

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Mujeres en tomo a Mizoguchi Colores y formatos en Mizoguchi

Autor/es:

Aguilar, Carlos; Daniel Aguijar

Citar como:

Aguilar, C.; Daniel Aguijar (1999). Mujeres en tomo a Mizoguchi Colores y formatos en Mizoguchi. Nosferatu. Revista de cine. (29):76-82.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41124>

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**



# Mujeres en torno a Mizoguchi

*Carlos Aguilar / Daniel Aguilar*

*Mizoguchi bere karreran zehar emakumezko pertsonaiak erretratatzeko espezializatu zen, bere film gehienetan protagonistak baitziren, urteak igaro ahala aktore desberdinek interpretatu zituztenak. Hauen artean azpimarra daitezkeenak, juntsean, Takako Irie, Isuzu Yamada, Machiko Kyō eta, batez ere, Kinuyo Tanaka dira.*

**A**l igual que el resto de las cinematografías mundiales, la producción fílmica japonesa encierra casos irrefutables de identificación entre director e intérprete. Así, desde este punto de vista a Akira Kurosawa se le aso-

cia con el hipertenso histrionismo de Toshiro Mifune, sin duda la *star* nipona con mayor proyección internacional del siglo, y a Yasujiro Ozu con la abatida serenidad de Chishu Ryu, toda una gloria nacional, a quien Wim Wenders rindió justo homenaje

entrevistándolo en su curiosísimo, admirable **Tokyo-Ga** (1985), y brindándole un papel secundario, primero y último del actor fuera del cine japonés, en la irritante, insoportable **Hasta el fin del mundo** (*Until the End Of the World*, 1991). Forzando un poco

las cosas, también podría sostenerse que Inoshiro Honda es inseparable de la descomunal y entrañable figura de Godzilla/Gojira (recientemente denigrada por un millonario engendro americano, dirigido por un alemán y protagonizado por un francés), así como, centrándonos ya en el cine japonés de estricto consumo local, no cabe duda de que el realizador Yoji Yamada siempre y sólo será recordado por el rostro de Kiyoshi Atsumi, el infatigable intérprete de Tora-San, protagonista de la serie cinematográfica más longeva de la historia del cine, y a escala mundial.

Pues bien, ¿qué ocurre al respecto con Kenji Mizoguchi? ¿Existen intérpretes que encarnen o metaforicen su cine, en la misma medida, poco más o menos, que en los casos anteriores?

No, ciertamente estamos ante un caso diferente. Sin la menor duda, y al contrario pues que Kurosawa y Ozu, sus compañeros en el triunvirato de la excelencia cinematográfica japonesa, el cine de Mizoguchi carece de físicos especial y emblemáticamente unidos a sus imágenes. Y, a propósito, quizá ésta representa una de las razones por las cuales la memoria popular japonesa mantiene apartado a tan admirable cineasta...

No obstante, como todo cinéfilo más o menos sabe, Kenji Mizoguchi destacó particularmente como retratista de la mujer, y más específicamente de dos tipologías antitéticas: la sacrificada novia/amante/hermana/esposa/madre, que con callado esfuerzo sufre mil penurias a fin de ayudar al hombre, y, en menor grado, la joven ambiciosa que no repara en medios para alcanzar su objetivo. Lo cual sugiere centrar este artículo en caracterizar someramente aquellas actrices que sirvieron al cineasta para sus fines, descartando pues a los actores y considerando que otros compañeros

del monográfico abordan los motivos psicológicos y/o personales que movieron al autor a especializarse en tales personajes femeninos.

Con todo, previamente quisiéramos manifestar que, aunque algunos críticos han comparado a Mizoguchi con Kafu Nagai, precisamente por su forma especial de reflejar la naturaleza femenina, sobre el particular personalmente captamos en nuestro homenajeado muchos puntos de contacto con el gran escritor Junichiro Tanizaki -al cual incluso adaptó, si bien con poca fortuna, en 1951, mediante **Señorita Oyu-**, los cuales, sin ir más lejos, comienzan en la peculiar fascinación que ambos comparten por la región de Kansai, en el área Kyoto-Osaka.

