

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Kenji Mizoguchi: semblanza incompleta de un ilustre desconocido

Autor/es:

Torreiro, Miritó

Citar como:

Torreiro, M. (1993). Kenji Mizoguchi: semblanza incompleta de un ilustre desconocido. *Nosferatu. Revista de cine*. (11):26-33.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40843>

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

Gion no shimai
("Las hermanas
de Gion", 1936),
de Kenji Mizoguchi



Kenji Mizoguchi: semblanza incompleta de un ilustre desconocido

Mirito Torreiro

"**K**enji Mizoguchi es para el cine lo que J. S. Bach para la música, Cervantes para la literatura, Shakespeare para el teatro, Tiziano para la pintura: el más grande"

Jean Douchet (1)

¿Quién fue Kenji Mizoguchi, ese cineasta que, con Yasujiro Ozu y Akira Kurosawa constituye para cualquier cinéfilo occidental el resumen del cine japonés? ¿Cuál ha sido su influencia sobre el cine de su país? ¿Qué consideración ha merecido entre sus coetáneos? ¿Por qué le ha acompañado siempre, en vida y después de muerto, un verdadero coro de

críticas cruzadas, las de quienes subrayaron de su obra el carácter progresista y las de quienes, por contra, le acusaron de ser estéticamente conservador? Las páginas que siguen pretenden, en la medida de lo posible, responder a estos interrogantes. Conviene, no obstante, hacer ciertas precisiones de partida.

Una es fundamental: hablar sobre Mizoguchi, un cineasta cuya carrera se despliega desde 1923 hasta 1956, es decir, desde el período mudo hasta la eclosión del cine japonés fuera de sus fronteras, es como hacerlo sobre la práctica totalidad de la filmografía japonesa

del período, algo que excede, a todas luces, el conocimiento del firmante y la extensión asignada a este trabajo. Dos, la intención de este texto no es otra que intentar sintetizar aportaciones de otros especialistas que han dedicado más tiempo, esfuerzo y saberes a descifrar el "enigma" Mizoguchi que el propio autor, que se declara entusiasta de la obra que conoce del director... que no es más que una mínima parte del total. Aspecto, por otra parte, que comparte hasta con los más informados, como ya habrá ocasión de señalar.

Y tres: si la crítica francesa se queja, y con razón, de que tan

sólo una decena de los 86 films de Kenji Mizoguchi se han estrenado comercialmente, y que unos cuantos más, menos de una docena, se han conocido por pases en filmotecas, qué no podríamos decir desde España. Porque aquí nunca se ha estrenado uno. Sólo se conocen, vía TVE, un puñado de títulos -y, algunos, como la impresionante obra maestra **Zangiku monogatari** ("Historia de los crisantemos tardíos", 1939), en copias sencillamente infectas; y sólo los que ya empezamos a tener algunos años hemos podido ver la gran retrospectiva de la Mostra veneciana de 1979, que la Filmoteca proyectó en Barcelona, Madrid y en el Festival de Valladolid. En cuanto a estudios críticos, el panorama se limita sólo a puntuales reseñas televisivas y al material editado conjuntamente por Valladolid y la Filmoteca, que recoge una colección de textos de desigual interés, algunos pésimamente traducidos -aunque cuenta también con una bella introducción a la cultura japonesa, obra de Agustín Jiménez Muñoz-. Y no hay más.

Retrato del artista contradictorio

Kenji Mizoguchi nació en 1898 en Tokio (2), hijo de una familia de buen linaje, pero de escasos recursos económicos. Su padre, carpintero de tejados, intentó enriquecerse a raíz de la guerra ruso-japonesa de 1904-1905 vendiendo gabardinas al ejército, pero se arruinó de tal forma que no vio más que una solución para salir del paso, tan tradicional como brutal en sus consecuencias: vendió a su hija, Suzu, a una casa de *geishas*. El hecho marcó profundamente al niño Kenji, quien tuvo desde entonces una pésima relación con su padre. Y el dolor que le produjo tal

episodio es esgrimido por muchos autores, con razón, como justificación del interés del futuro cineasta por la condición de la mujer en su país. La fortuna, no obstante, quiso que Suzu fuera adquirida como sirvienta por un aristócrata, el vizconde Matsudaira, quien llegó incluso a casarse con ella. La familia, y con ella el joven Kenji, vivió entonces del favor de la hermana así enriquecida.

