuki, a través de las dificultades del actor Kikunosuke Onoe, que debe mostrar a su propio clan (de larga tradición teatral) y a sí mismo, su capacidad como *oyama* (actor que interpretaba papeles femeninos en el kabuki), apoyado tan sólo por su amante, Otoku, rechazada a su vez por el clan por su condición de simple criada. El triunfo final de Kikunosuke llevará consigo el abandono de Otoku, que morirá sin poder compartir la gloria que tanto ha contribuido a alumbrar. Una vez más, un personaje femenino con un carácter mucho más fuerte que su compañero, que practica el habitual egoísmo propio de los hombres en el cine de Mizoguchi.

Éste se reafirma en los logros ya apuntados a propósito de los dos últimos filmes con la Daiichi, insistiendo en los planos secuencia (Burch contabiliza ciento cuarenta planos en un metraje superior a dos horas cuando, según sus cálculos, un montaje tradicional contaría con entre cuatrocientos y seiscientos planos), las tomas lar-

gas y el uso del gran angular, que le proporcionaba su tan deseada profundidad de campo, en aras a conseguir el mayor realismo posible. Estos dos últimos recursos (planos largos y uso del gran angular) tenían en este caso un origen añadido. Para interpretar al protagonista, Mizoguchi consiguió convencer a Shôtarô Hanayagi, el más famoso *oyama* del teatro kabuki. El problema es que se trataba de un actor maduro, que debía interpretar a un personaje de veinte años. Tras constatar que el maquillaje no era suficiente para dar veracidad a la diferencia de edad, el realizador optó por explotar al máximo su teoría de las tomas distanciadas y el consecuente rechazo de los primeros planos. Curiosamente, Mizoguchi rompe su propio principio de llevar el montaje al interior del plano, mediante el uso de los planos-secuencia, al filmar las representaciones teatrales que aparecen en el film, y que podrían pedir con mayor rigor el uso de esos planos secuencia, para establecer en ellos un juego de montajes paralelos en los que mostrar sucesivamente el escenario, el público, la reacción de los miembros del clan de Kikunosuke y la mirada, siempre espectante, de Otoku entre bastidores. Con **Historia de los crisantemos tardíos** asistimos a una de las más elaboradas mues-



Historia de los crisantemos tardíos

tras de los principios estéticos del cine de Mizoguchi.

En la desaparecida **La mujer de Naniwa** (1940), la segunda de la trilogía, aparece por primera vez como protagonista Kinuyo Tanaka, que se convertiría en su actriz-fetiché durante más de una década. Otra incorporación de esta época es la del director artístico Hiroshi Mizutani, que, desde su trabajo en **Historia de los crisantemos tardíos**, se convertirá en colaborador casi permanente hasta el final de su carrera. Mizutani abundaba en la idea de un Mizoguchi perfeccionista hasta el último detalle: "*Cuando Mizoguchi era joven quería ser pintor. Siempre ha conservado su mirada de pintor. Esa mirada traspasaba todo, era muy exigente hasta en los últimos detalles, hasta en el más pequeño objeto. Era muy fácil satisfacerle. (...) Él mismo elegía los vestidos, a los que daba gran importancia*". Así mismo, durante los años 1940-41, Mizoguchi intentó refugiarse en el teatro. Según el actor Hanayagi, en esta época montó la obra de su amigo y colaborador Matsutaro Kawaguchi *La sublime canción de Fukagawa*, e incluso intentó infructuosamente llevar a cabo un par de montajes más (20).

Frases como "*es una película que me vi forzado a realizar*" referida a **La venganza de los cuarenta y siete samurais**, o "*en esa época todo el mundo estaba movilizado. Yo me escondía*" a **La leyenda de Musashi** (1944) definen con concisión el estado de ánimo de Mizoguchi durante los duros años de la guerra. El miedo parece definir por encima de otros sentimientos el motor de su comportamiento. Un miedo que se situaba por encima de su capacidad crítica contra un régimen profundamente militarista. Efectivamente, Mizoguchi se escondió tras una serie de películas, que se adscribían al género de las *chambaras*, filmes de *samurais* y peleas



a espada que poco tenían que ver con su temática habitual, pero que le sirvieron de refugio ante una sociedad hostil. Sólo tres películas de las cinco que realizó entonces se han conservado (las dos citadas y **La espada Bijomaru**, 1945) y sólo en la primera de todas consiguió zafarse, siquiera estéticamente, de las rígidas convenciones del género.

**La venganza de los cuarenta y siete samurais** parte de una leyenda, muy popular en Japón, que está en el origen de un gran número de obras de teatro *kabuki* y de un buen puñado de adaptaciones cinematográficas entre las que, al parecer, destacó la versión, hoy perdida, que en 1932 realizó Teinosuke Kinugasa (**Chûshingura**). La épica historia de los cuarenta y siete *samurais* que deciden confabularse para vengar la traición que llevó al *seppuku* (el suicidio ritual japonés) a su señor, fue una auténtica superproducción al servicio del régimen fascista japonés. La producción fue asumida en un principio por la Kôa Eiga, una productora creada por el propio Mizoguchi junto a dos antiguos compañeros de la Nikkatsu, que habían dejado esta compañía. Pronto los medios de la recién nacida productora -que se vería obligada a cerrar tras el colosal esfuerzo economí-

co- se mostraron insuficientes y tuvo que acudir la Shôchiku en auxilio de una película que, pese a su elevado coste jamás recuperado, recibió todas las bendiciones del régimen. Fue precisamente durante el rodaje de este film cuando su esposa perdió definitivamente la razón.

