

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

El pasado desde el presente. La historia en el cine de Mizoguchi

Autor/es:

Riambau, Esteve

Citar como:

Riambau, E. (1999). El pasado desde el presente. La historia en el cine de Mizoguchi. Nosferatu. Revista de cine. (29):33-36.

Documento descargado de:

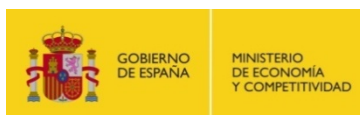
<http://hdl.handle.net/10251/41117>

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

Apenas una veintena de títulos entre los poco más de ochenta filmes realizados por Kenji Mizoguchi entre 1923 y 1956 abordan épocas preteritas. Desde el medioevo hasta la guerra ruso-japonesa a principios del siglo XX, son diversos los periodos de la historia de su país que aparecen reflejados en la filmografía del cineasta nipón. Sin embargo, las relaciones entre cine e historia que se derivan de la obra del realizador de **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** (1953) sobrepasan el horizonte de esas recreaciones del pasado mediante los vínculos dialécticos que aquélla establece con el contexto de la cual surgió.

La perspectiva de Mizoguchi hacia la historia depende, en diversos grados de proporción, del agitado contexto político en el cual se desarrolló su obra, de las circunstancias de producción de sus películas y en tercer lugar, pero no menos importante, de los distintos filtros establecidos por la literatura y el teatro. Vivir entre 1898 y 1956 convirtió a Mizoguchi en el privilegiado testimonio de un país que pasó desde la puesta en práctica de una "nueva era" destinada a superar el feudalismo en 1871 hasta una democracia tutelada por los Estados Unidos tras la derrota en una guerra mundial en la que Japón se había aliado con las fuerzas del Eje como consecuencia de las afinidades ideológicas entre los fascismos europeos y una política militar expansionista fundamentada en un exacerbado nacionalismo. En el interregno, el país había afrontado además una guerra contra Rusia, otra contra China y su implicación en la creación del estado de Manchuria.

Mizoguchi no fue insensible a esos acontecimientos que, a la vez, repercutieron directamente



El pasado desde el presente

*La historia en
el cine de Mizoguchi*

Esteve Riambau

Mizoguchik bere karrera osoan zehar zuzendutako filmen laurdena iraganeko garaietan girotuta daude. Hala eta guztiz ere, eta hauetariko batzuk pertsonaia errealetan oinarrituta egon arren, errealizadore japoniarrak ez du Historia handia inoiz lantzen, aitzitik, garaiko gizartearen eguneroko alderdiak erakusten dituzten egoerak aurkezten ditu.



sobre su obra hasta el punto de acarrearle acusaciones tan graves como las que vertió el escritor Matsutarô Kawaguchi, un amigo de infancia que colaboró en algunas de sus películas: *"Mizoguchi era un oportunista. Cuando, por ejemplo, el marxismo penetró en Japón, siguió la moda. A continuación, durante la guerra, los comunistas fueron perseguidos y Mizoguchi giró a la derecha. Después llegó la democracia y se hizo demócrata. (...) La búsqueda de la belleza era el elemento constante de su personalidad y de sus obras"* (1). Menos severo, David Bordwell matiza que el hecho de rodar filmes de crítica social de tendencia liberal y alternarlos con otros de propaganda gubernamental *"no era insólito en los años treinta, cuando incluso los japoneses de izquierdas se convertían imprevistamente de derechas"* (2).

El propio cineasta reconocería sin reparos estas oscilaciones de su obra motivadas por circunstancias políticas precisas. Si **Gratitud al emperador** (1927) es un film rodado a demanda del ejército para subrayar los vínculos entre una viuda de la guerra chino-japonesa con la partida de sus hijos hacia el frente de Rusia, el tema de **Elegía de Naniwa** (1936) encaja perfectamente con el deba-

te contemporáneo sobre la abolición de la prostitución y, de paso, se inscribe coherentemente en el retrato de unos personajes femeninos reiteradamente presentes en la obra de Mizoguchi. Siguiendo esos mismos paralelismos entre el presente y el pasado, el realizador dedica una parte substancial de su producción durante los años treinta a la época Meiji, el período abarcado entre 1868 y 1912 que corresponde, precisamente, al nacimiento del Japón moderno bajo el reinado del emperador Mutsu-Hito.