En 1913, tras cumplir su enseñanza primaria, Kenji Mizoguchi se empleó como aprendiz con un diseñador de kimonos, lo cual unido a sus estudios posteriores, en el Instituto Aiohashi de pintura occidental, despertará en él un inmenso interés por lo pictórico. Progresivamente interesado por la literatura, efímero redactor de un periódico en Kobe y apasionado por el teatro tradicional japonés en todas sus facetas (lle-

gó a ser experto en *No*, *Kabuki* y *Bunraku* o teatro de marionetas, como queda de manifiesto en algunos de sus films de finales de los treinta y de los primeros cuarenta: **Zangiku monogatari** ("Historia de los crisantemos tardíos", 1939), **Naniwa onna** ("Una mujer de Naniwa", 1940), **Geido ichidai otoko** ("Vida de un actor", 1941) o **Danjuro sandai** ("Los tres Danjuro", 1944), obras construidas alrededor del universo teatral), vivió el paso de la adolescencia a la madurez en la inactividad atenta de un artista en ciernes, interesado por muchas cosas, pero sin trabajo fijo. Empero, la casualidad quiso que, en 1922, entrara como ayudante de dirección en los estudios de cine de la Nikkatsu, la empresa más importante del Japón, y donde en 1923 dirige su primer film.

Comienza entonces el período



813-Rupimono
("El Lupin, nº 813", 1923),
de Kenji Mizoguchi

menos conocido de la trayectoria profesional y vital de Kenji Mizoguchi. Se tiene certeza de que frecuentó asiduamente el mundo de las *geishas*; en 1925, vivió con una camarera una tormentosa relación que acabó tras una agresión a cuchilladas. Nada menos que los 41 films que abren su filmografía se han perdido, aunque los siempre bien documentados Richie y Anderson (3) afirman que sus primeros trabajos siguen la moda de la época, que no es otra que la copia de modelos occidentales (*katsu-geki*): se inspira en Arsène Lupin para hacer **813-Rupimono** ("El Lupin, nº 813", 1923), adapta a Hoffmann en clave expresionista en **Chi to rei** ("El alma y la sangre", 1923), incluso utiliza a Sherlock Holmes y, en general, siente una especial admiración por el cine venido de

occidente: dos de sus colaboradores, Yoshikata Yoda y Kazuo Miyagawa, confesarían más tarde que el maestro amaba el cine de Lubitsch, Ford, Renoir, Clair y Wyler (4).

Esta pérdida, sumada a otras posteriores, hará que no lleguen a los treinta los films de Kenji Mizoguchi que se conservan: no es arriesgado afirmar, con Noël Burch, que ya no se podrá hacer una historia de la filmografía mizoguchiana (5). En 1929, personalmente muy influido por el pensador marxista Yoshio Hayashi, se enrola decididamente, con **Tokai kokyogaku** ("Sinfonía metropolitana"), en las filas del llamado cine "de tendencia social" (*keiko-eiga*), un cine de denuncia de las condiciones de vida del proletariado pronto barrido por la censura militar.

Pero no es el cineasta hombre que defienda concepciones políticas profundas. Como desea el lugar común, Kenji Mizoguchi está más interesado en cultivar su faceta de artista comprometido sólo con su trabajo -y lo estaba: los testimonios de sus allegados hablan de un fervor casi religioso por el trabajo y de unos colosales enojos cuando no se hacía lo que pretendía-. Quien piense que intentó luchar por mantener la orientación progresista en su cine, se llevará un chasco: en 1932 realiza **Manmo kenkoku no reimei** ("El alba de la fundación de Manchuria"), un vulgar vehículo propagandístico al servicio del expansionismo político-militar nipón en China (6).