### Primeras esposas

Cronológicamente hablando, las primeras actrices que frecuentaron con un cierto relieve el cine de Mizoguchi son Haruko Sawamura (n. 1901) y Yoneko Sakai (n. 1898), fijas en la plantilla de la productora Nikkatsu en cuyo seno debutó el cineasta. La primera se había iniciado ante la cámara en **Rojo no reikon** (1921), de Minoru Murata y, al igual que la segunda, se puso por primera vez a las órdenes de Mizoguchi en **Sueños de juventud** (1923); no obstante, desde un prisma puramente histórico, Haruko Sawamura importa en especial porque ya en su segundo trabajo para Mizoguchi -**La triste canción de los vencidos** (1923), que además supuso el primer éxito crítico del director- encarnó el germen del que devendrá prototipo de la más representativa "mujer Mizoguchi", con el papel de una por todas partes humillada hija de pescadores; de inmediato, esta actriz reincidió con el cineasta en **El puente de las nieblas** (1923), como la amante de un marinero sin escrúpulos, y des-

pués participó en varias otras películas de éste, antes de dejar la profesión en 1938.

Por su parte, Yoneko Sakai desde la citada **Sueños de juventud** intervino doce veces más en el cine de Mizoguchi, y contaba en su haber con una cierta popularidad teatral como "mujer fatal", antes de iniciarse en el cine gracias al director Eizo Tanaka. Ante las cámaras, compaginó papeles contemporáneos con personajes de época, e incluso llegó a suponer toda una estrella del *jidai-geki* (películas ambientadas antes del comienzo de la Era Meiji, que irrumpió en 1868: peripecias en el Japón medieval, aventuras con *samurais*...), participando en las versiones de **Chushingura** de 1926 y de 1938 (superproducciones del género ambas, de las cuales el propio Mizoguchi rodó un *remake*, que fue hartamente criticado). La interpretación más relevante de Yoneko Sakai para Mizoguchi sin duda fue el papel protagonista de **El amor apasionado de una profesora de canto** (1926), pero, lamentablemente, todas estas películas parecen perdidas y en la actualidad sólo podemos ver a esta actriz a las órdenes de nuestro homenajeado en **Historia del clan de los Taira / El héroe sa-crílego** (1955), mediante un cometido breve, el único desempeñado durante la etapa de posguerra de Mizoguchi, que cerró su carrera interpretativa y enriqueció uno de los mayores éxitos del director (hasta el punto de originar dos secuelas, la primera realizada por Teinosuke Kinugasa y la segunda por Koji Shima).

La tercera musa de la primera etapa de Mizoguchi fue Kumeko Urabe (n. 1902), hija de un monje budista, que se inició profesionalmente en el teatro, trabando así amistad en 1921 con Chieko Saga (cuyo verdadero nombre era Chieko Tajima, la futura esposa de Mizoguchi). Esta relación determina que, tras empezar en el



Oyuki, la virgen

ve enfermedad le impidió sumarse al reparto de **Los tres Danjuro** (1944). Así pues, de las cuatro primeras "mujeres Mizoguchi" dos de ellas, Yoneko Sakai y Yôko Umemura, concluyeron su filmografía con filmes de éste.

### Tres reinas para Mizoguchi. Pre guerra, guerra y posguerra

Durante el período más turbulento del Japón moderno, tres magníficas actrices caracterizan la trayectoria de Mizoguchi: Takako Irie, entre 1929 y 1934, Isuzu Yamada, ídem 1934 y 1945, y, sobre todo, Kinuyo Tanaka, ésta de 1940 a 1954.

La primera (n. 1911) comenzó en el cine especializándose en roles de vampiresa a la usanza occidental, y por ello ha sido comparada con Greta Garbo y Marlene Dietrich; trabajó siete veces para Mizoguchi, de las cuales sobresalen, desde un prisma tanto histórico como puramente interpretativo, las tres últimas, y, a decir verdad, puede afirmarse que en todas éstas Mizoguchi estuvo al servicio de ella más que al contrario. El motivo estriba en que Takako Irie entonces suponía toda una *star*, hasta el extremo de regentar una productora, Irie Productions, formada junto a unos parientes y el actor Ichiro Sugai y respaldada por la Shinkô Kinema. Dado que Mizoguchi había rebotado de la Nikkatsu a esta Shinkô Kinema, no tardó en entablar amistad con la actriz-productora, integrándose rápidamente en su recién nacida empresa.

