

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Hacer como que no se ve siempre es mejor que no ver nada

Autor/es:

Losilla, Carlos

Citar como:

Losilla, C. (1999). Hacer como que no se ve siempre es mejor que no ver nada. Nosferatu. Revista de cine. (29):27-32.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41116>

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



Hacer como que no se ve siempre es mejor que no ver nada

Carlos Losilla

Mizoguchiren zinea, mendebaldean, batez ere 50eko hamarkadako filmengatik da ezaguna, garai hartan hasi baitzen bere burua promozionatzen Europako zinemaldietan. Hala ere, aldiberean eta ezkutuan, errealizadore japoniarrak gai garaikideko filmen ziklo bat filmatu zuen, geisha eta prostitutei dedikatutakoa, eta bertan bere zinearen gakoetako batzuk aurki daitezke: edertasuna eta bere atzealdea eta, ondorioz, ikuslearen zeregina kontakizunari begiratzeko (edo ez begiratzeko) ekintzan.

La idea se me ocurre de repente: hay una extraña contradicción en el modo en que muchos experimentamos nuestra fascinación por las películas de Mizoguchi. Por un lado, es el poeta de la sugerencia, de la elipsis, del plano largo que deja contemplar el contenido del encuadre con absoluta tranquilidad, uno de los adalides de esa tópica "serenidad oriental" presuntamente tan distinta al ritmo vital del cine europeo y norteamericano. Por otro, es el cronista social del desarraigo y la infelicidad, el feminista combativo que desencadena su cólera en alegatos furiosos y restallantes. Lo sublime y lo miserable. La belleza y la humillación. La sobriedad y la elegancia frente a la violencia y el lado oscuro. Se me ocurre también, sin embargo, que quizá ninguna de estas dos imágenes sea cierta. Al fin y al cabo, son imágenes, son clichés. Y las

imágenes, como es bien sabido, suelen dar lugar a relatos, a narraciones, que casi nunca se corresponden con la realidad, sea esta última lo que sea. Es normal, pues, que el relato-emisor de cualquier artefacto cultural dé lugar, ineluctablemente, al relato-receptor de quien recibe la señal, la descodifica y la recompone según sus propios criterios y los de su tradición artística, armando así una nueva narración que, como mucho, no será más que una interpretación del relato primero.

Pero una imagen no es lo mismo que dos imágenes. Sobre todo cuando esas dos imágenes no aparecen, como ocurre con otros directores, en constante enfrentamiento, sino en una extraña fusión. El enfrentamiento es mucho más fácil de convertir en relato. Al fin y al cabo, el conflicto es una de las leyes básicas de la dramaturgia ya desde los griegos. En cambio, Mizoguchi es uno de los escasos directores de la historia del cine cuya dualidad, esa duplicación primigenia de sus propuestas, no se resuelve en una oposición, sino en una comunión, lo cual hace aún más difícil su abordaje. Las dos variantes, esa oscilación entre la contemplación y la acción entendidas en su sentido extremo, entre la calma y la tempestad, pueden darse, evidentemente, juntas, pero de algún modo siempre acaban diferenciándose, desgajándose una de otra. En Mizoguchi, no. En Mizoguchi, paradójicamente, aparecen delineadas y diferenciadas con meridiana claridad en la superficie exterior del texto, pero no en la estructura profunda, donde una es siempre condición indispensable de la otra y viceversa. La mayor parte de los autores que recurren a esta estrategia enfrentan la belleza de lo que hubiera podido ser con la violencia de lo que es. Mizoguchi convierte la belleza en miseria y la miseria en belleza, simultáneamente, de manera que la vida es siempre una y sola, todo

resulta visible de una sola vez, en el mismo plano. Pero, ¿de verdad visible?

Hay una bonita imagen de todo esto en **Cinco mujeres alrededor de Utamaro** (1946): la piel resplandeciente, blanquísima, de la espalda de una bella *geisha* que, a su vez, sirve de lienzo para que el pintor Utamaro plasme en ella una de sus obras maestras. La belleza inocente de la mujer y la poderosa belleza del arte. Al final, esa misma *geisha* es asesinada por una rival y la espalda desnuda del cadáver, el tatuaje, brillan a la luz de un candil, sumidos para siempre en la humillación, en la miseria, en la muerte. En un primer momento, parece una escena de indecible brutalidad inserta en una película límpida, cristalina como los cuerpos de las cortesanas que retozan en el agua para satisfacción de su señor. Luego, sin embargo, el modo "entrecortado" en que se da a ver ese hecho luctuoso proporciona una indecible belleza al conjunto, una belleza que proviene precisamente del distanciamiento y el pudor con que se representan la muerte y sus efectos. Dicho de otra manera, nunca hay que perder la compostura. Pero eso cuesta mucho más de lo que pudiera pensarse en un primer momento.