Será una más de las oscilaciones, en este caso ideológica, que harán de él un profesional controvertido: si algunos de sus colegas le respetan hasta nombrarle presidente perpetuo de la asociación japonesa de directores de cine, en 1949, otros le recriminarán la adhesión al nacionalismo militarista y agresivo, aspecto éste que queda de manifiesto en un texto de 1941 que sirve de presentación a su excelente **Genroku chushingura** ("Historia de los fieles vasallos de la era Genroku"), en el cual toma posición incluso sobre cómo deberá ser el cine japonés en el futuro: "Pienso que el criterio en el que debería inspirarse el cine japonés no debería ser aquél dictado por una visión personal o romántica del arte, sino en una Weltanschauung supraindividual y nacionalista" (7). Y tampoco está de más recordar que el otrora "compañero de viaje" comunista renunció, después de la guerra, a la presidencia de la asociación de empleados de su estudio por desavenencias con los obreros.



Gion bayashi
("Los músicos de
Gion", 1953),
de Kenji Mizoguchi

Un lugar en la cumbre

¿Nacionalista convencido, simpatizante fascista o, como tantos otros artistas en épocas de convulsión, sólo un superviviente plegado al curso de los tiempos? Resulta lógico apostar por la segunda hipótesis, toda vez que es de suponer que mal podría, aunque fuese ya el más importante director del cine japonés desde los treinta, oponerse, solo o en compañía de otros, a la omnipotente censura militar en tiempos de guerra. Kenji Mizoguchi está en el cenit de su carrera. Aún cuando reciba en ocasiones críticas adversas, ya nadie se atreverá, en Japón, a negarle el título de maestro, sobre todo desde que, en 1936, logre que dos de sus películas, **Gion no shimai** ("Las hermanas de Gion") y **Naniwa hika** ("Elegía de Naniwa"), sean elegidas por la influyente "Kinema Junpo" la primera y la tercera mejor películas del año.

Ha sido uno de los primeros en experimentar, en su país, con el cine sonoro -en **Furusato** ("Tierra natal", 1930), aunque luego siguió haciendo films mudos, práctica usual en Japón-, como luego lo sería con el color; ha trabajado, caso insólito y prácticamente único en la historia del cine japonés, para todos los grandes estudios, y ha fundado en 1935 el suyo propio, Dai-ichi, en Kyoto, aventura en la que tiene como socio a Masaichi Nagata (el mismo que, años después, le garantizará la máxima libertad para rodar los ocho films que clausuran su carrera, todos producción del propio estudio de Nagata, la Daiei). Y aunque la empresa cierra en 1937 a causa de sus déficits y después de media docena de películas, no cabe duda que ya entonces está en la cumbre (8).



Zangiku monogatari
("Historia de los
crisantemos tardíos", 1939),
de Kenji Mizoguchi

Así las cosas, los años de la Segunda Guerra mundial suponen la búsqueda, por parte de Kenji Mizoguchi, del refugio creativo, a salvo de la dureza de la época, ambientando sus ficciones en pasado, en las épocas Togukawa y sobre todo Meiji. Rueda entonces algunos de sus films sobre el mundo del teatro, ya mencionados, o peripecias como **Meito Bijumaro** ("La espada Bijumaro", 1945), que destacan por su sobrio dominio de la ambientación histórica, constante de su obra desde los años 40. No es el único en parapetarse en el pasado: los llamados *meiji-mono* fueron films también practicados por otros notables directores de la época, como Hiroshi Inagaki, Mikio Naruse, Eisuke Takizawa y hasta por el debutante Kurosawa: su **Sugata Sanshiro** ("Sanshiro Sugata", 1943) no es más que un *biopic* respetuoso sobre el inventor del yudo.

