

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Cielos, vestidos y estandartes

Autor/es:
Casas, Quim

Citar como:
Casas, Q. (1999). Cielos, vestidos y estandartes. Nosferatu. Revista de cine.
(29):83-87.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41125>

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



Cielos, vestidos y estandartes.

Colores y formatos en Mizoguchi

Quim Casas

Mizoguchi bere karreran zehar bi film bakarrik zuzendu zituen koloretan: Yang Kwei-Fei enperatriza (1954) eta Heroi sakrilegoa (1955). Bi film hauetan kolorea eszenaratzearen zati bat gehiago bezala erabiltzen du: ez ditu sentipen zehatzak adierazten soilik, ideia asko ere aditzera ematen ditu, pertsonaien erabakiak indartzen ditu eta elkarte-aberastasun handiko ehun dramatiko osatzen du.

El color no impuso, sobre todo en términos industriales, una revolución tan grande como pudo significar para el cinematógrafo la irrupción del sonido o incluso la apertura hacia los formatos horizontales, ya que su incorporación fue llegando en pequeñas dosis desde los tiempos en que se realizaban virados para diferenciar escenas nocturnas de diurnas o exteriores de interiores, se coloreaban fotogramas a mano o se experimentaba con el incipiente Technicolor bicromo. Sin embargo, tuvo que alterar invariablemente el punto de vista de los auténticos creadores,

aquellos que entendieron rápidamente que el color era un elemento expresivo no añadido, sino significativo.

S.M. Eisenstein, en una carta dirigida a Lev Vladimirovitch Kuleshov que dejó inconclusa (1), escribía acerca del color: *"Todos los aspectos de la expresividad cinematográfica deben concurrir en la obra en tanto que elementos dramáticos. Por consiguiente, la primera consideración de una participación lógica del elemento color en la película consiste en que este color se integre en el film a título, en primer lugar, de factor dramático y dramático. En este aspecto, el color se encuentra exactamente en la misma situación que la música. La música de una película está en su lugar allí donde sea necesaria. El color está en su lugar allí donde se requiere. Es decir, que el color, como la música, ocupan su lugar adecuado cada vez que uno u otra, con exclusión de todo otro elemento, se revelan capaces de explicar o expresar con mayor plenitud, en un momento dado de la acción, lo que debe ser dicho, declarado, explicado o sugerido. (...) El color se disimula mientras la situación no le obliga a intervenir como elemento dramático. Evita hacer chillar sus azules y sus dorados en el momento en que toda la atención debe concentrar-*

se en un murmullo de palabras casi imperceptibles. No inunda el campo visual con el verde chillón de un vestido en el momento en el que todos los ojos están pendientes de los labios temblorosos de una heroína pálida como la muerte".

Eisenstein sólo pudo aplicar sus teorías sobre el color en una secuencia de **La conjura de los boyardos** (*Ivan Grozni II*, 1945). Pioneros como Dreyer y Browning no llegaron a rodar ni un plano en color. Chaplin y Lubitsch sólo lo emplearon en una película, mientras que otros cineastas forjados en el cine mudo tuvieron mayor tiempo para desarrollar la combinación dramática de los colores: Ford (en diecisiete ocasiones), Buñuel (ocho), De Mille (en sus siete últimos filmes) o Renoir, Vidor y Lang (en seis cada uno). En el ámbito de los clásicos japoneses, Mizoguchi fue quien menos pudo experimentar con el color. Frente a las seis últimas películas de Ozu, impresionadas en Agfacolor, y las siete que realizó Naruse -pocas si se tiene en cuenta que estuvo en activo hasta 1967-, Mizoguchi tan sólo hizo dos, **La emperatriz Yang Kwei-Fei** (1954) e **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrilego** (1955), realizadas con el incipiente sistema de color de la compañía Daiei.