Abundando en el tema, debe señalarse que, pese a suponer una compañía nueva, la primera producción de la "vampiresa" Irie, confiada a nuestro director, fue un *kolossal* de presupuesto desorbitado para la época, **El amanecer de la fundación de Manchuria** (1932). Rodado en exteriores de Manchuria, la Gran Muralla

cine precisamente dentro de la productora Nikkatsu, tal actriz, después de acreditarse a las órdenes de Minoru Murata (de quien se convertiría en colaboradora inseparable) comience su trabajo con Mizoguchi en **El mundo de aquí abajo** (1924), que le valió el caluroso aplauso de la Crítica. Sin embargo, tras protagonizar igualmente las tres siguientes películas del director, esta intérprete fue viéndose relegada a papeles cada vez menores, si bien Mizoguchi la mantuvo en su cine hasta el final, de forma discontinua, y las colaboraciones entre ambos rondan el número de quince.

Cuarta y última actriz característica de esta época del gran cineasta japonés fue Yôko Umemura (n. 1903). Había empezado profesionalmente en 1922 dentro de una productora rival, la Shôchiku, pero sólo tres años después se vinculó con la Nikkatsu, trabajando desde entonces, y sobre todo, para Yutaka Abe y, claro está, Mizoguchi. Dentro de la filmografía de éste, y al igual que Kumeko

Urabe a lo largo de una colaboración traducida en una buena quincena de títulos, Yôko Umemura personificó tanto la coqueta y seductora chica moderna cuanto la dócil jovencita vestida con *kimono* que obedece mansa y sistemáticamente los dictados masculinos. Pero, en concreto, sus papeles más importantes son el de Otane, la hija del vendedor de tejidos en **Murmullo primaveral de una muñeca de papel** (1926) -historia de amor trágica y desesperada como pocas recuerda el cine mundial-, el de Otaka, la abnegada esposa de **El puente de Nihon** (1929) -confrontada a la antes citada Yoneko Sakai, que encarnaba una aviesa *geisha*- y, sobre todo, el personaje protagonista de **Okichi, la extranjera** (1930), una adaptación del homónimo y entonces popularísimo folletín, que se publicaba por entregas en un periódico; la última colaboración entre director y actriz tuvo lugar en **La venganza de los cuarenta y siete samurais** (1941), y supuso también el retiro profesional de ésta, pues una gra-

China, Dailen y Shanghai, así como en un grandioso decorado expresamente construido en Kyoto, en el fondo no era más que un convencional melodrama de tibio trasfondo histórico-ideológico acerca de la visión japonesa sobre la fricción Manchuria-Mongolia, lo cual, en general, le costó alimentar la hoguera aliada de "películas incorrectas" y, en particular, provocó que Mizoguchi fuera acusado de "camaleón político". La actriz-productora encarnaba una descendiente de los emperadores chinos que sufría mil vicisitudes para convertirse en reina de los mongoles (por cierto que durante los años cincuenta la inefable productora Shintôhō produjo varias películas en esta línea).

La siguiente colaboración de relevancia entre Takako Irie y Mizoguchi tuvo lugar en **El hilo blanco de la catarata** (1933), y en ella la protagonista se adapta al modelo preponderante de "mujer Mizoguchi" (insistimos, la humilde fémina que facilita la ascensión de su amado a base de sacrificios, penalidades y hasta su propia suerte). El tercer y último de los trabajos comunes con importancia, **El grupo Jinpu** (1934), retomó la exaltación nacionalista y por lo tanto terminó en la misma hoguera que la antedicha **El amanecer de la fundación de Manchuria**, amén de padecer todo un fracaso comercial. Acaso por esto finalizó la relación entre el director y la actriz-productora, la cual, por cierto, se mantuvo en activo casi hasta su reciente fallecimiento en 1995, e incluso disfrutó de toda una reivindicación profesional gracias al director Nobuhiko Ohbayashi, que también ofreció papeles a la principiante hija de esta singular *star*, Wakana Irie.

La segunda actriz que destacamos en este epígrafe, Isuzu Yamada, de verdadero nombre Mitsu Yamada, nació en Osaka en 1917, hija de un actor de teatro, y llega-

ría a convertirse en una de las grandes figuras del cine japonés, encarnando personajes invariablemente solemnes (por ejemplo, durante la posguerra frecuentó los *jidai-geki* de Kurosawa). Debido a la amistad existente entre su padre y el director de los estudios de la Nikkatsu en Uzumasa (Kyoto), quien también ideó su nombre artístico, debuta en el cine a la temprana edad de trece años, en **Tsurugi wo koete** (1930), de Kunio Watanabe, y al lado de un actor hoy legendario en Japón, Denjiro Ohkochi. Pronto deviene presencia habitual en los *jidai-geki*, al contar con un tipo clásico de belleza japonesa, al que favorecen los *kimonos* y el cabello largo y lacio, y más tarde entra en la productora de otro profesional mítico del país, Chiezo Kataoka, convirtiéndose rápidamente en una de las actrices más cotizadas de la empresa, actuando a las órdenes de cineastas con la categoría de Daisuke Ito, Mansaku Itami (padre del reciente y escabrosamente fallecido Juzo Itami), Hiroshi Inagaki y Sadao Yamanaka.