Mizoguchi, sin embargo, no afronta la gran Historia, con mayúsculas, sino situaciones que, aun a veces basadas en personajes reales, retratan facetas cotidianas de la sociedad de aquel período filtrada a través de los intereses del cineasta. Tal como reconoció posteriormente, *"un hombre como yo está permanentemente tentado por el clima de belleza de aquella época. Además, entonces tenía simpatía por el espíritu popular de revuelta que impregna las obras de Kyôka. Hoy en cambio me sería imposible hacer un film así, siguiendo los textos de Kyôka, si por casualidad alguien tuviese la idea de proponérmelo. Lo mismo sucedería con los filmes sobre la vida de los actores"* (3). Mizoguchi se refiere, concre-

tamente, a sendas adaptaciones literarias de Izumi Kyôka -el melodrama **El puente de Nihon** (1929) o **El hilo blanco de la catarata** (1933)- y a la expansión que el ambiente circense de este último film ejercerá hacia el mundo de los artistas del espectáculo en **Historia de los crisantemos tardíos** (1939), **La mujer de Naniwa** (1940) -un guión original de Yoshikata Yoda inspirado en la vida del compositor y músico teatral Danpei Toyozawa- o **La vida de un actor** (1941). No obstante, la política también hace su irrupción en **Okichi, la extranjera** (1930), a través del caso real de la muchacha humilde que fue vendida como sirvienta del cónsul norteamericano Townsend Harris, o en **El grupo Jinpu** (1934). Igualmente ubicado en la época Meiji, este film basado en una novela de Gisaburô Juichiya aborda la figura del estadista Takamori Saigo, apartado del gobierno por su política anticoreana, pero deriva dramáticamente hacia el conflicto sentimental generado por la relación entre uno de sus secuaces y una *geisha* igualmente vinculada a un general.

Historia, política y los intereses artísticos de Mizoguchi se conjugan, pues, con absoluta promiscuidad durante esta revisión de los últimos años del siglo XIX perpetrados desde la década de los treinta y, a los títulos citados, pueden añadirse otros dos ejemplos reveladores. **El desfiladero del amor y del odio** (1934) parte de una situación histórica -la detención de algunos de los miembros más activos del partido liberal en 1874- pero conduce, a partir de un argumento original de Matsutarô Kawaguchi, hacia la huida protagonizada por uno de ellos para refugiarse en una compañía de actores donde convive con una actriz ciega hasta que es descubierto por su esposa; el escándalo culmina con su posterior rehabilitación social, pero ésta contrasta con la miseria absoluta

de la mujer que lo acogió en sus momentos más difíciles. Por otra parte, **Oyuki, la virgen** (1935) traslada el esquema dramático de *Boule de suif*, el relato de Guy de Maupassant que también sería utilizado por John Ford como punto de partida para **La diligencia** (*Stagecoach*, 1939), al Japón de 1875. La coincidencia de ocho ciudadanos que viajan a bordo de un carromato en su huida de la revuelta de Satsuma, promovida por Takamori Saigo, permite efectuar un retrato social con implicaciones psicológicas a su vez inscritas en un preciso marco histórico.

El cine japonés refleja las consecuencias del bombardeo sobre Pearl Harbour a través de una exaltación de la violencia y la obra de Mizoguchi no es una excepción. **La leyenda de Musashi** (1944) y **La espada Bijomaru** (1945) son filmes de acción, respectivamente ambientados en la época feudal y al final del periodo Togukawa (1867), pero a la vez corresponden plenamente al espíritu de un país en guerra y, según el cineasta, no fueron más que un pretexto que utilizó para evitar ser enrolado en el ejército. Poco después, sin embargo, las fuerzas de ocupación norteamericanas prohibieron estrictamente la exaltación cinematográfica del feudalismo y la utilización de espadas en los *jidai-geki* (filmes históricos de capa y espada). En consecuencia, "no se encontró el medio de hacer películas históricas 'democráticas' que atacasen el espíritu feudal. Fue en aquella época cuando surgió la moda de los filmes históricos de 'suspense' y de misterio... Por otra parte, tras la abolición de la censura del Ministerio de Asuntos Interiores, se organizó una nueva censura (Eirin) bajo el control norteamericano, que autorizó a cambio las escenas de amor. En la práctica, eso se aprovechó para hacer películas eróticas. Fue así como surgió **Utamaro**. La novela de Kanji Ku-

