

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
La muerte sin rostro

Autor/es:  
Alberich, Enrique

Citar como:  
Alberich, E. (1999). La muerte sin rostro. Nosferatu. Revista de cine. (29):51-54.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41120>

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**

**E**nmarcado dentro de lo que podría denominarse como una poética de lo inasible, en una línea en la que realismo e irrealismo, crónica y cuento, tragedia y melodrama se rozan siempre en un territorio tan fronterizo como, por ello mismo, sugerente, el cine de Kenji Mizoguchi ha tendido con frecuencia a generar una mirada crítica que ha privilegiado la apreciación de su capacidad contemplativa, y ello en perjuicio, quizá, de la debida valoración de una agresividad que es también parte consustancial de la obra del cineasta japonés. El trabajo de Mizoguchi es, de hecho, el resultado de una rigurosa combinación de contemplación y agresividad, dos aspectos que, lejos de excluirse, se alimentan mutuamente y a menudo se dan cita en el seno de una misma escena, posibilitando la convivencia, en un mismo nivel narrativo, de una subjetividad compasiva y comprensiva con una objetividad lo suficientemente distanciada como para delatar la interpretación de la realidad que se desprende de lo mostrado.

La película que cierra la filmografía del cineasta, la extraordinaria **La calle de la vergüenza** (1956), constituye un espléndido exponente de esta simbiosis entre contemplación y agresividad, con esa recreación de un universo -la vida en un burdel en un Tokio minado por la posguerra- mostrado en todas sus vertientes y en la que la aridez de muchas de las situaciones y el cinismo de buen número de los personajes -observados por el director desde una perspectiva lúcida e implacable- no impiden una comprensión profunda de esos mismos personajes y situaciones, facilitando, a la larga, el surgimiento de una extraña, honda poesía de la supervivencia. Cuando, en una de las últimas secuencias del film, Yasumi es golpeada en un pasillo por su iluso y



# La muerte sin rostro

*Enrique Alberich*

*Kontenplazioa eta agresibitatea elkarrekin bizi dira Mizoguchiren obraren zati handi batean, bere zinean beti kontenplazioa garrantzitsuagoa izan bada ere. Hala eta guztiz ere, bere filmetan indarkeria begibistan dago. Indarkeria hau barnekoagoa da azalekoa baino, ez da erakusten, aditzera ematen da. Horretarako elipsi espaziala maiz erabiltzen du, eta honen bitartez indarkeria azaltzen du baina aldiberean berau jasaten duenaren intimitatea errespetatzen du.*

engañado pretendiente, la cámara recoge la acción a una prudente distancia, en un plano general fijo que restituye esa agresión en toda su crudeza, pero también en toda su vulgaridad. El cineasta no enfatiza, no se recrea, su actitud es púdica sin llegar a ser fría: más que indignante, la situación es sórdida y triste, un incidente habitual en el oficio y que mueve tanto a la reflexión -objetividad- como a la compasión -subjetividad-.

El cine de Mizoguchi es, ciertamente, un cine violento, pero de una violencia más interna que externa, en las antípodas de lo que hoy en día suele catalogarse como violencia fílmica. El director sabe que la violencia no sólo es inherente al ser humano, sino que está inscrita en las leyes de la propia Naturaleza. Además, y como acontece con todo verdadero gran artista, Mizoguchi no teme conducir los conceptos que maneja hasta sus últimas consecuencias, por lo que no deja de ser lógico que, en coherente prolongación, esta violencia suela desembocar en el enfrentamiento con la muerte. Sin embargo, lo que importa no es el espectáculo de la violencia (o de la muerte) sino sus consecuencias, tanto para la globalidad del relato -y la visión de la realidad que éste transmite- como para la evolución de los personajes, ya sean éstos víctimas o verdugos. Resulta no ya paradójico, sino altamente revelador, que un film como **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrilego** (1955), basado en el reflejo de luchas feudales y jerarquías de clases, se ofrezca como un film de guerra sin apenas batallas, sin apenas acción. Los combatientes se preparan para la guerra, regresan de ella, pero no les vemos batallando. Y cuando arranca alguna que otra algarada callejera, la cámara se eleva en grúa y se aleja hacia otros objetivos, una vez ha cumplido el deber de mostrar lo que de veras le interesaba: la génesis de la violencia.