Para la primera, Mizoguchi recurrió a un director de fotografía con el que había trabajado aisladamente en los años cuarenta, Kôhei Sugiyama. En la segunda tuvo como operador al más asiduo de sus últimos colaboradores, Kazuo Miyagawa. De él son estas declaraciones sobre la forma en la que Mizoguchi componía en color, en sintonía con lo expresado por Eisenstein en su carta a Kuleshov: *"Mizoguchi trabajó el color mucho antes del rodaje, sobre todo con los vestidos. Durante la filmación se servía del color como un elemento más de la puesta en escena. Por ejemplo, Kiyomori, antes de partir al combate, está furioso; en ese momento, las puertas que hay detrás de él son de un rojo intenso, al igual que las grandes hogueras. El rojo era el color de la colera. El azul, como el negro, el de la tristeza"* (2). En ambas películas, el color no sólo expresa sentimientos concretos, sino que sugiere múltiples ideas, refuerza decisiones determinantes de los personajes y compone un tejido dramático de gran riqueza asociativa.

En **La emperatriz Yang Kwei-Fei**, los cielos que rodean el palacio del emperador Hsuan Tsung (Masayuki Mori) son siempre amarillos. Los dibujos de los cortinajes, que los ministros vulneran para interrumpir el ensayo de la última composición musical del emperador, son también de tonalidades amarillas. Taichen (Machiko Kyo), la joven plebeya que un intrigante miembro de la familia Yang, el general An Lu-Shang (Sô Yamamura), utiliza, gracias a su enorme parecido con la emperatriz muerta, para manipular a Hsuan Tsung, se da a conocer ataviada por lo general de amarillo o de blanco. El emperador luce también un kimono amarillo cuando se encuentran y ella le ofrece una taza de té. Lejos de los colores mortecinos de los que se quejaba Antonio Santos en su por otra parte espléndido libro sobre



La emperatriz Yang Kwei-Fei

el cineasta (3), la composición pictórica de Mizoguchi en este film obedece a una serie de contrastes si se quiere simples, pero de enorme efectividad, para certificar la valía dramática de cada uno de los personajes que discurren por el plano. Ese vaivén de tonos amarillos, enormemente pálidos, sin llegar, en el caso de los planos en los que se ve el cielo, a sugerir la noción de un crepúsculo, situados como en un espacio irreal, ajeno a toda convención -como debe serlo la trágica historia de amor entre el emperador y su concubina de alto rango-, procuran a las imágenes de **La emperatriz Yang Kwei-Fei** una sempiterna sensación de fragilidad que queda rota por la inclusión, explosión o sugerencia de cualquier otro color más fuerte que dinamita el sentimiento interior de los dos protagonistas.

Si los cortesanos intrigantes lucen colores azules o morados, An Lu-Shang, auténtico descubridor de la nueva emperatriz, general belicoso y gobernador de una provincia, aparece ataviado de rojo. El mefistofélico personaje, que quiere llegar a ser primer ministro o, por qué no, ocupar el trono imperial, no sólo viste de rojo: Mizoguchi y Kôhei Sugiyama hacen que todo lo que tiene relación con él sea del mismo color. El estandarte del general al sublevarse y cabalgar con sus hombres hacia palacio es rojo, como rojizo es el cielo que iluminan las antorchas en el campamento de los rebeldes: pura prolongación de su indumentaria. Pero rojo es también, ocasionalmente, el vestido del emperador cuando Lu-Shang habla con Yang Kwei-Fei, y rojos continúan siendo los adornos de ella y el mobiliario de fondo cuando, instantes después, la joven emperatriz le dice a su marido que lo abandona por el bien del país, ya que su familia, los Yang, son odiados por el pueblo: la sombra del ambicioso general, y con ella sus colores, se proyecta sobre la pareja protago-



nista. Rojo será después el vestido de la joven que, como años antes lo hiciera Yang Kwei-Fei, trabaja en la cocina. Roja es la mortaja de la emperatriz cuando los soldados rebeldes traen su cadáver. De un rojizo arcilla es la estatua de Yang Kwei-Fei a la que el viejo emperador habla en la primera y en la última escena de la película. El rojo domina sobre el azul en el plano final, que contempla el escenario, ahora vacío, en el que los amantes fueron felices.

