

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Bastante menos que la mitad del cielo. La mujer en el cine de Mizoguchi

Autor/es:

Torreiro, Miritó

Citar como:

Torreiro, M. (1999). Bastante menos que la mitad del cielo. La mujer en el cine de Mizoguchi. Nosferatu. Revista de cine. (29):55-60.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41121>

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**

# Bastante menos que la mitad del cielo

*La mujer  
en el cine de  
Mizoguchi*



La emperatriz Yang Kwei-Fei

***Mirito Torreiro***

*Esaera txinatar batek honela dio: "emakumea zeruaren erdia da". Esaera hau gizarte tradizional japoniarrean ez da betetzen, emakumea infernutik paradisutik baino hurbilago dagoen leku batera zokoratu baitu beti. Gizarte horretan emakumeek betetzen duten zeregin krudel eta tristean aurkitzen du Mizoguchik kontatzen dituen istorio gehienetarako beharrezko gai-multzoa, ezagutu zituen emakumeek markatu zuten norbere esperientziak ukituta, inolako zalantzarik gabe.*

**"D** esde su más temprana edad (las mujeres japonesas) se han acostumbrado a aceptar el hecho de que los varones tienen preferencia y que les están destinados las atenciones y los regalos que a ellas se les niegan. La norma de vida a la cual están sujetas les niega el privilegio de manifestar su personalidad abiertamente" (Ruth Benedict) (1)

La frase que encabeza estas líneas, tomada de una de las obras de referencia sobre la cultura ja-

ponesa, de las varias que la antropóloga norteamericana Ruth Benedict dedicó al tema, es sólo una de las muchas que se pueden recoger en multitud de fuentes sobre el papel de la mujer en la sociedad tradicional japonesa. Aunque para tener tal vez una idea más contundente aún del triste, cuando no abyecto rol a que el modelo ferozmente patriarcal en su versión nipona condenó históricamente a la mujer, nada mejor que darle la palabra a uno de los mayores historiadores del cine japonés, Tadao Sato, buen conocedor de la obra de Mizoguchi. Según Sato, hay que buscar en otro lugar la raíz de la secular postergación de las mujeres en el orden jerárquico japonés, en la religión: "El budismo (...) consideraba la mujer como una existencia inmunda y el confucianismo la discriminaba", afirma el autor (2).

Parafraseando, aunque sea para negarla, la máxima china que afirma que "la mujer es la mitad del cielo", hay que convenir que en términos históricos, la situación de indefensión jurídica, social y económica del sexo femenino en Japón hizo de él un sujeto mucho más cerca del infierno que del paraíso. En esta lacerante materia prima, Kenji Mizoguchi se habría de inspirar en gran número de sus filmes, tantos como para constituir el mayor bagaje temático de toda su carrera, una rica cantidad de abordajes que tanto en los productos pertenecientes al modo llamado *jidai-geki* (dramas ambientados en el pasado), como en los encuadrables en el *gendai-geki* (historias modernas), y en géneros específicos, como el *Meiji-mono* (películas que abordan el periodo Meiji) o el *karyu-mono* o filmes de *geishas*, daría obras maestras de gran calado, imposibles de afrontar en su totalidad en el corto espacio asignado a este artículo. Aunque también, hay que decirlo, no exentas de contradicciones.

### Entre la biografía y la tradición

Sabido es, y todos los biógrafos de Mizoguchi insisten en ello, que nuestro hombre vivió a lo largo de su vida diversas experiencias traumáticas relacionadas con las mujeres que marcaron no sólo su carácter, sino incluso su vida, como ya tuvimos ocasión de mencionar en estas mismas páginas (3): debido a la pobreza de su familia, una hermana, Suzu, fue vendida a una casa de *geishas* -de la que sería rescatada por un hombre de fortuna, llamado por cierto Matsudaira, como el *daimyo* de **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** (1952), y cuya riqueza posterior permitiría la supervivencia de la familia-, la temprana muerte de su madre, con quien estaba muy unido, cuando el futuro cineasta tenía 17 años, así como la forma despótica en que su padre la trataba; y hasta la posterior locura de su esposa, a consecuencia de una sífilis hereditaria, que llevó a Mizoguchi, en una decisión extraña si pensamos en el tono reivindicativo de sus filmes sobre la condición femenina, a internarla en una institución psiquiátrica para, a continuación, convivir maritalmente con la hermana de la enferma.