Consciente de que no era un realizador especialmente dotado para el cine de acción (al contrario de, por ejemplo, Akira Kurosawa), Mizoguchi convirtió su película en una historia intimista, en la que abundan las reflexiones y las secuencias rituales, que se dirían extraídas de la tradición del teatro *nô*, para disgusto, todo hay que decirlo, de la Shôchiku, que esperaba un film espectacular que pudiese recuperar en taquilla el abultado presupuesto. Cosa que, evidentemente, no sucedió. Para conseguirlo, el realizador desterró todas las secuencias de acción al fuera de campo, con una profusión de elipsis como nunca se había dado en su filmografía. Otro tanto se puede decir de la espléndida utilización de su recurso distintivo por antonomasia, el del plano secuencia, que alcanza aquí varios de los mejores ejemplos de toda su obra. Si conseguimos descontextualizar el mensaje de **La venganza de los cuarenta y siete samurais**, seguramente ha-

bría que admitir que se trata de uno de los mejores trabajos de puesta en escena de Mizoguchi.

El carácter pragmático de Mizoguchi hace que al final de la guerra, y durante la ocupación de las fuerzas norteamericanas, siga gozando de determinados favores. Es nombrado miembro de la Comisión de Estudios Sociales del Ministerio de Educación Nacional, presidente de la Comisión Central del Cine y presidente del sindicato de la Shôchiku, aunque su enfrentamiento ante los trabajadores durante una huelga, le obligó a dimitir al poco tiempo de ese último cargo. Durante los siguientes años continúa trabajando con la Shôchiku, con la que realizará cinco películas más. A nivel industrial se vive una nueva reestructuración del sector y cinco productoras dominan el panorama: las supervivientes Tôhō, Shôchiku y Daiei (de la que a su vez vuelve a separarse la Nikkatsu), junto con las recién llegadas Sintôhō y Toei. Al final de este periodo, en 1949, Mizoguchi es nombrado presidente perpetuo de la Asociación de Directores de Cine de Japón.

En el terreno puramente artístico Mizoguchi vive años de desconcierto. Sus últimas películas le habían alejado del que, a la postre,

puede ser considerado como el periodo más coherente de toda su carrera: su paso por la Daiichi, culminado después por **Historia de los crisantemos tardíos**. La censura del régimen militarista japonés era ahora sustituida por la de las fuerzas de ocupación. El papel de perseguidas que antes jugaban las *gendai-geki*, era ahora ocupado por las *jidai-geki* o películas históricas, en las que los norteamericanos siempre veían el peligro de un canto a las tradiciones nacionales niponas. Mizoguchi vuelve a sumergirse en el universo femenino, el que mejor conoce, aunque la sospecha que se cierne automáticamente sobre todo intento de reflejar esas tradiciones, hace que se vea obligado a construir mujeres más independientes y modernas, tan lejos del añorado espíritu de Kansai, como del propio realizador. Fueron películas en general mal recibidas por la crítica, lo que sumió al realizador en un profundo desasosiego. Se diría que en aquellos años el director intenta recomponer su carrera a base de eclecticismo. Junto a muchos de los rasgos más característicos de su puesta en escena durante los años anteriores a la guerra, Mizoguchi cede a la tentación de introducir algunos de los recursos que había ido abandonando durante esos años (mayor montaje en determinadas

secuencias; vuelta a un uso, si no abundante, sí significativo, de los primeros planos...). Por otro lado, todas sus películas realizadas después de la guerra (desde **La victoria de las mujeres**, 1946) se han conservado, lo que hace que su obra sea, a partir de este momento, más conocida y los comentarios que puedan hacerse a propósito de ella, lo sean con mayor conocimiento de causa.

Si en este último periodo con la Shôchiku no puede hablarse de obras maestras, tampoco sería justo relegarlo a las tinieblas. En varias de estas películas se pueden encontrar hallazgos parciales, en algún caso más que notables. La más interesante es, sin duda, **Cinco mujeres alrededor de Utamaro** (1946), la historia de un pintor muy popular en el Japón de la segunda mitad del siglo XVIII, que se enfrentó a los convencionalismos con sus retratos femeninos. Los dibujos de Utamaro mostraban a unas mujeres de un evidente erotismo, muy acorde con los ideales del pintor, que vivió de forma indisoluble sexo y pintura. Sus modelos eran, a su vez, amantes y el gran placer para él fueron sus dibujos directamente en la espalda de algunas de ellas. De hecho, Antonio Santos considera la secuencia en la que Utamaro pinta la espalda de su modelo Takasode, como *"la escena erótica más hermosa e intensa de toda la carrera de Mizoguchi"* (21). El paralelismo entre Utamaro y el propio Mizoguchi es evidente y queda refrendado por las propias declaraciones de Yoda que admite *"haber querido, casi inconscientemente, hacer el retrato de Mizoguchi a través de Utamaro"* (22). El hecho de que la película se situase en el siglo XVIII provocó la desconfianza de los norteamericanos, siempre recelosos ante toda acción situada en el pasado. El propio realizador tuvo que convencer a los censores de las fuerzas de ocupación de que se trataba de la biografía



Cinco mujeres alrededor de Utamaro

de un hombre profundamente liberal, siempre opuesto a las viejas tradiciones.