2

"Preferiría no hacerlo", dice Bartleby, el escribiente de Herman Melville, ante cualquier tarea que se le propone y no siente deseos de realizar. Por lo mismo, diríase que Serge Daney parece recuperar este aserto cuando afirma, refiriéndose a una escena particularmente violenta de **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** (1953), que da la impresión de que Mizoguchi hace como si no la hubiera visto, preferiría no haberla visto. Es un concepto que me ha perturbado desde que lo leí

por primera vez y que no ha dejado de hacerme pensar: pensar sobre todo en su verdadera dimensión, en la auténtica relación que guarda con la obra de Mizoguchi. En Melville se trata de una metáfora sobre la apatía, diríase que sobre la pérdida de conciencia progresiva del sujeto. ¿O quizá sobre la dignidad, sobre la resistencia a la alienación? Lo mismo ocurre con Mizoguchi: ese mirar sin mirar, o ese mirar sin ver, o ese ver sin mirar, ese ver como si no se viera, esa negativa a dejarse arrastrar por la humillación que suponen la violencia y la muerte, esa decisión de dignificar lo horrible por medio del arte, como la espalda inerte de la *geisha*, nunca más bella que en su ausencia de vida... Preferir no ver: ¿huida, evasión de la realidad, rechazo del compromiso? ¿O quizá interrogante sobre una ética de la mirada, sobre lo que se puede y lo que no se puede ver, sobre lo que se debe y lo que no se debe ver, o sobre cómo se deben mirar las cosas, o sobre hasta qué punto las propias cosas nos dejan verlas, o sobre hasta dónde podemos llegar viendo ciertas cosas?

Daney habla de **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**, una de esas películas "refinadas" y "elegantes" de Mizoguchi, una de las más famosas en Occidente, una de esas que todo el mundo menciona al hablar de su autor. Sin embargo, hay otras con las que sucede todo lo contrario y que, sin embargo, tanto por su propia condición como por sus mecanismos de funcionamiento, ofrecen representaciones mucho más sutiles y emocionantes de esa estrategia. Aquí, de nuevo, entran en colisión las dos imágenes de Mizoguchi: el historiador y el cronista, el nostálgico revisionista y el reportero insoportable. Y este último, el hombre que se acerca a su tiempo con la intención de dejar constancia de su latido, lo hace no de frente, no

directamente, sino a través de algo de lo que, casi con total seguridad, "preferiría no hablar", y que, por lo tanto, opta por mostrar al espectador siempre por medio de un objeto distanciador, del punto de vista. Hay cuatro películas que Mizoguchi dedicó al tema de la prostitución en la época contemporánea y que, a su vez, contienen otras tantas escenas perfectamente susceptibles de convertirse en una especie de cadena significativa de la que extraer un discurso coherente sobre este punto. Los filmes en sí mismos son ya esquivos, esquinados, demasiado oblicuos para una visión occidental, sobre todo desde la perspectiva de una narración que se niega a centrarse y se pierde, voluntariamente, en infinidad de vericuetos, incapaz de fijarse en un lugar concreto, de fijar la mirada en un lugar concreto. Las escenas que los resumen, por su parte, encarnan ese descentramiento con gráfica vehemencia, y lo hacen según una evolución que va de la invitación encubierta a la apelación directa, del "Pasen y vean" al "¿Era esto realmente lo que querían ver?". Pero será mejor que aclaremos un poco de qué estamos hablando realmente.

3

En **Mujeres de la noche** (1948), un estudiante pretende violar a una joven que ha huido de la casa familiar en busca de fortuna. La cámara los contempla desde una cierta distancia. Él la tira al suelo y forcejean. Entonces la cámara efectúa un breve, casi imperceptible *travelling* hacia adelante. Y, finalmente, los dos actores desaparecen tras un objeto indefinido situado a la derecha de la pantalla.

En **Los músicos de Gion** (1953), uno de los hombres de negocios está a punto de salir con la *geisha* más joven. Cuando ella le está ayudando a ponerse la chaqueta, él la detiene y pretende besarla.



Los músicos de Gion

Ella se niega y, durante el forcejeo, quedan ocultos por una cortina situada a la derecha de la pantalla. Siguen debatiéndose en el suelo y la cámara les sigue brevemente hacia la derecha, hasta encuadrarlos tras las rejillas de una puerta. El grito de la muchacha precipita un corte al lugar donde se encuentra la *geisha* más madura, que en ese momento corre hacia el primer escenario. El siguiente plano muestra al hombre de negocios maltrecho, en el suelo, al fondo de la imagen, mientras la chica aparece situada más cerca del espectador. La cámara, entonces, se aleja levemente de la escena en un discreto distanciamiento.

