

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Un paseo por los bosques narrativos del cine de Mizoguchi

Autor/es:

Quintana, Angel

Citar como:

Quintana, A. (1999). Un paseo por los bosques narrativos del cine de Mizoguchi. Nosferatu. Revista de cine. (29):37-45.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41118>

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



Un paseo por los bosques narrativos del cine de Mizoguchi

Historias de la luna pálida de agosto /
Cuentos de la luna pálida después de la lluvia

1. Contar y mostrar

En las formas tradicionales del teatro japonés, el *kabuki*, el *nô*, el *bunraku* y el *shimpa*, se establecía una clara separación entre los elementos narrativos y los representativos, entre aquello que se contaba y aquello que se mostraba. Así, en las funciones de *bunraku* -el teatro de marionetas japonés-, el narrador se situaba en un extremo del escenario y contaba, partiendo de los procedimientos épicos del relato oral, los diferentes acontecimientos que se desarrollaban en la acción visual representada en el

Àngel Quintana

Kenji Mizoguchiren obra zinematografikoak kontatutakoaren eta erakutsitakoaren, ikusten denaren eta kontatzen denaren integrazioa proposatzen du, antzerki-tradizio japoniarrak ez bezala, zeinak kontalariaren irudiaren eta antzezpenaren berezko elementuen artean separazio argia ezartzen duen. Mizoguchi eszenaratzearen artistatzat hartua izan da orokorki, eta batez ere nobelako materialetatik datozen bere kontakizunen konplexutasuna ahaztu egiten da.

escenario. Junto al narrador se situaba el músico, que intentaba crear un clima lírico a los diferentes acontecimientos que se ponían en escena. En el escenario, el *buratnai* -marionetista- manipulaba y movía las marionetas, siguiendo las pautas de un modelo antiilusionista que marcaba una clara diferenciación entre los dispositivos del espectáculo y el mundo referencial. La narración oral, la música y la representación funcionaban como instancias separadas, pero cada una poseía sus propios valores. La separación entre las diferentes disciplinas generó una auténtica cultura del espectáculo. Las formas dominantes que definieron la cultura Tokugawa, anterior a la revolución de la era Meiji que tuvo lugar a mediados del siglo XIX, se basaban en la contemplación de espectáculos que pretendían constituirse en auténticas metáforas de la Historia y la sociedad (1).

En un estudio sobre los orígenes del relato cinematográfico, André Gaudreault considera que el factor determinante de la expresión cinematográfica radica en haber conseguido desarrollar un modo de transmisión de lo narrado que combina, mediante sus propios medios de expresión, el relato escrito -la narración- y el relato escénico -la representación-: "Una

película está articulada a partir de la presentación corpórea de los personajes, como la obra de teatro, pero mediante diferentes técnicas, entre ellas el montaje, que inscribe en los intersticios de la imagen la figura del narrador, que, a pesar de ser diferente de su equivalente escritural, dispone de numerosos atributos" (2). Las diferentes formas de expresión cinematográfica se caracterizan por la integración entre lo dicho y lo mostrado. En el cine japonés, dicha integración fue objeto de un interesante debate. El año 1912, en el interior del *trust* Nikkatsu que agrupaba las principales compañías del cine de los orígenes, se produjo una discusión sobre si las películas debían poseer una narrativa autosuficiente e integrada o si por el contrario se debía potenciar la intervención del explicador -el *benshi*- que actuaba como instancia narrativa separada de la representación visual. Después de numerosos debates, el *benshi* triunfó y adquirió un papel central dentro del espectáculo cinematográfico, pasando a formar parte de aquellas fórmulas de no integración narrativa que remitían a la tradición del teatro japonés (3). Para el público japonés de los años veinte, el cine era un medio de expresión donde lo narrado y lo mostrado actuaban de forma independiente. La popularidad de los

benshi -y su poder político- retrasó diez años la implantación del sonoro en el Japón.

2. Lo representado contra lo narrado

A pesar de la separación de las instancias narrativas y representativas, el cine japonés sufrió, desde sus orígenes, un proceso de intertextualidad orientado hacia la integración de las formas culturales occidentales dentro de los arquetipos de la tradición. La amplia carrera cinematográfica de Kenji Mizoguchi revela una clara voluntad de integración cultural. El cineasta se forma en el seno de una sociedad moderna e industrial, desilusionada de las promesas de la era Meiji, en la que existe una clara voluntad de modernización. A pesar de los numerosos vaivenes de una carrera cinematográfica sujeta a la lógica comercial de la política de los estudios, la filmografía de Mizoguchi evidencia una voluntad de fusión entre los elementos propios de una tradición representativa no integradora y las exigencias de unas formas occidentales que parten de una lógica de integración. A diferencia de otros cineastas para los que dicha fusión no plantea ningún tipo de problema, el cine de Mizoguchi refleja una tensión interior entre lo narrado y lo representado que constituye una de las claves de su poética. Esta tensión no ha sido siempre comprendida, sobre todo en Occidente, donde el cine de Mizoguchi ha sido visto como un cine de la puesta en escena, es decir, un cine de la representación.