Tampoco sus dos realizaciones posteriores carecen de atractivos, pese a sus titubeos en el terreno de la puesta en escena. De **El amor de la actriz Sumako** (1947) Noël Burch afirma que "desde el punto de vista dramático, el film es también uno de los más conseguidos de Mizoguchi" (23), aunque el realizador apunta-se que "desde el punto de vista comercial fue un éxito, pero desde el punto de vista artístico estuvo menos lograda". Argumentalmente, el film estaba en la línea de las nuevas directrices oficiales. La historia del dramaturgo Hogetsu Shimamura y la actriz Sumako Matsuo (la en aquella época omnipresente Kinuyo Tanaka, en una de sus mejores interpretaciones) es una clara defensa del teatro *shimpa*, que pretendía renovar el anquilosado teatro tradicional japonés, frente a los cerrados códigos del *kabuki*.

Por su parte, **Mujeres en la noche** (1948) supone el retorno de Mizoguchi al tema de la prostitución. Esta película, "un film negro en todos los sentidos de la palabra" (24), retrata la prostitución como un submundo en el que se mezclan la violencia y la delincuencia, la insolidaridad y la miseria. Mizoguchi intentó acercarse al emergente neorrealismo italiano, deslumbrado especialmente por **Roma ciudad abierta** (*Roma, città aperta*; R. Rossellini, 1945), como luego lo sería por **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclette*; V. de Sica, 1948). La dureza de sus imágenes es resaltada por las tomas semidocumentales de una Osaka en ruinas, que pugna por escapar de los efectos de la guerra.

Hacia tiempo que Mizoguchi quería llevar a la pantalla la novela de Saikaku Ihara *Koshoku Ichidai Onna* y así se lo hizo saber a la



Shôchiku, que rechazó la oferta. El realizador se dirigió entonces a la Shintôhō (nacida en 1949 de una escisión de la Tôhō), que aceptó con la condición de que antes dirigiese **El destino de la señora Yuki** (1950). Con ello, Mizoguchi se embarcaba en una trilogía enmarcada dentro del subgénero de las *tsuma-mono* (o películas sobre esposas), que realizaría sucesivamente para Shintôhō, Tôhō y Daiei. Dominadas por el mismo eclecticismo formal que las anteriores, estas tres películas poco aportan a la filmografía de su realizador. Las constantes temáticas son claras. Todas ellas presentan a una protagonista femenina, caracterizada por su defensa de las tradiciones más rancias y por una inconmensura-

ble capacidad de sacrificio. Son mujeres apegadas a la tierra de sus antepasados, maltratadas y humilladas por personajes masculinos sin escrúpulos o, en el mejor de los casos, indolentes. Melodramas excesivos con personajes demasiado esquemáticos, que enfrentan el Japón profundo con una nueva forma de vida (ubicada casi siempre en la populosa ciudad de Tokio), que supone una huida hacia adelante frente al fracaso de su historia reciente. Estas mujeres, cuya patente frustración sexual se ha emparentado en varias ocasiones con la de Emma Bovary, no tienen, sin embargo, su capacidad de rebelión y, o bien acaban por suicidarse, como Yuki en **El destino de la señora Yuki** o Michiko en **La dama de Mu-**



sashino (1951), o bien permanecen en una estricta soledad interior como Oyu en **Señorita Oyu** (1951), tras haber perdido a todos sus seres queridos. Constituyen, en definitiva, una demasiado evidente parábola entre un viejo Japón caduco y una nueva sociedad abierta descaradamente a la influencia occidental, parábola construida con una nada disimulada dosis de amargura por parte del realizador.

Mizoguchi no se mostraba satisfecho con esta trilogía y declaró abiertamente que la aceptación de realizar la primera de ellas fue sencillamente como paso previo a su más ambicioso proyecto en ese momento, que acabaría cristalizándose de la mano de la Shintôh, en **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** (1952). La mala acogida por el público de los tres filmes no hizo sino afianzarle en la idea de que su cine necesitaba un cambio de rumbo.