En **La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla** (1954), durante la representación teatral, la madre sale del palco y se dirige al vestíbulo. Entonces, inopinadamente, oye la voz de su hija, que le está explicando al médico que quiere seguir estudiando piano en Tokio. Tanto la madre como la hija se sienten atraídas por el médico y, además, la madre es la dueña de una casa de *geishas*, ocupación que la hija desprecia abiertamente. Plano de la hija y del médico, situados a la izquierda, hablando. A la derecha, un biombo. Plano frontal de ambos personajes: por la parte superior izquierda de la pantalla se asoma la madre, que les mira.



Plano de la madre, semioculta por el biombo, que continúa observándolos. La madre se sienta en un sillón, a la izquierda, para escuchar mejor. De nuevo plano frontal de los dos interlocutores. Y de nuevo la madre vuelve a asomar por la izquierda, esta vez sentada, escuchando. Primer plano de la madre, semioculto el rostro por un jarrón. Se levanta, atisba entre las flores, cierra los ojos como si en el fondo no quisiera ver lo que está viendo, esa indeseada intimidad entre su hija y el doctor... Luego parece que se va, duda, vuelve a observar más atentamente... La escena finaliza con un plano del público que sale del teatro.

En **La calle de la vergüenza** (1956), la prostituta más joven, recién llegada al burdel y a punto de enfrentarse a su primera experiencia, es maquillada por la patrona. Luego la cámara la encuadra sentada de espaldas, un poco vuelta hacia el espectador, a la izquierda de la pantalla, contemplando cómo, en el exterior, otras prostitutas forcejean con un posible cliente. Mickey, una de sus compañeras, se le acerca e intenta convencerla de que participe definitivamente en el juego. Ella se levanta y se produce un corte: se la ve de pie, de nuevo a la izquierda, contemplando la febril actividad que se desarrolla frente al prostíbulo. Primer plano de su rostro,

observando cómo, en *off*, los clientes van entrando en el local con las demás prostitutas. Se desplaza lentamente hacia la izquierda, mirando hacia atrás, hasta que su cara queda semioculta por una columna. Se gira y mira hacia la derecha. Se oyen gritos de fondo. Entonces mira a la cámara y, finalmente, se decide a llamar la atención de los posibles clientes, con timidez, como si en el fondo no deseara en absoluto dirigirse a ese sujeto masculino que la mira desde la platea. La escena, y la película, y la obra entera de Mizoguchi, se cierran cuando su rostro queda semioculto por la columna tras la que se había refugiado.

4

No soy el primero, evidentemente, en destacar estas cuatro escenas seminales del cine de Mizoguchi. Pascal Bonitzer, en el artículo citado en la bibliografía, y Àngel Quintana, en dos jugosas conversaciones, han coincidido conmigo en su importancia decisiva, de algún modo en su condición de iconos sintéticos de toda su obra, o por lo menos de una cierta manera de mirar su obra. ¿Y cuál es esa manera? Hablábamos de la fusión entre lo hermoso y lo miserable. Pero también de una especie de destilación, o de derivación, de todo eso: de ver y no ver, de du-

dar ante la posibilidad de convertir en belleza, a través del cine, la degradación y la muerte. Ni mostrarlo todo ni tampoco no mostrar nada. Encontrar el punto justo. Pero, ¿encontrarlo por voluntad propia u obligado por las circunstancias, por el hecho de que es imposible verlo "todo", de que eso nos cegaría?

En cualquier caso, la ocultación, varios tipos de ocultación. La ocultación de la belleza por parte de la miseria de la vida y viceversa. La ocultación de aquello que la mirada humana no puede soportar. Y la ocultación de esa misma mirada, una especie de ceguera voluntaria que no quiere ir más allá, no puede hacerlo. Las cuatro películas mencionadas abordan el sexo en su relación con la economía, una especie de fantasmagoría ideológica de raíz pseudomarxista que en el fondo enmascara un humanismo incierto, dubitativo. De todas formas, ni el sexo ni la economía se muestran, en esos filmes, en todo su esplendor, pues uno oculta a la otra, se ocultan mutuamente: el sexo jamás encuentra una expresión natural, abierta, franca, por estar encerrado en los márgenes de la transacción comercial, que no se limita al intercambio prostituta-cliente, sino que se amplía también a todo tipo de arreglos y componendas, como en **Los músicos de Gion**, donde las *geishas*, para subsistir, dependen de los poderosos, de los negocios de los poderosos; y la economía tampoco muestra nunca sus mecanismos al desnudo, debe disfrazarse de placer y filantropía, se ve obligada a transmutarse en función social, como en **La calle de la vergüenza**, donde un diputado intenta convencer a sus pupilas de que lo mejor para ellas es que no se apruebe la ley contra la prostitución que en esos momentos se debate en el parlamento, que sin duda las abocaría a la miseria. No hay lugar, pues, ni para la liberación sexual ni para la liberación social: no se puede lu-