Bien sea por su propia biografía, bien por propio convencimiento, lo cierto es que Mizoguchi comienza a tratar temas femeninos ya en los años 20, en algunos de los filmes hoy perdidos. Y lo hace, afirman sus biógrafos, a partir del interés que en él despiertan las lecturas de autores especialmente preocupados por un tema que en la contradictoria, rica cultura japonesa tiene una gran tradición, como Kyôka Izumi, a quien Mizoguchi adapta en títulos como **El hilo blanco de la catarata** (1933) y **Osen, la de las cigüeñas** (1935), o de Kafu Nagai, cuyas historias de *geishas* se cuentan entre las más famosas de la literatura japonesa de todos los tiempos.

En este sentido, no es Mizoguchi un caso aislado en la producción cinematográfica nipona. Pero tal vez sí lo sea en lo que hace a la continuidad de su dedicación, a la amplitud de las historias que aborda y al arco cronológico que éstas abarcan. Y si el cineasta fue capaz de mantener contra viento y marea esa dedicación fue, entre otras cosas, por la preminencia que su prestigio le permitió mantener en el cine japonés, ya desde los 30 (llegó a ser presidente perpetuo de la Asociación de Cineastas y directivo del estudio Daiei). Y en segundo, como explica Tadao Sato, porque "las empresas cinematográficas en Japón (*Shôchiku, Tôhō o Daiei*) consideraban un honor hacer un film artístico que, si lo dirigía Kenji Mizoguchi, seguramente sería seleccionado entre los diez mejores del año. Son raros los cineastas como Mizoguchi, que podían realizar una película tras otra para empresas diferentes" (4).

### Retratos

La *geisha* Okita (Kinuyo Tanaka, la musa particular del director), harta de la infidelidad de su amante Shozaburô (Shôtarô Nakamura), lo sorprende con otra mujer y lo mata. La inconstancia del hombre ha llevado a Okita a la desesperación: antes de entregarse a la policía, se dirige al venerado maestro Utamaro (Minosuke Bando) y le espeta: "Mi sentimiento es tan intenso como tu pintura". La sólo aparentemente neutral, casi renoiriana mirada de Mizoguchi capta no sólo la resignación de Okita, quien desde ese momento camina rumbo a la muerte, sino también la admiración de las mujeres que acompañan al maestro por la acción de la *geisha*. Mientras ellas desaparecen por la derecha del encuadre, la cámara retrocede en *travelling* para encuadrar al artista quien, desesperado por su imposibilidad de actuar -está maniatado, cumpliendo una con-



dena de 50 días sin pintar-, solloza y exclama: "¡Quiero pintar!"... aunque en caso de no estar maniatado, tampoco haría nada por remediar de otra forma el duro destino que espera a la mujer.

Esta intensa, abrupta secuencia que clausura esa rareza que es **Cinco mujeres alrededor de Utamaro** (1946), uno de los varios filmes biográficos que Mizoguchi rueda tras el final de la Segunda Guerra Mundial, condensa en ese momento culminante dos de los arquetipos más frecuentes en el cine del director. Por un lado, la mujer coherente hasta el final con sus sentimientos y hastiada hasta lo indecible por la falta de coraje para el compromiso de su amante, que fluctúa siempre entre ella y el amor de otra cortesana. Por el otro, un hombre que es mostrado siempre como un admirador de la mujer -"feminista" es, en la tradición japonesa, un término "que remite tanto a la igualdad de derechos como al hombre adorador de las mujeres y

su mundo" (5)-, como un idealista perseguidor de lo inefable del alma femenina.

Son éstos dos de los extremos posibles, aunque no los únicos, que ilustran, en la concepción mizoguchiana, la complejidad de la dialéctica hombre/mujer. A lo largo de su obsesiva búsqueda de la belleza, Utamaro se muestra como un perfecto *nimaime*, ese arquetipo masculino importado por el cine japonés desde el teatro *kabuki*, caracterizado por su carácter débil, propio de quien no cumple un rol afectivamente activo y en cambio se deja querer -a lo largo del film, Utamaro será capaz de defender con uñas y dientes su arte pictórico de raigambre popular frente a la concepción elitista que concibe la pintura como una copia de la escuela china, considerada como el cúlmine de la elegancia, pero nunca se compromete seriamente con ninguna de las cinco mujeres con las que se relaciona, y a las que el título remite (en realidad, más protagonistas que el propio pintor)-, un

arquetipo que se repetirá a lo largo de la filmografía mizoguchiana: el sumiso Mohei de **Los amantes crucificados** (1954), el pacífico doctor joven de **La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla** (1954), el servicial Kiyone de **La espada Bijomaru** (1945).