En 1951, Akira Kurosawa había obtenido el León de Oro en el Festival de Venecia con su película **Rashomon**, que además recibiría el Oscar a la Mejor Película Extranjera de ese mismo año. Mizoguchi acumulaba demasiados sinsabores en los últimos años, pero intuía que tenía en sus manos el instrumento para romper el maleficio que parecía pesar sobre su carrera, así que en 1952 realiza **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante**, un proyecto que llevaba años madurando en su cabeza. La gran capacidad de observación de Ihara, un novelista del siglo XVII, hijo de acaudalados comerciantes que, tras perder prematuramente a su esposa e hija, se dedicó a recorrer el país, le llevaría a trazar en sus novelas un fiel retrato de la sociedad japonesa de su tiempo. De ahí proviene el mayor mérito, desde el punto de vista argumental, de la película: la recreación de todos los escalafones de una estratificada sociedad feudal, a través de las

desventuras de su protagonista, Oharu, que pasa desde una acomodada posición (perdida al ser desterrada a causa de sus relaciones con un sirviente, interpretado por el gran actor Toshiro Mifune, en su única colaboración con Mizoguchi), a una monja budista mendicante, pasando por los papeles de concubina de un comerciante, música callejera o prostituta. Consecuentemente con la época, Oharu es aplastada por un destino inamovible, subrayado en el film por los numerosos picados con que el realizador doblega a su protagonista: "*Jamás la idea de rebelión aflora en el espíritu de Oharu: todo sucede según una voluntad superior a la que sería absurdo enfrentarse*" (25).

Mizoguchi recupera con esta película todos los elementos de su más particular puesta en escena. Destierra otra vez los primeros planos, para refugiarse en las tomas largas, que algún crítico de *Cahiers* (sin duda poco informado acerca de un realizador que empe-



zó a ser aclamado en Occidente precisamente a raíz de este film) atribuyó a la falta de medios técnicos. Desplegó con profusión y efectividad su ya probado dominio de la técnica del plano secuencia. Recurrió de nuevo a una estructura circular: Oharu narra su historia, ya anciana, ante la imagen de Buda, en un templo de Kyoto, mediante un largo *flash-back*. Protagonista una vez más, Kinuyo Tanaka vuelve a obsequiar al realizador con una de sus interpretaciones antológicas.

Espoleado, y al mismo tiempo celoso, por el triunfo de Kurosawa, Mizoguchi presenta su película en la Mostra de Venecia, en la que obtiene el León de Plata al Mejor Realizador, compartido con dos de los directores occidentales que más admiraba: John Ford -**El hombre tranquilo** (*The Quiet Man*, 1952)- y Roberto Rossellini -**Europa 51** (*Europa '51*, 1952)-. A propósito del fallo, Doniol-Valcroze escribió: "El jurado le dió el premio 'por la exquisita sensibilidad con la que ha sabido hacer revivir el mundo feudal japonés del siglo XVIII alrededor de la vida de una mujer'. *¿En qué galantes términos se expresan! En realidad la película no es en absoluto exquisita. En ella se aprecian sobre todo sentimientos ásperos, violentos, groseros. (...) ¿Melodrama?, sin duda. Pero salvado por el exotismo y el rigor del talento de Mizoguchi, que conduce su historia lentamente, sin falso pudor, con un profundo sentido del tiempo cinematográfico*" (26).

En 1952 Japón recupera su soberanía nacional con un parlamento apoyado en la constitución democrática "inspirada" por los norteamericanos en 1946. A la libertad de su país se une la del propio Mizoguchi, que ha recuperado su autoestima y ahora es, por fin, un cineasta reconocido por la crítica internacional. El director se refugiara en la Daiei, compañía que

dirige su amigo (y ex-socio en la Daiichi) Masaichi Nagata. Con ella va a dirigir las ocho películas que cierran su filmografía. **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**, la primera de ellas, está basada en dos relatos del libro de cuentos fantásticos *Ugetsu Monogatari*, de Akinari Ueda, escrito en 1776 a partir de antiguas leyendas chinas, y, aunque esto no se especifique en los títulos de crédito, en el relato *Condecorado*, de Maupassant. Arranca en una pequeña aldea, en el siglo XVI, fustigada como tantas otras por las continuas tropelías de uno de los muchos ejércitos que se batían en una generalizada guerra civil a pequeña escala. Los hermanos Genjurô y Tobei se separan de sus esposas por diferentes motivos. El primero para conseguir dinero en la capital y el segundo para convertirse en un poderoso guerrero. Miyagi, la mujer de Genjurô, morirá a manos de un grupo de soldados y Ohama, la de Tobei, será violada y acabará como prostituta de la soldadesca. Mientras, Genjurô, que ha llegado a conseguir una admirable perfección en la elaboración de sus piezas de cerámica, vive una apasionada historia de amor con Wakasa -que resulta ser el espíritu de una bella princesa fallecida años antes- y Tobei consigue convertirse en el guerrero que pretendía a base de malas artes. Cuando éste descubre a su mujer en una casa de *geishas*, abandona sus armas y regresa con ella a la aldea. Lo mismo ocurre con Genjurô, que regresa aterrado tras descubrir la verdadera identidad de Wakasa. En su casa será recibido por su esposa, en realidad su espíritu, que se desvanecerá con el primer sueño reparador de Genjurô. Si por una vez nos detenemos con cierta meticulosidad en el detalle del argumento, es porque su complicidad, y la perfecta trabazón de las diversas acciones, es uno de los grandes logros de esta película. El otro es,