char contra aquello que jamás se ofrece a la vista en su totalidad.

¿Qué hacer, entonces? Intentar ver, intentar comprender. Pero eso es un proceso muy complicado, casi siempre condenado al fracaso porque es el mismo sujeto el que no se atreve a llevarlo hasta el final: prefiere no ver, conservar siempre la compostura, no forzar el cuerpo más allá de lo social y estéticamente aceptable. Mizoguchi es ese sujeto. El que en **Mujeres de la noche**, tras ese levísimo *travelling* que acerca al espectador a las puertas del horror, de una brutal violación, prefiere ocultar los cuerpos tras un obstáculo que impide la visión, como si primero dijera al espectador "Ven a ver esto", y luego le tapara los ojos, añadiera: "Mejor que no lo veas, e incluso mejor que yo tampoco lo vea". También el que en **Los músicos de Gion** utiliza el procedimiento contrario, un *travelling* hacia atrás que equivale al ocultamiento de la película anterior: primero duda, muestra y no muestra un nuevo intento de violación, desplaza la cámara para seguir a los actores pero a la vez los esconde tras otro objeto; luego deja que la mirada repose, que se fije en los efectos devastadores de la acción, en los cuerpos desparramados por los suelos, en los movimientos convulsos, en la desolación, para, al fin, echarse literalmente atrás y alejarnos de lo filmado, arrebatarnos a la violencia, frenarnos de nuevo. Invitación y rechazo, movimiento hacia adelante y movimiento hacia atrás, en el fondo para transmitirnos la misma idea: mejor que no, mejor que no mires lo que puede cegarte.

5

¿Y qué es eso? ¿Qué es lo que puede cegarnos? ¿Sólo la violencia sexual, sólo el abuso, sólo la tortura? En ese caso estaríamos de nuevo en el territorio de la ima-

gen-cliché, ignoraríamos el otro lado de las cosas, ése que Mizoguchi siempre aduce para justificar su incertidumbre, sus dudas a la hora de mirar: la aberración del acto en sí, en efecto, pero también la irresistible atracción que nos produce, ese arrastre continuo que nos deja exhaustos, a las puertas del horror, luchando a la vez por verlo y por no verlo. E igualmente las diversas formas de ese horror, su condición proteica y camaleónica. El horror de una madre que contempla cómo su propia hija está enamorada del hombre que ella cree "suyo". Y el horror de una muchacha que comprueba, alucinada, que todo lo demás es barbarie, que el universo entero que gira a su alrededor no es más que un inmenso caos... Y decide, como la madre despechada, ocultarse.

Tanto en **La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla** como en **La calle de la vergüenza** los personajes, aquellos que ostentan el punto de vista de la narración en ese momento, se esconden para mirar, como si lo que ven y el propio acto de ver fuera algo tan vergonzoso que no se pudiera observar de frente, sin obstáculos: jarrones, columnas... En la primera de esas películas, en los planos descritos, la madre

da vueltas alrededor de la escena sin poder fijarse en ningún punto. En la segunda, todo queda fuera de campo, como si no existiera más que en esa mirada que a su vez nos mira. Cabe preguntarse, entonces, cuál es el lugar del espectador en esos intersticios, por qué se le llama, por mediación de un personaje, para que mire y para ser mirado. Por qué, en fin, ha sido finalmente introducido en la escena, tras las "llamadas" de **Mujeres de la noche** y **Los músicos de Gion**, sólo para continuar merodeando en sus recovecos y, al final, para ser interpelado directamente: "Y tú, ¿qué haces ahí mirándome?". O bien: "¿Eres tú el que quería contemplar impunemente un par de violaciones, el que se dedicaba a observar sin pudor alguno el dolor de una madre, la intimidad de una pareja amenazada?". O en fin: "¿Eres tú el que quiere joder conmigo?".