Por consiguiente, cuando Isuzu Yamada debuta en el cine de Mizoguchi con **El desfiladero del amor y del odio** (1934), pese a su juventud cuenta ya con una cierta trayectoria estelar; desempeñaba el papel de una actriz que deja las tablas tras enamorarse de

un revolucionario, por quien sufrirá mil penalidades, incluida la prostitución, que culminan en el suicidio, arrojándose a un río. Por cierto, el suicidio de la Mujer en el agua, de tantas resonancias mitológicas y filosóficas, desde entonces devendrá conclusión recurrente en la poética de Mizoguchi, y recientemente fue reinterpretado por el admirable Jim Jarmusch en el sobrecogedor desenlace de su interesantísima **Dead Man** (*Dead Man*, 1995).

Interesa destacar que esta primera colaboración entre la actriz y Mizoguchi abundó en grandes tensiones profesionales, dado que el cineasta consideraba que ella todavía tenía mucho que mejorar, aun con su experiencia (cuenta una crónica de la época que "*más de un día concluyó sólo con ensayos insatisfactorios*"). No obstante, ambos volverían a trabajar juntos, y hasta el extremo de que, como hemos visto, Isuzu Yamada supone una de las actrices características del director durante los años treinta. De hecho, protagoniza sus cuatro siguientes películas -con excepción de **Las amapolas** (1935), de la cual existen otras dos versiones, una de 1921, dirigida por Henry Kotani, y otra de 1941, ídem Nobuo Nakagawa-, en concreto, **Osen, la de las cigüeñas** (1935), **Oyuki, la virgen** (1935) -a partir de un relato



Oyuki, la virgen

del gran Guy de Maupassant, y uno de los grandes fracasos del cineasta-, **Elegía de Naniwa** (1936) y **Las hermanas de Gion** (1936); estas dos últimas, a propósito, constituyen títulos especialmente magníficos del Mizoguchi de preguerra, ambos ambientados en Kansai y con la actriz bordando de verdad sus personajes de mujer maltratada. Por desgracia, pese al éxito crítico de éstos, su productora, Daiichi, quiebra y la espléndida Isuzu Yamada se aleja de Mizoguchi en busca de otros horizontes, siendo sustituida en la filmografía de éste por la insípida Fumiko Yamaji (n. 1912); tras varios escándalos personales (sobre todo dos divorcios en poco más de un año), empero la actriz trabajó para Mizoguchi en una última ocasión, tras la guerra, dentro de la más bien mediocre **La espada Bijomaru** (1945).

Llegamos, finalmente, a Kinuyo Tanaka, la actriz más emblemática de Mizoguchi, así como la única, junto con el tardío caso de Machiko Kyo, célebre en Occidente (sólo dentro de la Crítica, se entiende). Nacida en 1911, se inicia muy joven ante las cámaras, al igual que la antedicha Isuzu Yamada, y cuando topa con Mizoguchi toneladas de celuloide ilustran su pasado; pero no sólo era conocida entre los cinéfilos sino que, por increíble que parezca, en ocasiones hasta su propio nombre forma parte del título de la película misma, como en, a guisa de ejemplos, **Kinuyo monogatari** (1930), de Heinosuke Goshó, **Jo-i Kinuyo sensei** (1937) o **Kinuyo no hatsukoi** (1940), estas dos de Hiromasa Nomura. Por si esto fuera poco, un año antes de encontrarse con Mizoguchi la ya estelar actriz había protagonizado uno de los mayores éxitos internos de la historia del cine japonés, **Aizen katura** (1938), igualmente de Nomura.

Todo empezó en 1939, cuando Mizoguchi comenzó a rodar una

serie de películas ambientadas en el mundo del teatro tradicional japonés, y, deseoso de trabajar con esta actriz, le ofrece protagonizar la primera de todas, **Historia de los crisantemos tardíos**. Empero, Kinuyo Tanaka se ve obligada a rechazar la oferta, al estar comprometida para intervenir en las continuaciones de la referida **Aizen katura**, y la primera colaboración entre ambos debe posponerse un poco, hasta dos de las siguientes entregas de este ciclo, **La mujer de Naniwa** (1940), acerca del teatro *yoruri* de marionetas, y **Los tres Danjuro** (1944), saga sobre una familia de actores del *kabuki* (que supuso, por cierto, el debut cinematográfico de la referida Machiko Kyo, algo raras veces mencionado por los historiadores, al tratarse de un cometido de figuración).