sin duda, la magistral integración de las numerosas secuencias oníricas dentro de una puesta en escena rigurosamente realista. En palabras de Legrand "uno se sorprende del hecho de que no haya ningún hiato entre lo natural y lo sobrenatural" (27). Las dos incursiones de Genjurô en el palacio de Wakasa son claro ejemplo de esto. Hasta que el protagonista entra en él, podemos ver una mansión casi en ruinas, cercada por una vegetación salvaje y descuidada. Una vez en su interior, el simple hecho de que la fiel sirvienta de Wakasa encienda unas lámparas, transforma la casa deshabitada en el palacio que fue. Lo mismo ocurre con la abandonada casa de Genjurô que, a su vuelta, recupera toda su calidez interior por el simple hecho de que el espíritu de Miyagi prepare el puchero a la lumbre del hogar. No hay el menor efecto especial, ni la más mínima truculencia. Lo irreal se integra en la realidad con una naturalidad sorprendente. **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** es la más alta expresión de ese contraste realidad/fantasia que Mizoguchi había buscado en numerosas ocasiones desde **El hilo blanco de la catarata**, veinte años antes.

Si la crítica japonesa no recibió la película de demasiado buen grado, en Occidente fue aceptada como la consagración de un maestro recién descubierto, obteniendo un nuevo León de Plata en Venecia. Rohmer se deshacía en elogios: "Uno de los más bellos filmes de la historia del cine; (...) uno de los más bellos poemas de aventuras y amour-fou; uno de los cantos más fervientes que se hayan compuesto en honor de la renuncia y la fidelidad; un himno a la unidad y al mismo tiempo a la diversidad de las apariencias. Es un cuento de hadas, tratado con un realismo tan minucioso que podríamos decir que nunca antes la Edad Media había sido



evocada tan correctamente en la pantalla" (28). El propio Mizoguchi tampoco compartía el alborozo de los chicos de *Cahiers*. Si no se mostraba satisfecho era porque creía que había realizado un film menos duro de lo que los relatos originales hubieran exigido, sobre todo después de que la productora impusiese un final en el que se modificaba la actitud de Tobei, quien en un principio seguía su camino como guerrero, lo que contribuía a relativizar el plácido final que resultó ser el definitivo.

Aunque tras sus dos consecutivos triunfos internacionales Mizoguchi está en disposición de hacer prácticamente lo que quiera, se embarca en un film, **Los músicos de Gion** (1953), que poco aporta a su filmografía. Se trata de una nueva reflexión en torno al mundo de las *geishas*, con la única novedad de que sus protagonistas -los tiempos están cambiando- reivindican para su oficio una libertad que escandaliza a la patrona y a los conservadores clientes del barrio de Gion, que asisten atónitos a esta "rebelión" de las sumisas *geishas*. Estas mismas contradicciones de un mundo profundamente codificado, pero a la vez

acechado en sus principios por la cada vez más clara influencia occidental, son las mismas contradicciones a las que se enfrenta el viejo Japón. Una contradicción que, no obstante, reaparecerá con más fortuna en el último film del realizador. Pero en 1954 reencontró la senda perdida con otra incursión en los duros tiempos de la Edad Media, un periodo inusualmente largo en la historia de Japón, que no necesariamente se corresponde con el calendario occidental. La película es **El intendente Sansho**.

**El intendente Sansho** está basada en un cuento de Ogai Mori, escrito a principios de siglo e inspirado en antiguas leyendas de tradición oral. La acción se sitúa en el siglo XI, en pleno periodo Heian, una turbulenta época en la que Japón estaba dominado por una poderosa aristocracia extremadamente militarizada y no exenta, en absoluto, de luchas intestinas. La película narra la rebelión del joven Zushio frente al despótico Sansho, que le mantenía esclavizado junto a su hermana. Ambos habían sido separados de su madre cuando intentaban reencontrarse con el padre, el an-

tiguo gobernador Masauji, destituido y desterrado por su trato demasiado "condescendiente" hacia los campesinos. El enfrentamiento final de Zushio con Sansho es tanto una venganza indirecta del padre, como la rebelión contra el totalitarismo que ejerce el sádico intendente, así como contra las ideas esclavistas de toda una sociedad. Actualizado, es fácil la lectura de un enfrentamiento de los nuevos ideales democráticos con el totalitarismo del que Japón había salido hacia menos de una década.

Yoda afirma que intentaron "*eleva esta fábula popular a nivel de drama social, estudiando el pre-feudalismo y el budismo de la época*" (29). A este respecto, la inmersión en un mundo sórdido, poblado de polvo y barro, chozas miserables y ropas andrajosas, hambre y violencia, cercado por una naturaleza fértil e inhóspita, consigue en el espectador una cierta sensación claustrofóbica. Respecto al budismo (algo que al firmante de estas líneas se le escapa casi absolutamente), el periodo Heian supuso la japonización de esta religión, asimilada de la civilización china durante el anterior periodo Fugiwara, que se desarrolló a lo largo del siglo VIII. Presente de forma más o menos sutil a lo largo de todo el film, el budismo está simbolizado por la estatuilla de Kannon, la diosa de la piedad, que el padre entrega a Zushio en el momento de su separación y por la cual será reconocido por el primer ministro. Ese reconocimiento hará que se le restituya el rango de gobernador, arrebatado a su padre, desde el que publicará un edicto suprimiendo la venta de seres humanos y se enfrentará al intendente Sansho. De igual forma, será gracias a él como le reconocerá su madre, ya anciana y ciega, en la secuencia final.