En cambio, Okita, a pesar de su evidente situación de subordinación frente a la imposición masculina, es capaz de llevar su pasión hasta los límites de la muerte. No es la *geisha* el único ejemplo de este coraje, de este tomar el destino en sus manos para pasar por encima de la ley y llevar hasta sus últimas consecuencias un deseo. En un film menor y anterior, **La espada Bijomaru**, cuya acción transcurre en pasado, al final del periodo Tokugawa, la hija de un asesinado *samurai* emprende sola la venganza contra quien mató a su padre. Una vez más, el hombre que tiene a su lado, el herrero Kiyone, sólo será capaz de proporcionarle la espada -de convertirse en una herramien-



ta, en el fondo-, mientras que ella, y sólo ella, se enfrentará con el guerrero Naito, el asesino. Cambio de roles radical es, por tanto, el que convertirá a la bella Sasae en guerrera, una vez más por obra de la incapacidad de Kiyone para asumir el papel que le exige la mujer, aunque en un bello plano, en la secuencia final, Sasae se vuelva, tras el combate, para observar con recato a su enamorado guerrero: esa mirada sigue siendo la mejor invitación para el cortejo; Sasae domina la situación incluso cuando debe ser la cortejada.

No obstante, el arquetipo femenino más habitual en el cine de Mizoguchi no es el que encarnan Okita o Sasae, sino otro, el de la mujer capaz de postergar todo para que se cumpla no su destino, sino el de aquel, generalmente un hombre, que es el objeto de su amor: hijo, padre, aunque más comúnmente, amante. Esta tanática predisposición para el sacrificio es uno de los grandes temas que recorren centralmente las películas "de mujeres" mizoguchianas, y es objeto de una ambigua admiración por parte del cineasta. En esto, el hombre japonés que es el director se muestra en consonancia con una tradición, también de corte literario, que ve en la capacidad de autosacrificarse una de las virtudes ancestrales de la mujer nipona, lo que visto desde aquí

y hoy, no deja de llamar la atención: más que denunciar esa situación -al fin y al cabo, la mujer no suele tener otra salida, en el rígido orden estamental, que ayudar al hombre a realizar su deseo-, en buena parte de los filmes de Mizoguchi se asiste a la paradójica sensación de una secreta, entregada resignación frente a ese destino obsesivamente puesto en imágenes.

Pero la ambigüedad queda de manifiesto cuando se observa la reacción de los hombres que han terminado gozando los beneficios del sacrificio femenino: hay en ellos un fondo de insatisfacción, de culpabilidad por haber obtenido su deseo gracias al sacrificio ajeno; la sospecha de que tal vez no merecen su suerte. Así, el actor Kikunosuke (Shôtarô Hanayagi), protagonista de **Historia de los crisantemos tardíos** (1939), uno de los mayores filmes del director, vivirá su apoteosis final, su consagración como intérprete de *kabuki*, pero a costa de que quien más le impulsó en su carrera, la criada Otoku (Akiko Mori), de quien está enamorado, no esté presente después de sus desvelos para contemplar su triunfo: la diligente muchacha, enferma por las privaciones a que la ha llevado su vida con el actor, ha muerto. Así, igualmente, el emperador Hsuan Tsung (Masayuki Mori), quien

tras obtener el amor de la fregona Yang Kwei-Fei (Machiko Kyo), no se opone al sacrificio, por razones políticas, de su amada, con quien sólo se reunirá -en uno de los momentos más sublimes de todo el cine mizoguchiano- en un *off* virtual que es sencillamente la vida ultraterrena.