La culminación dramática del film es el rojo, como en tantas otras aventuras cinematográficas, pero no dejan de resultar pertinentes las consideraciones que un cineasta norteamericano, posiblemente el que mayor importancia

dio al color en los años treinta y cuarenta, Rouben Mamoulian, hizo sobre el auténtico valor del color rojo con motivo de su film **La feria de la vanidad** (*Becky Sharp*, 1935), primera experimentación con el procedimiento tricrómico de Technicolor en estudio; en exteriores se utilizaría por vez primera en **The Trail Of the Lonesome Pine** (1936), de Henry Hathaway. Decía Mamoulian: "Quería comenzar con negro, blanco y gris para luego inundar con el color. Y quería que la culminación dramática del film coincidiera con la culminación del color, que sería en forma predominante en rojo, porque ésa es la naturaleza del rojo. Es extraño que esto sea así -que el rojo sea el color más excitante para el ojo



humano-, porque hablando científica y físicamente es el color más perezoso entre todos: 36.000 vibraciones por segundo, contra las 76.000 del amarillo. Casi no posee valor como luz: es lo más cercano al negro. Científicamente es el menos agresivo; psicológicamente es el más agresivo. Es un fenómeno extraño, pero el color más brillante es realmente el amarillo" (4). El rojo y el amarillo son los colores esenciales de **La emperatriz Yang Kwei-Fei**; no en vano el más hermoso y significativo de sus planos, aquél en el que la protagonista se despoja de sus atributos cortesanos para acudir a la horca, dejando en el suelo sus pertenencias, captadas por la cámara que sigue la cola de su vestido en *travelling*, está compuesto con estos dos colores: el fino raso amarillo del traje de la emperatriz aparece enriquecido con dibujos de rojo escarlata, como si se tratara de la sangre de la mujer moteada sobre el amarillo del cielo bajo el cual vivió su historia de amor y muerte.

La adecuación del color al cine de Mizoguchi se produce en un momento crucial en cuanto a los cambios operados en la puesta en escena empleada por el director, por regla general más suntuosa; se tiende a considerar "suntuosas" estas dos películas precisamente por la incorporación del color,

cuando se trata de un todo armónico y meditado que afecta a los resortes de la escenificación tras una de las muchas reflexiones emprendidas por el cineasta. Decía Miyagawa: "Cuando Mizoguchi perdió su entusiasmo por la profundidad de campo, se puso a contar sus historias 'lateralmente', con la ayuda de panorámicas y *travellings*. Usted sabe que en Japón existen historias dibujadas sobre rollos que se desarrollan horizontalmente. Mizoguchi intentaba encontrar el equivalente de todo esto, primero en el guión y después en el trabajo de cámara. Cuando se empezó a utilizar mucho el *Cinemascope*, él ya estaba muy enfermo. (...) Creo que éste hubiese sido el formato ideal para él. Lamento enormemente que no haya podido utilizarlo porque él ya hacía *Cinemascope* con el formato standard. (...) El decorador Mizutami ya había estudiado la manera de rectificar los decorados para evitar la deformación, la curvatura impuesta por las panorámicas del *Cinemascope*" (5). Me parece una de las reflexiones, hecha desde el interior de su propio mundo, el de sus colaboradores, más pertinentes sobre el trabajo formal de Mizoguchi. Al inicio de **La emperatriz Yang Kwei-Fei**, una serie de *travellings* laterales envuelven al emperador y sus músicos, como las intrigas políticas envolverán al

protagonista masculino. Más tarde, Hsuan Tsung se encuentra en los jardines y empieza a tocar el *koto*; la cámara panoramiza hacia la izquierda hasta llegar a su silla vacía; junto a ella se encuentra Yang Kwei-Fei, aún Taichen, que se agacha embelesada por la música y quien la interpreta; después, en palacio, cuando hablan por primera vez entre ellos, la joven toca la misma composición para llevar la paz al corazón del emperador.

Estas sugerencias y correlaciones establecidas con los movimientos de cámara siempre laterales, horizontalizando realmente las emociones, como exponía el director de fotografía de Mizoguchi, encuentran su mayor grado de depuración cuando es el color el que las acompaña. Más estilizada que **La emperatriz Yang Kwei-Fei** resulta **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrilego**. "Un samurai debe vivir en la pobreza para seguir siendo un guerrero valeroso", le dicen los consejeros al emperador cuando éste quiere felicitar al clan de los Taira, Tadamori, el padre (Ichijiro Oya), y Kiyomori, el hijo (Raizo Ichikawa), y subirles el rango por haber vencido a los piratas del oeste tras cuatro años de duras batallas. Esta idea fatalista recorre toda la historia, se adhiere a las características del padre que la acata y el hijo que la desafía, e impacta en la utilización de un color mucho más terroso y visceral, que, siendo distinto al del cine norteamericano de la época, encuentra algunos paralelismos tanto en el tratamiento de la iluminación como, también, en la composición del plano: la vista general del exterior del palacio de los monjes del Monte Hiei recuerda poderosamente a algunas de las imágenes de **El hombre de Laramie** (*The Man From Laramie*, 1955), rodada por Anthony Mann el mismo año... y en *Scope*.