**El intendente Sansho** es un rotundo alegato contra la esclavitud

y el totalitarismo, pero también un melodrama con muchas de las constantes mizoguchianas. Una vez más los personajes femeninos son los más activos, mientras que Zushio llega con el tiempo a internalizar la función de verdugo que sobre él ejercen Sansho y sus hombres, hasta el punto de convertirse en un apreciado colaborador. Sólo la acción del mensaje indirecto de la madre y la contagiosa rebeldía de su hermana le harán tomar una decisión. Madre y hermana protectoras que, una vez más, se sacrificarán por el hombre al que quieren. La primera, doblegada físicamente, pero manteniendo siempre vivos el recuerdo y la esperanza; la segunda, prácticamente obligada a quitarse la vida para lograr la huida de Zushio. Se ha visto incluso en estas figuras un trasunto de las de la madre y la hermana del propio Mizoguchi. Lo contrario se podría decir del padre, un personaje generalmente negativo y opresor a lo largo de toda la filmografía del realizador, que en este caso deviene el punto de referencia para la recuperación de la dignidad por parte de Zushio. El film se cierra con una majestuosa panorámica que reconcilia a madre e hijo con una naturaleza de una placidez que contrasta con la agresividad con la que había sido descrita hasta ese momento y que guarda un reconocible paralelismo con la secuencia final de **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**. La película supuso el tercer León de Plata veneciano para el director.

Espoleado por el éxito y el reconocimiento internacionales, Mizoguchi desplegará una actividad casi frenética en 1954, año en que realizará, además de **El intendente Sansho**, otras tres películas: **La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla**, **Los amantes crucificados** y **La emperatriz Yang Kwei-Fei**. Paralelamente, la Daiei le confía un im-

portante cargo en la dirección de la productora.

**La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla** fue al parecer una imposición de la Daiei, teniendo en cuenta su especialidad en el retrato del mundo de la prostitución. Una vez más asistimos a la escenificación de la lucha de lo viejo y lo nuevo, encarnados directamente por Hatsuko, que regenta una próspera casa de *geishas* en Gion, y su hija Yukiko, que ha vuelto de Tokio, donde estudiaba piano, tras un intento de suicidio a causa de un desengaño amoroso. Yukiko considera humillante la sumisión a la que las *geishas* se ven abocadas e intenta dignificar a unas mujeres que parecen vivir sumergidas en la noche de los tiempos. Sin embargo, poco a poco, va comprendiendo que la casa de té de su madre representa en el fondo un microcosmos familiar en el que las *geishas* se refugian de un exterior mucho más hostil. La hija acabará finalmente dirigiendo el negocio, mientras su madre se recupera de una enfermedad. Ciertamente, es difícil encontrar otro calificativo que no sea el de conservador a este final acomodaticio, que pulveriza todas las críticas con las que venía cargada la joven Yukiko a su vuelta de Tokio. Más aún si

tenemos en cuenta que un par de años más tarde, el propio Mizoguchi hará una crítica devastadora del submundo de la prostitución en **La calle de la vergüenza** (1956), que nada tendrá que ver con la mullida decadencia de esta película.

La película tiene, eso sí, un valor cronológico añadido: es la última colaboración con Mizoguchi de la gran actriz Kinuyo Tanaka. Lo lamentable del asunto no es tanto la pérdida de una actriz de tal calibre para los últimos cuatro filmes del cineasta, sino las razones que provocaron su separación, que entran dentro de la leyenda negra forjada, con razón al parecer, alrededor de las relaciones de Mizoguchi con las mujeres. El realizador, que entonces convivía, como ya hemos dicho, con su cuñada, propuso a Tanaka que se casase con él. Rumores insistentes a lo largo de los años afirmaban que entre ambos hubo algo más que una simple relación profesional. Sean ciertos o no, que poco importa, la actriz conocía muy bien al director. Al menos, lo suficiente como para rechazar la proposición sin dudarla. Mizoguchi no sólo no volvió a contar con ella sino que, según se dijo, intentó vetar su acceso a la labor de realizadora.