nieda ponía en escena unos personajes libres de un modo muy erótico" (4).

Acabada la segunda guerra mundial, Mizoguchi vuelve a intensificar su perspectiva de la historia con una serie de filmes que, en contextos y situaciones muy diversas, remiten inevitablemente a su propio universo. **Cinco mujeres alrededor de Utamaro** (1946), por ejemplo, es una biografía del pintor Utamaro Kitagawa (1753-1806) pero, a través de su especialidad en el retrato de figuras femeninas, se erige en un *alter ego* del cineasta, tal como así lo reconoció el guionista del film al afirmar que "lo que es importante para mí es haber querido, casi inconscientemente, hacer el retrato de Mizoguchi a través del de Utamaro". La mujer, uno de los temas mizoguchianos por excelencia, se sitúa inevitablemente en el epicentro de los últimos filmes del realizador, sea cual fuere el periodo en el que estén ubicados. Algunas de ellas poseen referentes históricos concretos, como la feminista Hideko Kageyama en **La llama de mi amor** (1949) -un film una vez más ambientado en la era Meiji-, o la esposa del emperador chino Hsuan Tsung en **La emperatriz Yang Kwei-Fei** (1954), cuya acción se traslada hasta el siglo VIII con la

complicidad derivada del profundo conocimiento que Mizoguchi tenía acerca del arte antiguo de aquel país.

La atención por el detalle, expresada por el realizador cuando afirma que, de acuerdo con la línea de continuidad que une los filmes históricos japoneses con el *kabuki*, "si se pretende rodar un film histórico, aconsejaría a los realizadores que estudiaran por lo menos la tendencia de los trajes de la época" (5), no es incompatible con la libertad dramática con la que los filmes de Mizoguchi abordan la Historia. **El intendente Sansho** (1954) muestra la relación entre dos hermanos bajo la tiranía de un cruel intendente que los convierte en esclavos durante el siglo XI. El film se basa en una leyenda a su vez reflejada en un relato de Ogai Mori escrito durante la era Meiji, pero Mizoguchi obligó a que su guionista habitual, Yoshikata Yoda, estudiara a fondo la época porque, según recuerda éste en sus memorias, "el cuento de Ogai Mori es extraordinariamente conciso, abstracto y los detalles anecdóticos y descriptivos no están más que esbozados. Mi primer trabajo como adaptador fue pues el de parafrasear, detallar, concretar el contenido y, más particularmente, conferir a la trama un marco histórico".



Elegía de Naniwa

Otros cuatro filmes, realizados en ese último periodo de madurez del cineasta, tienen la historia como trasfondo de una confluencia en la que coinciden, de nuevo, la literatura con personajes femeninos sumamente trágicos e invariablemente mostrados como víctimas de una sociedad profundamente machista. Tanto **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** (1952) como **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrilego** (1955) giran en torno al personaje de una concubina. El primero muestra el destino deparado en el siglo XVII a una muchacha enamorada de un joven *samurai* decapitado que es vendida por su padre primero como esposa del líder del clan Matsudaira y después como prostituta en un burdel. La acción del segundo transcurre, en cambio, en el Japón del siglo XII y sus protagonistas son un hijo ilegítimo del emperador y una prostituta y el señor feudal que ha aceptado adoptarlo como padre. Ambas películas poseen un antecedente literario: **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrilego** se basa en la novela homónima de Eiji Yoshikawa publicada por entregas en la revista *Sukan Asahi* pero a su vez extraída de un texto del siglo XII. **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** procede de una novela de Saikaku Ihara pero, a su vez, también responde a otras motivaciones. Una de ellas es de orden histórico, ya que era un proyecto anterior a la guerra, pero las adaptaciones cinematográficas de este novelista estaban prohibidas por el gobierno japonés. La otra, de carácter industrial, responde al renacimiento en la pantalla de los grandes dramas medievales propiciados por el éxito que Akira Kurosawa había obtenido con **Rashomon** (*Rashomon*) en 1951.

Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pá-

lida después de la lluvia (1953) y **Los amantes crucificados** (1954) completan el panorama histórico del cine rodado por Mizoguchi en los cincuenta, pero en ambos casos vuelve a ser a través de filtros literarios. El primer film parte de relatos de Akinari Ueda a su vez simultáneamente adaptados por un libro de Kawaguchi y un guión de Yoda que el realizador refunde en esa fascinante crónica sentimental de fantasmas que vagan a través del marco de las interminables guerras que azotaron el país durante el siglo XVI. El segundo procede de un drama de Monzaemon Chikamatsu, el mayor autor dramático de la era Edo, que en pleno siglo XVIII remite de nuevo al amor imposible entre un artista y la esposa de su jefe hasta que, en su huida, son detenidos y crucificados.

Atento a las tradiciones de su país y sometido a los vaivenes del momento histórico desde el cual realizó cada una de sus películas, Mizoguchi intentó reflejar sus propias obsesiones desde un punto de vista personal que situaba la historia en un segundo término. Así lo demuestra la peculiar versión de **La venganza de los cuarenta y siete samurais** que rodó en 1941. Esta leyenda tradicional ambientada a principios del siglo XVIII, sobre los caballeros deshonrados tras la muerte de su líder por haber agredido a otro señor feudal, había conocido numerosas variantes, tanto en teatro como en cine, pero Mizoguchi impuso como condiciones para aceptar el proyecto que el argumento surgiese directamente de la obra original de Seika Mayama y que los actores procediesen de una célebre compañía *kabuki*. "No me interesaba tanto hacer un film de época o un film histórico o cualquier cosa similar" -declaró el realizador-. "Pienso que el criterio en el cual debería inspirarse el cine japonés no debería ser aquel inspirado por una visión (personalizada o romántica) del

arte, sino más bien en una Weltanschauung (Concepción del Mundo) superindividual y nacionalista. (...) El modelo que yo propongo para el cine japonés se basa en la realidad histórica del Japón moderno" (6).

Hay, en esas palabras, una referencia explícita al periodo de exaltación nacionalista en el cual fueron pronunciadas pero, al mismo tiempo, de ellas se deriva una concepción del cine histórico sumamente interesante. A pesar de los veinte filmes de Mizoguchi que transcurren en pasados más o menos lejanos, buena parte de ellos reflejan simultánea y esencialmente el presente a través de una lectura contemporánea de la historia. Contemplar, en consecuencia, la totalidad de la obra del cineasta japonés en función de la evolución de su país ofrecería, en consecuencia, una interesante perspectiva que, lamentablemente, sobrepasa los límites impuestos a las dimensiones de este artículo.

NOTAS

1. Kawaguchi Matsutarō a Ariane Mnouchkine: *Cahiers du Cinéma*, número 158. Agosto-septiembre, 1964. Página 7.
2. Bordwell, David: "Il nostro cinema di sogno: la storiografia occidentale e il cinema giapponese", en Aprà, Adriano, Magrelli, Enrico y Pistagnesi, Patrizia: *Kenji Mizoguchi*. La Biennale di Venezia. 1980. Páginas 22-23.
3. Kenji Mizoguchi a Tsuneo Hazumi: *Cahiers du Cinéma*, número 116. Febrero, 1961.
4. Yoda, Yoshikata: *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*. Cahiers du Cinéma. París, 1997. Páginas 65-66.
5. Kenji Mizoguchi a Matsuo Kishi: *Kinema Junpo*, número 35, 1-IV-1952.
6. Mizoguchi, Kenji: "Genroku Chushingura no Konpon Taido", *Jidal Eiga*, Septiembre, 1941.