6

Belleza y humillación, mirar y no mirar, economía y sexo: nunca oposiciones, siempre fusiones, o quizá confusiones. Al espectador del cine de Mizoguchi se le venden los máximos horrores de la vida disfrazados de arte, se le invita a ver lo que no debería mirar,



La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla

se le proporciona sexo a cambio de dinero, su dinero. Su estatuto, entonces, es casi el del cliente de un burdel, y eso quiere decir que Mizoguchi contempla su cine casi como una casa de *geishas*, ese oficio en principio honorable que muchas veces, sobre todo en el Japón moderno, degeneró en la prostitución. En **La calle de la vergüenza**, su última película, las prostitutas intentan salir de su círculo infernal y nunca lo consiguen, están condenadas a permanecer en él para siempre, encerradas en el laberinto de la representación, de su representación, que es a la vez el símbolo de la representación cinematográfica: de ahí la mirada final a la cámara, la interpelación pero también la súplica. Y el espectador, en medio de todo esto, considerado como aquel que sólo desea penetrar la pantalla como si fuera una vagina, penetración, violación encubierta que el ilusionismo de la representación clásica siempre acaba frustrando: no se puede intervenir en ella porque funciona autónomamente, del mismo modo en que no se pueden frenar ni la violencia ni el horror porque nunca nos es permitido mirarlos de frente, es decir, penetrar en el escenario representado para intervenir en los acontecimientos. Siempre hay filtros, trátase de la cámara o del punto de vista de otro personaje. Y esos filtros son los garantes de una impunidad, la de la representación clásica, que nunca debe ser mancillada, que se puede mirar pero no tocar. Aquel "preferiría no hacerlo", pues, es el signo de un pudor, pero también de una impotencia. El pudor de saber detenerse a tiempo ante la abominación. La impotencia de no dominar las reglas del juego para poder alterarlas.

7

¿Qué tiene, entonces, ese último plano de **La calle de la vergüenza**, ese último plano de la obra de

Mizoguchi, ese plano que cierra un ciclo de alejamientos y acercamientos, que no tenga el final análogo de **Elegía de Naniwa** (1936), una película rodada más o menos veinte años antes en la que, además, también había una violación filmada mediante un *travelling* hacia atrás? Pues que, en dos frentes distintos pero en el fondo idénticos, nos permite, de nuevo, sin remisión, urdir un relato, el relato que necesitábamos para entrelazar todo este discurso. Primero, la vertiente mítica, esa mítica cinéfila que quiere ver en las últimas películas, en los últimos planos rodados por ciertos "maestros", a la vez un resumen de toda su obra y un anuncio de lo que hubieran podido hacer después. Segundo, la vertiente puramente narrativa, la clausura adecuada, el desenlace que da sentido al planteamiento implícito en **Mujeres de la noche** y **Los músicos de Gion**, y también al nudo que propone **La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla**. Y el relato resultante, ¿acaso no alude al acto hermenéutico como a una serie más o menos ordenada de mostraciones y ocultaciones, de luces y sombras, de cosas que el analista ve y de otras que "prefiere no ver" porque dañarían irremisiblemente la coherencia de sus razonamientos? La clausura de un relato, la obra de Mizoguchi, coincide así con la clausura de otro relato, el relato analítico, y esa extraña superposición deja al espectador en la frontera de algo que le llama pero, finalmente, mediante fundido en negro, le cierra el paso: algo parecido al placer sexual, el desvelamiento de los mecanismos del texto, de los entresijos de la ficción. Y asimismo, la tentación de identificar esa invitación al sexo, al texto, como una invitación a la modernidad, al rasgado, a la violación de la representación ilusionista, ¿no es demasiado fuerte como para dejarla pasar, tan fuerte, digamos, como el mito de la "sobriedad" y la "elegancia", o como el mito de la "rei-

vindicación" y el "realismo"? El último cine de Mizoguchi, en ese sentido, denuncia, deja en evidencia al espectador como intruso que se dedica a construir mundos, como *voyeur*, como violador que destruye la obra cinematográfica a través de su interpretación, un proceso que se da en todo trabajo analítico pero que aquí queda al descubierto, casi objeto de mofa por parte de esa chica que, tímidamente, llama al público con su mano, intentando atraerlo, como diciéndole: "Vamos, interpreta esto si te atreves, entra aquí si puedes"... El espectador clásico, el cineasta clásico sorprendidos a las puertas de la modernidad, como Moisés ante la tierra prometida: viéndola, pero haciendo como si no la vieran, casi prefiriendo no verla. Lo cual, de todas maneras, siempre es mejor que no haberla querido ver, como ocurre con la muerte y la humillación. Aunque se trate de una simple imagen, de un simple espejismo.