El intendente Sansho



Sus dos siguientes filmes son sendas historias de amor, de muy distinta catalogación. **Los amantes crucificados** está basada en la obra *Daikyoji Sekireki*, de Monzaemon Chikamatsu, el gran autor clásico de teatro *kabuki* y *bunraku*, conocido en su país como "el Shakespeare japonés". A su vez esta obra se basaba en un hecho real ocurrido en 1684, en vida del autor. El film que narra la rebelión, en defensa de su amor, de Osan, la mujer del rico impresor imperial Ishum, y uno de los más fieles empleados de éste, Mohei, alcanza memorables momentos de un delicado lirismo. Es una vez más, como entre otros señala Antonio Santos (30), una nueva lucha entre el *giri* (el deber de acatamiento a las normas sociales, así como a los rígidos escalafones sociales del Japón clásico) y el *ninjo* (el libre albedrío de los sentimientos). Si los amantes

acaban huyendo e incluso superando la tentación del suicidio, para defender un amor que les libera del rígido autoritarismo de Ishum, tampoco se enfrentan de mal grado (sus rostros radiantes en la secuencia final cuando son llevados al suplicio) a la muerte que la sociedad les impone, precisamente por incumplir sus normas. Pese a no escapar a las irregularidades de puesta en escena que los filmes de Mizoguchi arrastran desde **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** (e incluso antes, desde principios de los años cuarenta, si se exceptúa por diversos motivos **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante**), el desgarrado lirismo de **Los amantes crucificados**, su elegante utilización de la elipsis y la construcción de algunos memorables planos se-

cuencia, convierten esta película en uno de los mejores trabajos de su autor.

Pese a las entusiastas críticas que **La emperatriz Yang Kwei-Fei** recibió en Europa, su primer film en color no está a la altura de sus grandes películas. Coproducido por la Daiei y una productora de Hong Kong, Mizoguchi fue ajeno a su idea inicial y parece que se resistió a realizarla. Se trata además del primero de sus trabajos en color (sólo tres años antes se había rodado la primera película japonesa en color) en un sistema de la casa (Daieicolor) no demasiado evolucionado. La historia está basada en el clásico de principios del siglo XI *La historia de Genji*, de Murasaki Shikibu, inspirado a su vez en la historia real del emperador Hsuan Tsung y su amante Yang Kwei-Fei. Mizoguchi decidió modificar la personalidad de la protagonista (en realidad una intrigante y ambiciosa arribista, que distribuyó cargos públicos entre sus familiares, en lugar de ser utilizada por ellos como sugiere la película), para convertirla en el delicado objeto de la pasión arrebatada del emperador, capaz de aceptar con sumisión la muerte en defensa de la estabilidad del imperio. Sea por la apatía con la que el realizador recibió el encargo, o por las dificultades que le supusieron trabajar por primera vez con el color y, también por primera vez, rodar fuera de Japón, lo cierto es que se trata de un film frío y desapasionado. Algo que realmente se contradice con la propia historia que se pretende narrar. Excesivamente preciosista y relamida, la película vuelve a adoptar una estructura circular, dominada por un gran *flashback* en el que el anciano emperador, esperando la muerte para poder reunirse con su amada, recuerda su vida junto a Yang Kwei-Fei.

Las dos grandes bazas de la película son su exquisita utilización

de la música (algo presente en muchos de los títulos de su filmografía), que se convierte en auténtico motor del *tempo* cinematográfico, y un espléndido uso de la elipsis. Así, son relegadas al fuera de campo secuencias como la del asesinato de las tres damas de su familia (sólo contemplamos el del primer ministro) y la del ajusticiamiento de la protagonista. La delicadeza del *travelling* a ras de tierra que sigue los pasos de la emperatriz, que va dejando caer sucesivamente sus zapatillas, el manto y las joyas en su camino hacia el cadalso, es la más bella secuencia de toda la película.

Poco más que corrección aportó Mizoguchi a su segunda y última aventura con el color: **Historia del clan de los Taira** o **El héroe sacrílego** (1955). Se trata de la primera parte de una trilogía (completada con sendos filmes de Kinugasa y Shima Koji), basada en tres novelas de gran éxito, escritas por Eiji Yoshikawa a partir del poema épico del siglo XIII *El cantar de los Taira*. Éste narra

la decadencia de la aristocracia *Heian*, ante el ascenso de las castas guerreras (enfrentadas a las poderosas órdenes religiosas de la época), que dominarían la historia japonesa hasta la restauración imperial que el periodo Meiji trajo consigo en 1868. Ni siquiera su refugio en el terreno formal (posiblemente sea ésta la obra más ecléctica de su paso por la Daiei), salva la impericia del realizador a la hora de enfrentarse al cine de acción, relegada al fuera de campo, y la película queda finalmente a medio camino de todo y en terreno de nadie, pese a lo que recibirá nuevamente la bendición de la crítica europea de la época.

Yoda afirmaba que Mizoguchi nunca estuvo interesado por el color. Esto puede ser corroborado por la asepsia en la que se refugió en sus dos trabajos en este terreno, en ambos casos películas más o menos impuestas. En consecuencia, para su último trabajo se refugió de nuevo en el blanco y negro. Por una vez sin la colaboración de su guionista Yoshikata

Yoda (que sin embargo comenzó enseguida a trabajar en el guión de "Osaka Monogatari", que no llegaría a realizar), Mizoguchi hace su última lectura acerca del mundo de la prostitución. Esta vez se trata de una relectura, como en **Mujeres de la noche**, descarnada y con claras reminiscencias neorrealistas. Realizada mientras el Parlamento debatía la ilegalización de la prostitución (de hecho lo hizo unos meses después de que se concluyese la película), en ella se plantean diversas contradicciones en torno a la vida de las *geishas*. Con Yasumi, la *geisha* tradicional vendida en su juventud, y Mickey, dueña de su destino y que asume la prostitución como un lucrativo empleo, opone una vez más las tradiciones a las influencias occidentales. Como opone la, al menos aparentemente, plácida vida de la casa de té con un exterior, simbolizado por las familias de algunas de las *geishas*, inhóspito y hasta miserable. O el paternalismo de la *madame*, con la cínica explotación del patrón.