Por otro lado, este tratamiento oblicuo de la muerte se advierte tanto en las muertes más previsibles, ritualizadas y adscritas a la lógica trágica del relato -caso de la ejecución de Yôkihi en **La emperatriz Yang Kwei-Fei** (1954) o del suicidio de Sumako en **El amor de la actriz Sumako** (1947), muertes ambas asumidas con elegante dignidad por los respectivos personajes y rodadas por Mizoguchi con proverbial maestría, justamente gracias a su carácter marcadamente elusivo-, como en las que advienen con mayor brusquedad, de modo inesperado, comportando un giro decisivo en la dinámica de la historia -caso de la de Miyagi en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna palida después de la lluvia** (1953), de las del esposo y el hijo de Fusako en **Mujeres de la noche** (1948), del fallecimiento de Tadamori en **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrilego** o del asesinato de Shozaburô y Takasode en **Cinco mujeres alrededor de Utamaro** (1946)-. En esta segunda vertiente, Mizoguchi se ve a veces obligado, por el propio carácter abrupto de estas muertes, a afrontar su visualización, aunque siempre encuentra un método con el que esquivarlas parcialmente, despojándolas hasta lo esencial. Un modélico ejemplo lo hallamos en **Cinco mujeres alrededor de Utamaro**: Okita coge un cuchillo y, vengativa, lo clava en Shozaburô; ambos cuerpos caen al suelo y acaban saliendo de campo por la parte inferior del encuadre, en una curiosa elipsis espacial. Luego, Okita se reincorpora, blandiendo ahora su arma ante una aterrorizada Tagasode. Mizoguchi corta de repente la secuencia. El espectador ha comprendido ya que Okita va a segar la vida de su rival. ¿Para qué mostrar más?

El cine de Mizoguchi se edifica sobre la pulsión del deseo, pero este deseo engloba también la in-

clinación tanática, de la que la tentación del suicidio es su palpable corolario. Y, no obstante, se trata de un cine plagado de muertes sin rostro. Son innumerables las oportunidades en las que un personaje conoce la desaparición de un ser querido a través de la información verbal que otro le transmite, del mismo modo que abundan las ocasiones en las que, tras comprobar la gravedad de la enfermedad de alguien, la imagen funde a negro y se pasa, de inmediato, a la escenificación de su velatorio. Así ocurre con la defunción por neumonía de Shimamura en **El amor de la actriz Sumako**, o con el fallecimiento a causa de un tumor de la prostituta Usugawa en **La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla** (1954). En esta última película incluso el intento de suicidio de la joven Yukiko es sólo aludido, sin detenerse en más explicaciones. Pero esta pasión elíptica tan radical no debe ser interpretada como un cobarde retroceso ante lo cruel y lo inevitable, sino que, al contrario, debe advertirse como un deseo de superación del trauma, cuando no como una forma de liberación. No de otra manera cabe entender el hermoso final de **La emperatriz Yang Kwei-Fei**, con los amantes hablando entre sí después de la muerte, vencíendola, mientras la cámara ofrece un encuadre significativamente vacío. Ahí sí se percibe, con claridad, la carencia de rostro de la presunta amenaza suprema.

En los filmes más directamente agresivos del cineasta, de la índole de **Mujeres de la noche** o **La calle de la vergüenza**, la violencia no se escamotea, en tanto que es parte esencial del drama. Sin embargo, sí se huye de la actitud voyeurista. Esa disposición para compaginar el dibujo de la violencia con el respeto por la intimidad de quien la padece encuentra en la elipsis espacial un valioso apoyo. Es lo que sucede, en **Mujeres de**

la noche, con la secuencia de la violación de Kumiko, cuyos gritos se oyen por detrás de unos fardos que, estratégicamente emplazados a un lado del encuadre, ocultan la acción; o, en *La calle de la vergüenza*, con el estremecedor episodio del intento de suicidio del esposo de Hanae, cuya visualización queda reducida a la presentación de unos pies dubitativos situados encima de una silla amenazadoramente balanceante; o, en *El intendente Sansho* (1954), con las escenas de tortura o mutilación, de las que sólo percibimos el desgarrido grito de la víctima y la fría actitud del ejecutante. Este recurso parcializado no sólo no disminuye en absoluto la efectividad del discurso fílmico, sino que contribuye a potenciar el desasosiego, obligando, de paso, a una elaboración dramática del espacio, por otra parte una virtud persistente a lo largo de toda la trayectoria del autor.

En este ámbito estético gobernado por lo tenue y lo sutil, no sorprende la enorme importancia simbólica que adquiere un elemento susceptible de evaporarse, de deslizarse entre los dedos, de escapar a la aprehensión definitiva: el agua. Origen de la vida y, en muchos casos, acogedora de su final, la sustancia líquida se yergue como uno de los grandes emblemas de la obra mizoguchiana. Desde sus filmes de los años 30, esta presencia del agua se observa progresivamente trabajada en su cine, hasta convertirse en metáfora de la fluidez y de la transparente complejidad -valga la sintomática paradoja- de las propias imágenes que le dan cobijo.