La uniformidad cromática es su-

perior a la de **La emperatriz Yang Kwei-Fei**, con abundancia de tonos amarillos, ocres y arenosos repentinamente alterados por pinceladas de colores muy brillantes estratégicamente situados en el plano, caso de las cintas y correas rojas y azules de los caballos del *samurai* Kiyomori y sus hombres. La utilización de algunos es diametralmente distinta a la de **La emperatriz Yang Kwei-Fei**. Quien viste aquí de un rojo encendido, hiriente, carnal, casi sobrecogedor, no es el traidor, sino el propio emperador, aunque este sello cromático de autoridad sea constantemente puesto en tela de juicio por los ministros y monjes que aparentan servirle. Tampoco el amarillo representa la fragilidad y delicadeza de antaño. La madre de Kiyomori, que fuera amante del difunto emperador y de un monje antes de casarse con el padre del joven *samurai* -sobre el conocimiento del auténtico padre se vertebra uno de los muchos avatares dramáticos del relato-, viste un traje amarillo muy pálido cuando los abandona, color que acentúa y prolonga la máscara en la que se ha convertido su rostro inmisericorde. Al ser una película que fluye mayoritariamente en exteriores, mientras que el drama de la anterior se construía bajo los techos de palacio, **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrílego** respira un colorido más directo, más afín a la naturaleza; así, las prendas tintadas a mano que Tokiko (Yoshiko Kuga), la joven de la que se enamora Kiyomori, deja secar al sol junto al estanque de su casa, manchas de vida para una situación aciaga: el *samurai* repudiado conseguirá junto a la muchacha el espacio de calma y felicidad que la propia Historia niega a los de su clase, vencedores, sí, pero también humillados.

Historia del clan de los Taira / El héroe sacrílego cuenta con un plano espectacular en su concepción y resolución, el de la marcha

de centenares de monjes atravesando el bosque de noche, como una retahíla fantasmagórica de antorchas, que sin duda debió impresionar lo suyo a los cazatalentos de Hollywood, siempre dispuestos a llevarse para sus dominios a los artistas de otras cinematografías. Mizoguchi aceptó el reto y estuvo una temporada en Estados Unidos, aunque su enfermedad y posterior muerte abortó la hipotética andadura del maestro japonés al que, muy posiblemente, los ejecutivos de Hollywood habrían querido convertir en un émulo oriental de Michael Curtiz. La leucemia también impidió que Mizoguchi realizara su tercera película en color y primera en formato Scope, "Osaka Monogatari", otra película de inspiración histórica que habría hecho verdad tangible la visión horizontal que el autor tenía de la pantalla cinematográfica y, quizá, del mundo.

NOTAS

1. "Del color en el cine". Febrero, 1948; incluida en el volumen *Textos y manifiestos del cine*, edición a cargo de Joaquim Romaguera i Ramió y Horacio Alsina Thevenet. Ed. Cátedra. Madrid, 1989. Páginas 498 y 500.
2. Entrevista realizada por Ariane Mnouchkine en *Cahiers du Cinéma*, número fuera de colección. Septiembre, 1978; incluida en *Kenji Mizoguchi*, publicación de la Filmoteca Nacional de España y la XXV Semana Internacional de Cine de Valladolid. Madrid-Valladolid, 1980. Páginas 24-25.
3. *Kenji Mizoguchi*. Ed. Cátedra. Madrid, 1993. Página 345.
4. *Sight and Sound*. Verano, 1961; incluida en el apartado "Rouben Mamoulian y el cine en color" del citado volumen *Textos y manifiestos del cine*. Página 507.
5. Op. cit. nota 2. Página 25.

Historia del clan de los Taira / El héroe sacrílego