Efectuado el contacto entre director y actriz, de inmediato surge una simbiosis muy especial; de hecho, Yoshikata Yoda, el inseparable guionista de Mizoguchi, comentando su **Cinco mujeres alrededor de Utamaro** (1946), llegó a afirmar que el cineasta no era sino un equivalente del propio pintor Utamaro, en el sentido de que dedicó su vida a retratar la mujer ideal, y, en esta época, creyó encontrarla en Kinuyo Tanaka, dado que respondía a todas sus expectativas.

Absorbido pues por la personalidad y posibilidades de su musa, Mizoguchi se niega a reconocer que Kinuyo Tanaka ronda ya los cuarenta años y no cesa de adjudicarle personajes de irresistibles bellezas juveniles -el referido film sobre Utamaro, **Señorita Oyu, Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** (1952)- en obvio perjuicio de la verosimilitud de las películas. Además, y muy significativamente, el cineasta despojó a estos personajes de casi todo el carácter erótico (e incluso sádico, en algún caso) que ence-

rraban en los originales literarios adaptados, con objeto de idealizar al máximo la imagen de su idolatrada Tanaka. Aunque la fascinación no le cegó del todo, como se desprende de estas palabras que dirigió a la actriz durante el rodaje de la mentada **Señorita Oyu**: "*Tú ya no eres joven en la vida, pero yo te mostraré hermosa en la pantalla*".

En cualquier caso, estas primeras colaboraciones enseguida desembocan en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** (1952), la indiscutible obra maestra del autor y la mejor interpretación de la actriz. Cristaliza así el tándem Mizoguchi/Tanaka, pero también irrumpen las causas que enfrentarán y separarán a ambos...

Ocurrió lo siguiente: en ese mismo año de 1952, tras finalizar la antedicha película de Mizoguchi, la actriz protagonizó otra, de Daisuke Ito, **Shishi no za**, y durante un descanso de rodaje ella comentó con el productor, Ichiro Nagashima, la conveniencia de añadir unos planos concretos a la secuencia que acababan de terminar; interesado aquél por la mentalidad directora denotada por las palabras de la actriz, no vaciló en proponerle adentrarse en la realización, oferta que ésta aceptó de inmediato. Enterado Mizoguchi, montó en cólera, al considerar que "su" actriz sólo debía trabajar como tal, y a ser posible únicamente para él...

Pero la decisión estaba tomada, y todavía en 1953 Kinuyo Tanaka rueda la primera (y mejor, por cierto) de las seis películas que llegaría a dirigir sin abandonar su faceta interpretativa, **Koibumi**, partiendo de un esfuerzo personal apoyado por, en un principio, Mikio Naruse y, después, Keinosuke Kinoshita y Yasujiro Ozu (¡nada menos!). Mizoguchi, con todo, apacigua temporalmente su ira y,

confiando que se tratara de una experiencia sin continuidad, al año siguiente vuelve a reclamar a la actriz, surgiendo así **El intendente Sansho** (1954) -otra de las obras mayores del cineasta, otra de las interpretaciones mayores de la actriz- y **La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla** (1954).

Sin embargo, acto seguido Kinuyo Tanaka decide firmemente prolongar su faceta como realizadora, determinación que Mizoguchi, insistimos, estimó intolerable, provocando la ruptura definitiva entre ambos. Hasta el amargo extremo de que el cineasta, enamorado de la Tanaka profesional y emocionalmente al perfecto cincuenta por ciento, por tal razón llega a cortar su amistad con el propio Ozu, a causa del apoyo que éste prestó a la actriz en su nuevo trabajo...

Curiosamente, pocos años después de morir Mizoguchi, una ya madura Kinuyo Tanaka decidió dejar de dirigir y dedicarse exclusivamente a la interpretación... ¿Homenaje póstumo, arrepentimiento, burla del destino?