No todos los retratos femeninos que Mizoguchi emprendió a lo largo de su prolífica carrera son tan comprensivos con la psicología femenina, o tan denunciatorios de su condición como se podría desprender de lo hasta aquí expuesto. De hecho, los acercamientos a la vida de mujeres militantes feministas, como **El amor de la actriz Sumako** (biografía de la pionera feminista Sumako Matsui, 1947) o **La llama de mi amor** (1949, biografía de la abogada Hideo Kageyama, pionera en su profesión), muestra a esas mujeres como "*confidentes y buenas sólo mientras ellas tengan un hombre a quien pueden admirar*", según acertada definición de Audie Bock. E incluso en otros filmes, sobre todo ambientados en el mundo de las *geishas*, se pinta una psicología a menudo teñida de hosquedad, incluso de crueldad: es el caso de la fría *geisha* joven de **Las hermanas de Gion** (1936), que se mofa cruelmente del amor de su hermana porque ella desprecia de todo lo que tiene que ver con los hombres; o de la prestamista usurera de **La calle de la vergüenza** (1956), único ejemplo de insolidaridad entre un grupo femenino que, lo recuerda insistentemente el film, se ha visto reducido a esa condición prostituida por la falta de oportunidades: por un marido en paro y enfermo, por un padre campesino y muerto de hambre, por un amante desaprensivo...

### Obcecaciones

El alfarero Genjurô (Mori otra vez) regresa a su casa, después

de haber vivido una extraña experiencia amorosa con una hermosa mujer fantasma (Kyo) y de haber vendido toda la partida de piezas que llevó a la ciudad. Ha atravesado un país en guerra, pero ha sobrevivido; junto al hogar lo espera su fiel esposa, Miyagi (Tanaka), que lo acoge, le prepara algo de comer, se alegra de su vuelta. Por la mañana, Genjurô se asombra de que su mujer no esté; se reencontra con su hijo y con sus parientes, que le informan de que Miyagi ha muerto; era en realidad su fantasma quien lo recibió la noche anterior: hasta después de la muerte lo ha esperado. Ahora, deberá aprender a vivir con su soledad... y con el remordimiento por no haber sabido proteger a su mujer de los soldados que la mataron: su obsesión por el dinero pudo más que la fuerza de su amor, como en el caso de su hermano, que abandonó a su esposa para cumplir sus vanos sueños de convertirse en guerrero. El destino, empero, no ha sido con él tan cruel: su mujer, aunque dedicada a la prostitución, ha logrado sobrevivir...

Los dos protagonistas masculinos de **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** (1953) representan otro de los polos habituales del cine de Mizoguchi: el de los hombres ambiciosos que no se paran en barras con tal de llevar a cabo su programa vital, y los conflictos a que esa ambición los condena. No son estrictamente *tachiyaku*, ese arquetipo viril, también trasladado al cine desde el *kabuki*, que representa la otra polaridad masculina por excelencia, el hombre de carácter duro, despótico y terrible del que es arquetipo un actor frecuente en el cine de Mizoguchi, Eitarô Shindô -el intendente Sansho, el avaro impresor imperial de **Los amantes crucificados-**, y que gozó siempre de gran popularidad entre los japoneses. No; son sencillamente seres incapaces

-por formación, por cultura, y más allá de la época en que les tocó vivir: en eso, Mizoguchi y sus guionistas no se llaman a engaño, puesto que saben que, aunque con matices, la situación real de la mujer en la sociedad japonesa poco ha evolucionado- de colocarse en el lugar del otro, de avizorar -y respetar, por supuesto- el deseo ajeno. Y esa capacidad los condena a llorar una pérdida provocada por su propia ceguera.

*Tachiyaku* es en cambio, y cómo, el despótico padre de la indefensa Oharu (Tanaka) de **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante**, tal vez la película definitiva del maestro sobre la degradación que una mujer puede sufrir, tanto a causa de su elección como a manos de un hombre. Oharu no es una prisionera, mutilada y condenada a vivir en cautividad por un cruel vasallo imperial tras ser comprada como esclava, como la madre de **El intendente Sansho** (1954) (6), sino, según el ejemplo de la propia hermana del cineasta, una guapa muchacha condenada. Tras ser expulsada de la corte imperial a causa de su amor por un criado -que, él sí, será ejecutado por su osadía-, es penalizada por la avaricia de su padre, primero, a ser la concubina de un *daimyo*, y más tarde, directamente vendida a

una casa de *geishas*. Hay en este film oscuro y seco una obsesiva fijación por lo circular, por los destinos que se terminan cumpliendo según las peores premoniciones: cuando Oharu contempla, hacia la mitad del film, a la pobre tañedora de *biwa* que pide limosna por las calles mientras toca su instrumento, y se acerca a la mujer para darle una limosna, no sospecha que alguna vez ella misma se verá reducida a la misma condición (7).