El agua, en el cine de Mizoguchi, atesora un sentido ambivalente. Es, a la vez, símbolo de vida y símbolo de muerte. Pero, en un caso como en el otro, se asocia a una opción liberadora: el agua como principio o como resolución, como esperanza o como única salida. Dicha opción libera-



dora ofrece dos variantes: o bien el agua acompaña a una esperanza de futuro (viaje, huida, proyectos...), o bien se adhiere a un deseo de desaparición (deseo de muerte, búsqueda de la disolución del yo...).

En la primera variante, la presencia del agua puede parecer accesorio -tal es la ausencia de subrayado-, pero su constante repetición induce a una obligada reflexión. Así, en *Cinco mujeres alrededor de Utamaro* el episodio de la huida de Shozaburô y Takasode está dominado por la imagen recurrente de un lago; en el mismo film, el protagonista descubre a Oran presenciando un baño de cortesanas en la playa, en una secuencia coreografiada casi

como un musical y que vincula al agua con un rito iniciático y vitalista, al tiempo que establece una asociación entre lo acuático y lo femenino; en *El amor de la actriz Sumako*, la consolidación de la relación entre los dos personajes centrales se produce en una barca que navega por un río, en dirección contraria a la de otra barca en la que transitan gentes que les reconocen y critican -la escena es una ilustración de su amor transgresor, literalmente "a contracorriente"-, en tanto que todos los planos de transición que dan cuenta de un viaje muestran el mar o un lago como telón de fondo; en *Mujeres de la noche*, cuando Fusako logra escapar de su reclusión pasa junto a un estanque que se sitúa, así, en la sen-

da hacia la libertad; en **La dama de Musashino** (1951), la protagonista encuentra repetido refugio emocional en sus paseos al borde de un lago; y en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna palida después de la lluvia** o **El intendente Sansho** el agua será de nuevo lugar para el viaje, aunque éste acabe transformándose en algo sombrío. Incluso en un film básicamente de interiores como **La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla**, una de las escasas escenas exteriores tiene como trasfondo un riachuelo: justo en ese instante, con el agua al fondo del encuadre, Hatsuko le habla a Kenzo de sus deseos, de sus planes de futuro...

En lo que concierne a la segunda vertiente, la correspondiente a la utilización del agua como símbolo de la liberación a través del deseo de desaparición, es en donde mejor se puede apreciar la querencia autodestructiva que anida en el cine de Mizoguchi. Una tendencia que puede apreciarse, en ocasiones, sólo en su estado potencial. En **Cinco mujeres alrededor de Utamaro**, Yukie, tras una decepción amorosa, es seguida en *travelling* lateral mientras recorre la orilla de un río. La joven se detiene y, desconsolada, comienza a llorar: el río está ahí, al lado, tentador, como un flujo que corre paralelo al triste devenir del personaje, como una latente opción para la desaparición (para la fusión con él) que, sin embargo, quedará por esta vez descartada. Pero cuando el impulso de disolución llegue a su fase irreversible, lo acuático acogerá algunos de los más bellos y emotivos suicidios de la filmografía del autor. Ahí está, por ejemplo, el protagonizado por Siniku en **El intendente Sansho**, un acto de liberación de su esclavitud que es a la par un acto de generosidad para con su hermano, y que Mizoguchi filma como un ceremonial, otorgándole una dimensión eminentemente moral. Y algo muy semejante acaece con los

tres discretos suicidios con los que concluyen **El destino de la señora Yuki** (1950), **La dama de Musashino** y **Señorita Oyu** (1951), espléndida trilogía melodramática en la que la severa resolución final es la consecuencia de un desencuentro amoroso que, paradójicamente, nace de un exceso de generosidad pasional imposible de encauzar y solucionar, incapaz de hallar acomodo en un mundo demasiado mezquino.

En **Señorita Oyu**, no sólo el agua es un vector narrativo constante y significativo, sino también el itinerario que se lleva a cabo desde la luz hasta la penumbra, desde el idilio ambientado en lo primaveral al ocaso confinado en la oscuridad de la noche. Como en cual-

quier film de su director, personajes, escenarios y matices lumínicos componen una unidad intencional que deriva en concepto, en idea. La cámara mizoguchiana no se limita a registrar una realidad, sobrepasa su mera apariencia, muestra lo que acontece en el interior de los personajes. Y cada paisaje responde también, de algún modo, a un paisaje mental. En la misma **Señorita Oyu**, durante la actuación musical de Oyu, el cineasta opta por mostrar diferentes encuadres vacíos, objetuales, que en su aparente inanidad revelan, sin embargo, el poderío epifánico que puede llegar a alcanzar el cine. Y es que la grandeza del arte de Mizoguchi no radica únicamente en lo que deja ver, sino también en lo que deja entrever.



Señorita Oyu