Al acabar la guerra, Kenji Mizoguchi no tiene mayores problemas con las autoridades de ocupación americanas. Es bien cierto que, con la excusa de su contenido "nacionalista y militarista", los jefes de la censura artística, el S.C.A.P., ordenaron la destrucción de casi el 40% de los 554 films producidos en el país durante la gue-

rra. Pero eso no afectó al cineasta. Rodó entonces films realistas en presente, como **Jo-sei no shori** ("La victoria de las mujeres", 1946), en el que vuelve sobre uno de los temas más importantes de su filmografía, ya tratado desde los años 30: la denuncia más o menos explícita de las condiciones de vida y de la explotación y miseria social de las mujeres, tanto en el pasado como en el presente.

Y es aquí, igualmente, donde hay que constatar otra de las contradicciones que marcan la existencia de Kenji Mizoguchi, en este caso entre su práctica filmica y su vida privada. El gran cantor de la libertad de la mujer, el artista que denunció al hombre como el principal responsable de la degradación femenina, y que arremetió frontalmente por ello contra una tradición secular de profunda base religiosa (9), fue él mismo un redomado machista. Tuvo frecuentes y violentas peleas con su mujer, a la que pegaba y acusaba de no cocinar para él cuando lo deseaba, como afirma Bock basándose en testimonios de los colaboradores del cineasta (10). Y cuando ella se volvió loca, en 1941, probablemente a causa de una sífilis hereditaria, la recluyó sin dudar en una institu-

Akasen chitai
("Distrito rojo", 1956),
de Kenji Mizoguchi



ción siquiátrica de por vida, mientras que sólo unos años después, se fue a vivir maritalmente con su cuñada, que había quedado viuda.

También ilustrativo del carácter contradictorio del director es su relación con la actriz Kinuyo Tanaka, que fue junto con Machiko Kyo la presencia femenina más emblemática de su cine. Hacia 1947, Tanaka rechazó los galanteos del director. En 1953, él rompió su relación profesional con su musa... porque pretendía debutar como directora. Ello no le impidió, queda dicho, componer demoledoras películas sobre la cuestión femenina...

El período de madurez de Kenji Mizoguchi, un tanto arbitrariamente situado desde el final de la contienda mundial -en realidad, ya había realizado películas unánimemente consideradas como obras maestras desde mediados de los años 30-, está marcado igualmente por films ambientados en el pasado, casi todos obras de estremecedora belleza y contención. Es el caso de **Saikaku ichidai onna** ("La vida de una mujer de Saikaku", 1952), cuya acción

se sitúa a finales del siglo XVII; de **Utamaro o meguru gonin no onna** ("Cinco mujeres en torno a Utamaro", 1946), en el cual, con la excusa de una recreación de la vida del genial pintor del XVIII, compone un personaje principal lleno de ecos de su propia y tormentosa existencia en los lupanares de los años 20; de **Sansho Dayu** ("El Intendente Sansho", 1954), en la cual se remonta hasta el siglo XI para contar una atroz historia de esclavitud y muerte; de **Ugetsu monogatari** ("Cuentos de la luna pálida", 1953), el film que lo encumbró definitivamente en Occidente; o de **Yokichi** ("La emperatriz Yang Kwei-fei", 1955), ambientado esta vez en la China del siglo XVII y en la corte del emperador Huan Tsung -una de las más vibrantes historias de amor jamás rodadas por cineasta alguno-.

Es éste el Mizoguchi consagrado por la crítica internacional, cuyas películas triunfan en el extranjero -donde obtienen incluso mejores recaudaciones que en Japón- y objeto, como veremos, de la adoración desinformada de ciertos aspirantes a cineastas que, con

Godard y Rivette a la cabeza, escriben entonces en las páginas de "Cahiers du Cinéma". Después de rodar otro drama rotundamente realista, **Akasen chitai** ("Distrito rojo", 1956) y mientras prepara el rodaje de "Osaka monogatari", que nunca llegará a acabar, Kenji Mizoguchi muere en Tokio el 24 de agosto de 1956, víctima de una leucemia que, a pesar de su virulencia y gravedad, sólo al final lo alejó de los plató.