Oharu, como las tres mujeres de **Mujeres de la noche** (1948), un film declaradamente neorrealista que muestra las duras heridas que la guerra ha dejado en las calles, y en el alma, de los japoneses -y la crueldad a que la carestía obliga, también a las mujeres, en la lucha por la supervivencia-, irá dando tumbos hasta que, enferma y sola -el film tiene una estructura en *flashback*; es la propia Oharu quien cuenta su historia-, no tenga a quién recurrir para salir adelante. Su peregrinar, cada vez en un escalón más bajo de la pirámide social, de la corte a las calles de un ignoto barrio de prostitutas, simboliza el entero destino de la mujer en el Japón patriarcal: vilipendiada, víctima de la codicia de los hombres, instrumento para sus deseos -sexuales, pero también de descendencia: mercancía,



Mujeres de la noche

en suma-. Su vagar, en ese plano final en el que la vemos, como a tantas otras *geishas* de las que pueblan el cine de Mizoguchi, pero sin sus alegres, impresionantes atavíos, alejarse hacia un destino incierto es el viaje a ninguna parte a que el hombre obliga, desde tiempos ancestrales, a su víctima propiciatoria.

Kenji Mizoguchi no logró terminar su último proyecto, "Osaka Monogatari": la leucemia que lo afectaba terminó con su vida un día de 1956, con lo cual el último plano que llegó a montar es también, para acabar, una verdadera premonición del destino que, según él, aguarda a las mujeres. La joven aspirante a *geisha* a quien vemos que maquillan en la secuencia final de **La calle de la vergüenza** se asoma a la calle. Es tímida, una pobre campesina que nunca ha hecho ese trabajo, que sólo lo ha visto hacer a otras. Medio escondida por la pared de la *chaya*, el antro en el cual los hombres compran el amor de esas raras cortesanas que son las *geishas*, sólo atisbamos la mitad de

su rostro, un dedo inhábil, tímido que reclama, siguiendo el débil hilo de voz de su dueña, el favor del hombre, de cualquiera de los que por la calle pasan. Está ahí, es joven, está condenada. Su mirada, entre ansiosa y derrotada, concluye involuntariamente una filmografía que intentó al menos construir un discurso sobre la dignidad de su oficio, bastante más de lo que tantos otros cineastas se han preocupado por hacer a lo largo de este siglo y pico de ficciones construidas desde el ojo patriarcal del macho dominante.

#### NOTAS

1. Benedict, Ruth: *El crisantemo y la espada. Patronos de la cultura japonesa*. Alianza Ed. Madrid, 1974. Página 249.
2. Sato, Tadao: *Le Mythe de la virilité* (1980), citado por Serceau, Daniel: *Mizoguchi: de la révolte aux songes*. Editions du Cerf. París, 1983. Página 16.
3. Torreiro, Casimiro: "Kenji Mizoguchi: semblanza incompleta de un ilustre desconocido", en *Nosferatu*, número 11. Enero, 1993. Páginas 26-33.

4. Sato, Tadao: "Su Kenji Mizoguchi", en AA.VV.: *Il cinema di Kenji Mizoguchi*. Biennale. Venecia, 1980. Página 70.

5. Bock, Audie: "Mizoguchi", en *Japanese Film Directors*. Japan Society. Tokio/Nueva York, 1978. Citado en: AA.VV.: *Kenji Mizoguchi*. Filmoteca Nacional de España/XXV Semana Internacional de Cine de Valladolid. Madrid-Valladolid, 1980.

6. Este film, por otra parte, presenta otra mujer voluntariamente sacrificada, la joven Anju, que acepta morir para que su hermano se fugue y se reencuentre con la madre de ambos.

7. Este recurso de colocar a un personaje frente a su propio, especular destino se da también en otros filmes. Por ejemplo, en **Los amantes crucificados**, el horrorizado Mohei y las criadas de la casa del impresor contemplarán el viaje final de una pareja de enamorados cuyo amor prohibido, por razones de posición social, los conduce a la crucifixión... premonición del destino de Mohei y de su señora, la esposa del impresor, camino del patíbulo en el plano que clausura el film. En el rostro sereno de ambos, no obstante, se aprecia algo que no se ve en los primeros "ajusticiados": una serenidad, una paz que sólo parece al alcance de quienes realmente aman.