Historia del clan de los Taira / El héroe sacrílego

Los habitantes de Yoshiwara, el barrio de *geishas* de Tokio, se opusieron a que la película fuese rodada allí. Temían que una visión sesgada de su actividad airease más de la cuenta el debate público que, a toda costa, querían acallar, por lo que el film fue rodado enteramente en estudios. Más ecléctico que nunca en lo tocante a su puesta en escena, Mizoguchi lanza sobre el mundo de las *geishas*, a las que tanto adoró, una mirada cargada de ternura y denuncia a la vez. Baste como ejemplo el plano final, en el que una adolescente, semiescondida en el umbral de la casa de té, intenta atraer hacia el interior a su primer cliente con una mirada entre tímida y asustada.

Mientras daba vueltas a su próximo proyecto, Kenji Mizoguchi murió víctima de una leucemia en el hospital municipal de Kyoto, el veinticuatro de agosto de 1956.

## NOTAS

1. Bock, Audie: *Japanese Film Directors*. Ed. Japan Society. Nueva York/San Francisco, 1978 (citado en AA.VV.: *Kenji Mizoguchi*. Ed. Filmoteca Nacional de España/XXV Semana Internacional de Cine de Valladolid. Madrid-Valladolid, 1980).

2. Santos, Antonio (*Kenji Mizoguchi*. Ed. Cátedra. Madrid, 1993) censa treinta y una películas supervivientes de las ochenta y cinco que realizó.

3. Ya en la temprana fecha de 1912, el cine japonés empezó a sufrir los rigores de su primer código de censura. En 1925 el Ministerio del Interior promulgaba un nuevo código.

4. Según recuerda el propio Mizoguchi en una filmografía comentada que, con el título "Mes films", publicó la revista *Cahiers du Cinéma* en su número 95, de mayo de 1959. Varias de las observaciones del realizador a propósito de sus películas han sido extraídas de este artículo, por lo que omitiremos posteriores citas al respecto.

5. Op. cit. nota 1.

6. En declaraciones publicadas en *Eiga Geiyutsu* y tomadas del número espe-

cial dedicado a Mizoguchi por *Cahiers du Cinéma* en 1978, reproducidas en *Kenji Mizoguchi* (ver nota 1).

7. Op. cit. nota 1.

8. Burch, Noël: *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Ed. Scholar Press. Londres, 1979. Citado en *Kenji Mizoguchi* (ver nota 1).

9. Sadoul, Georges: "De Gion à Tokio". *Cahiers du Cinéma*, número 158. Agosto-septiembre, 1964.

10. *Ibidem*.

11. Op. cit. nota 2.

12. Op. cit. nota 8.

13. Op. cit. nota 9.

14. Op. cit. nota 2.

15. Niogret, Hubert: "Nouvelles perspectives sur Mizoguchi (à propos de quatorze films inédits)". *Positif*, número 212. Noviembre, 1978.

16. Estos datos han sido tomados de Elena, Alberto: "En el país de Godzilla: una introducción al cine japonés". *Nosferatu*, número 11. Enero, 1993.

17. "Trois interviews de Mizoguchi". *Cahiers du Cinéma*, número 116. Febrero, 1961 (reproducción de tres entrevistas realizadas por el crítico japonés Tsuneo Hazumi, durante los años cincuenta).

18. Tomado de *Kenji Mizoguchi* (op. cit. nota 1), donde se reproduce su trabajo "Kenji Mizoguchi (1898-1956)".

19. Mnouchkine, Ariane: "Six entretiens". *Cahiers du Cinéma*, número 158. Agosto-septiembre, 1964.

20. Hanayagi, Shôtarô: "Al tempo di **Zangiku Monogatari**", en AA.VV.: *Il cinema di Kenji Mizoguchi*. Mostra Internazionale di Cinema. Venecia, 1980 (citada por Santos, Antonio: op. cit. nota 2).

21. Op. cit. nota 2.

22. Op. cit. nota 6.

23. Op. cit. nota 8.

24. Mollet, Luc: "Rétrospective Mizoguchi". *Cahiers du Cinéma*, número 81. Marzo, 1958.

25. Marcorelles, Louis: *Ibidem*.

26. Doniol-Valcroze, Jacques: "Le trompe l'oeil: Venise 52". *Cahiers du Cinéma*, número 16. Octubre, 1952.

27. Legrand, Gérard: "La gloire d'un cineaste (à propos du 'réalisme' de Mizoguchi)". *Positif*, número 212. Noviembre, 1978.

28. Rohmer, Eric: op. cit. nota 24.

29. Op. cit. nota 6.

30. Op. cit. nota 2.