Oriente y Occidente

Hay una considerable contradicción entre los textos sobre Mizoguchi escritos en Occidente y los provenientes de su propio país. La razón más evidente no es, contra lo que cabría suponer, sólo de raíz cultural -hasta hace muy poco se contaban con los dedos de una mano los estudiosos que hablaban y leían japonés, y los trabajos de conjunto sobre la cinematografía nipona se limitaban casi al imprescindible libro de Anderson y Richie, como reconoce honestamente David Bordwell (11)-, sino simplemente de información: un sector de la crítica francesa, con Mesnil a la cabeza, abrazó con entusiasmo algunas confesiones de colaboradores del cineasta sin compulsarlas apenas, razón por la cual se difundió con rapidez un falso perfil profesional sobre nuestro hombre.

Contribuyó a ello, y no poco, el carácter militantista de la crítica francesa de los años 50, empeñada -de esto el difunto François Truffaut sabía mucho- en emplear las páginas a su disposición antes como plataforma de autopromoción profesional con vistas al futuro que como instancias de análisis históricos en profundidad. Tampoco fue ajena la política de festivales. Venecia y Can-

nes propiciaron políticas de "descubrimientos" muy jugosas para sus intereses -sobre todo Venecia, el pionero, que premió a Kurosawa en 1951, luego a tres films seguidos de Kenji Mizoguchi, así como, en 1958, a *El hombre del carrito* (*Muhomatsu no issho*), de Inagaki- pero que se avienen igualmente mal con el análisis desapasionado y riguroso.

Aunque la primera película de Mizoguchi que se proyectó en Europa, en 1928, fue *Kyoren no onna shisho* ("El loco amor de una profesora", 1926), con éxito señalable, no sería hasta *Saikaku ichidai onna* ("La vida de una mujer de Saikaku"), premio a la dirección en Venecia 52, y más aún hasta *Ugetsu monogatari* ("Cuentos de la luna pálida"),

León de Plata (*ex-aequo* con otras cinco películas) en el mismo festival, el año después, cuando la crítica occidental fijó su interés en el cine de Kenji Mizoguchi. Y lo hizo sobre una base enteramente falsa: anteponiendo esos dos films al *Rashomon* (*Rashomon*, 1950) de Kurosawa, León de Oro en Venecia en 1951 y verdadero impulsor del conocimiento del cine japonés en Occidente. De esta comparación abusiva salió la imagen de un Mizoguchi heredero de la tradición japonesa, enfrentado a un Kurosawa menor por ser cultor de los modos occidentales (12).

No sería hasta 1956, cuando Anderson y Richie publicaron el primer artículo importante sobre el cineasta en "Sight and



Sansho Dayu
("El Intendente Sansho", 1954),
de Kenji Mizoguchi

Sound" -al que acompañó poco después otro no menos importante del sagaz Lindsay Anderson sobre Ozu, en la misma revista-, cuando se empezó a saber realmente cuál era la posición de Kenji Mizoguchi en el seno del cine de su país, su importancia histórica y su trayectoria cinematográfica.

No era entonces la primera vez que el cine de Mizoguchi era contrapuesto al de otro gran maestro. De hecho, en los años 30 la crítica japonesa lo había enfrentado repetidamente con cineastas más viejos que él, como Sadao Yamana, y más específicamente, con su contemporáneo Yasujiro Ozu. Entonces, Kenji Mizoguchi era la encarnación de la modernidad por su interés por el empleo de técnicas y recursos narrativos propios del cine occidental -sinónimo, en el seno de una tradición rígida, de apertura poco considerada-, pero también por su abordaje de temas conflictivos, primero con los films *keiko-eiga* y más tarde por su denuncia de la condición de la mujer y por el tratamiento que dio a una tendencia tan tradicional como los *karyu-mono* o films de *geishas*. En cambio, Ozu era la inmovilidad, la tradición, el cultivo de temas eternos en la cultura japonesa.