### Bellezas de posguerra. Conclusión

En los últimos años de su carrera, Mizoguchi cambió con frecuencia

de protagonistas, en parte por sus continuos trasiegos de productoras hasta acomodarse dentro de Daiei. No obstante, cabe destacar el caso de Michiyo Kogure, nacida en 1918 y de elegante porte, que intervino en **El destino de la señora Yuki** (1950), **Los músicos de Gion** (1953), **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrilego** y la póstuma **La calle de la vergüenza** (1956). Y razones de espacio nos impiden extendernos sobre un trío de "jóvenes promesas" de la Daiei de entonces, que embellecieron con talento la etapa final de la obra de Mizoguchi: se trata de Yoshiko Kuga (n. 1931), Kyoko Kagawa -nacida en el mismo año e inolvidable heroína de la genial **El intendente Sansho**- y Ayako Wakao (n. 1933); no obstante, puede destacarse el caso de la tercera de ellas, pues gracias a la dura prueba que consistió su papel en **La calle de la vergüenza** superó una tremenda crisis personal y encontró entereza para persistir en su carrera de actriz.

Finalizamos con el caso particular de Machiko Kyo, nacida en 1924 e iniciada, como ya indicamos, en el cine como "extra" en una película de Mizoguchi, **Los tres Danjuro**. Pues bien, su primer papel relevante para el cineasta sería también el más celebrado de todos, nada menos que la prince-

sa Wakasa de **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**. A propósito, y frivolizando un poco, algunos han apuntado que la decisión de Mizoguchi de escoger a Toshiro Mifune para protagonizar **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante**, en una caracterización del todo impensable, escondía un desafío a Akira Kurosawa, que el año anterior había obtenido la fama mundial gracias al **Rashomon** (*Rashomon*, 1951) protagonizado por este actor; pues bien, si esto es así, en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** late la misma ironía, porque la pareja asaltada por Mifune en el film de Kurosawa estaba interpretada por Machiko Kyo y Masayuki Mori, respectivamente la dama espectral -vestida de blanco de una manera similar a como aparecía en **Rashomon**- y su embelesada víctima en esta película de Mizoguchi. Y por seguir con las casualidades que quizá no lo sean tanto, conste que un poco antes, pero en el mismo 1953, la misma pareja Machiko Kyo-Masayuki Mori había protagonizado **Taki no Shiraito**, *remake* de un clásico de Mizoguchi dirigido por Akira Nobuchi...

En cualquier caso, los personajes que encarnó para Mizoguchi y Kurosawa convirtieron a Machiko Kyo en una de las pocas actrices japonesas con cierta proyección internacional, estableciendo una categoría refrendada tanto por filmes de otros cineastas -**La puerta del infierno** (*Jigokumon*, 1953), de Teinosuke Kinugasa- como, en particular, mediante más papeles para Mizoguchi, sobre todo en **La emperatriz Yang Kwei-Fei** (1954) -otra vez encarnando la perdición de Masayuki Mori, no menos hechizado por ella que en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**,



Los músicos de Gion

a pesar de que allí encarnara un alfarero y en ésta un emperador chino- y, como una prostituta, en **La calle de la vergüenza**.

Finalizando ya, repetimos lo indicado al principio del artículo en cuanto a que ninguna actriz de Mizoguchi alcanzó el estrellato gracias a él ni, por lo menos en Japón, tiene la imagen asociada de forma significativa a la filmografía de este autor. Ahora bien, sin la menor duda a sus órdenes todas las actrices relacionadas mejoraron su estilo interpretativo, encarnando a la perfección una perspectiva recurrente sobre el mundo femenino gracias a la cual los "retratos de mujer" de Mizoguchi pueden alinearse, con toda propiedad y desde su personal prisma, junto a los propuestos por otros genios del cine admirablemente sensibilizados por el mismo particular (para nuestro gusto, y sin orden de preferencia, Ingmar Bergman, Josef von Sternberg, Roman Polanski y Max Ophuls, sin olvidar, volviendo a Japón, al por fortuna hoy ya bien ponderado Mikio Naruse). Por último, en cuanto a su personal manera de trabajar con los intérpretes, valórese todo lo que se desprende de la aparentemente simple declaración (extraída del libro *Kenji Mizoguchi*, de Antonio Santos, a su vez reproduciéndola de "Women in Mizoguchi Films", artículo de Freda Freiberg): *"Cuando dirigía a Kinuyo Tanaka o a Isuzu Yamada, comprendí que no había necesidad de explicarles sus papeles con detalle. Todo lo que podía hacer por ellas era adaptarme a su propio estilo de interpretación, y encontrar el ritmo adecuado para sus actuaciones"*



La emperatriz Yang Kwei-Fei