Yokichi
 ("La emperatriz Yang
 Kwei-fei", 1955),
 de Kenji Mizoguchi



La verdad se encuentra tal vez en un punto intermedio. Es cierto que Ozu se interesó por las formas de vida tradicionales, pero no lo es menos que su cine ha constituido desde siempre, al mismo tiempo, una indagación del impacto que sobre ellas han tenido las influencias de lo nuevo, reflexión en presente y nada nostálgica, por otra parte, que es propia de todo artista que pretenda interrogarse sobre el mundo en el cual vive. A su vez, Kenji Mizoguchi afrontó siempre temas espinosos, es cierto, pero es el suyo, como el de Ozu, por otra parte, un cine firmemente anclado en un modo de representación enteramente japonés (13), rígidamente codificado, producido en el seno de un sistema de estudios tanto o más férreo que el americano y no menos drásticamente compartimentado en géneros, subgéneros y tendencias de las cuales resulta siempre difícil escapar.

Kenji Mizoguchi cultivó, en este sentido, las mismas variantes genéricas y las mismas tendencias que sus contemporáneos, desde el *meiji-mono* y, en general, todas las variantes

del cine histórico -aunque empleando siempre la Historia como telón, rara vez como eje del discurso: de esa manera, lo que aparenta crítica claramente dictada resulta, en realidad, una denuncia intemporal de la opresión-, hasta las películas ambientadas en Manchuria, un tributo pagado por la industria al expansionismo militarista de un régimen filofascista instalado desde los años 30. Como es lógico, y al igual que el de cualquier otro país, el cine japonés no se puede aislar del contexto histórico en el que se ha producido.

Controvertido, alabado, entusiásticamente reivindicado, raramente se sabe algo más que lugares comunes, Kenji Mizoguchi es, pese a todo, uno de los mayores creadores que haya dado el cine universal. Lo es porque su tesón para construir una filmografía ha terminado gravitando sobre sus colegas y sobre el público japonés; pero también sobre cineastas que se situaron, en Oriente y Occidente, bajo su inspiración; y sobre la crítica, en especial la estructuralista primero y la semiótica luego, que han visto en el cine japo-

nés en general, y el de Mizoguchi en particular, la existencia de sistemas sígnicos poderosamente articulados fundamentales para un análisis del funcionamiento general de la cultura. Y porque como todo gran director clásico, su obra es susceptible de análisis contrapuestos. En su enorme complejidad, es capaz de reabrir polémicas que han construido la historia misma de las artes de la representación, desde Altamira hasta nosotros: entre tradición y modernidad, entre realismo y manierismo, entre compromiso con el arte y compromiso con la vida.

NOTAS

(1) Jean Douchet: "Connaissance de Mizoguchi", en "Documentation FF.CC.-Fédération Française des Ciné-Clubs", n° 2, 1964-65; reproducido también en: AA.VV.: "El cinema di Kenji Mizoguchi", Ed. de la Biennale de Venecia, 1979, p.78.

(2) Los datos biográficos sobre Kenji Mizoguchi se han extraído sobre todo de Audie Bock: "Japanese Film Directors" (Kodansha International, Tokio-Nueva York, 1990, 2ª edición), pp.33-68; y Michel Mesnil: "Kenji Mizoguchi" (Ed. Seghers, París, 1965), pp.7-21. Se hace constar, no obstante, que esta segunda fuente no es totalmente fiable: véase al respecto el artículo del mayor especialista japonés en el cine de su país, Tadao Sato, en AA.VV.: "El cinema di Kenji Mizoguchi" (op.cit.), pp.70-75.

(3) Joseph L. Anderson y Donald Ri-