Si analizamos la recepción del cine de Kenji Mizoguchi en Occidente, desde la presentación de *Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante* en el Festival de Venecia de 1952, el aspecto que más ha sorprendido a los distantes observadores occidentales



Señorita Oyu

ha sido la elegancia con que la cámara observa el movimiento de los personajes. En 1959, Alexandre Astruc publicó un influyente artículo sobre Mizoguchi en *Cahiers du Cinéma* titulado significativamente "Qu'est-ce que la mise en scène?" ("¿Qué es la puesta en escena?"). Astruc afirmaba que después de los cinco primeros minutos de **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** (1953) había descubierto que el trabajo de puesta en escena podía llegar a convertir el film en "un canto, un ritmo, una danza" (4). Para el teórico francés, el modo como Mizoguchi trascendía el poder de la cámara hasta llegar a capturar los estados del alma, lo convertían en un director de escena y no en un novelista. El texto de Astruc resume una determinada tendencia de cierta crítica occidental que siempre ha considerado a Mizoguchi como un maestro del arte de la representación. Según dicha tendencia, la artísticidad de sus películas sería debida al elaborado trabajo de cadencia rítmica, a la elegancia de sus planos secuencia que parecen querer coreografiar la realidad y a la fuerza de una mirada capaz de trascender el mundo real mediante la poética de la ensoñación. En otro influyente artículo sobre el sistema fílmico de Mizoguchi, Robert Cohen defiende la japonesidad del cineasta afirmando que sus películas reflejan la importancia de lo representativo como un elemento consubstancial a la tradición poética japonesa, una tradición marcada por unas peculiares formas líricas donde la acción está en crisis ya que "la creación de atmósferas y las digresiones temáticas adquieren más importancia que los procesos de creación psicológica de los personajes" (5). Este posicionamiento ha llevado hasta la marginación el valor creativo que posee la construcción del relato en numerosos filmes de Mizoguchi. Para una determinada crítica pa-



rece como si las estrategias narrativas del cine de Mizoguchi tuvieran un valor secundario, y fueran un elemento complementario al gran arte de la puesta en escena.

3. Novela y teatro

La mayor parte de los "materiales" que Mizoguchi utiliza como punto de partida para la construcción de sus películas son básicamente novelescos. En los años de su etapa de madurez, los guiones propios son escasos y la mayoría de sus películas son adaptaciones de novelas. Yoshikata Yoda, el fiel guionista de los títulos más representativos de la obra de Mizoguchi, fue básicamente un especialista en los trabajos de adaptación, partiendo tanto de los clásicos de la literatura japonesa como de la

literatura contemporánea. Entre los clásicos que adapta Yoda se encuentra un texto de Saikaku Ihara, considerado como el padre de la novela realista japonesa, escrito en 1685, que sirvió de fuente de inspiración de **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante**; unos cuentos escritos por Akinari Ueda en 1776 fueron utilizados como substrato de **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** y unos relatos transmitidos oralmente dieron paso a una novela de Ogai Mori escrita en 1915 de la que partió **El intendente Sansho** (1954). Yoda y Mizoguchi también adaptaron autores contemporáneos como Juchirô Tanizaki, autor de la novela en la que se inspira **Señorita Oyu** (1951).



El número de relatos novelescos adaptados por Mizoguchi es significativamente superior al de las obras teatrales. Entre las adaptaciones directas de materiales provenientes del teatro tradicional destacan **La venganza de los cuarenta y siete samurais** (1941) (cuyo origen es una obra *kabuki*) y **Los amantes crucificados** (1954), que tiene como precedente una tragedia de Chikamatsu, inspirada en un hecho real, que fue escrita para el teatro de marionetas. Las películas que Mizoguchi realizó sobre el mundo del teatro suelen partir de obras teatrales; éste es el caso de **Historia de los crisantemos tardíos** (1939), film sobre el *kabuki* que se inspira en la adaptación teatral de una novela, y **El amor de la actriz Sumako** (1947), una insólita película sobre el peso que la tradición occidental ha tenido en el arte dramático japonés. La película utiliza significativamente como punto de partida la historia de una actriz que representa *Casa de muñecas* de Ibsen, obra en la que una mujer se rebela contra la monotonía de la vida doméstica y contra el poder masculino.

Las películas de Mizoguchi son relatos, por tanto funcionan como discursos cerrados que irrealizan una secuencia temporal de acontecimientos. Como todo relato

presentan problemas de enunciación, temporalidad, frecuencia, punto de vista, configuración de los personajes como actuantes y verosimilitud. Al estudiar las formas del relato del cine de Mizoguchi, el primer problema que se nos presenta reside en saber considerar de qué modo los heterogéneos materiales que utiliza como punto de partida imponen múltiples configuraciones narrativas. No obstante, los bosquejos narrativos del cine de Mizoguchi funcionan como un complejo sistema narrativo, a partir del cual se pueden establecer taxonomías y clasificaciones. Si tomamos como objeto de estudio las últimas obras de su filmografía, desde **Cinco mujeres alrededor de Utamaro** (1946) hasta **La calle de la vergüenza** (1956), comprobaremos que existen unos estilemas que ponen de relieve un serie de singulares opciones que sitúan al espectador frente un universo armoniosamente construido.

4. Círculos

Generalmente, se suelen asociar las obras de madurez de Mizoguchi con la idea de una cierta circularidad del relato, factor que es visto como el reflejo de una noción cósmica del tiempo basada

en el concepto de la repetición continua de unos ciclos vitales que actúan de forma independiente a los conflictos que viven los personajes. El punto de referencia lo constituyen **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** y **El intendente Sansho**. Ambas películas parten de una ubicación inicial de carácter armónico y marcan la presencia de un clima de presagio que desemboca en un hecho traumático que cambia el destino de los protagonistas. Al final, las películas ponen en evidencia el acto de unión de unos personajes separados. El hipotético final feliz es presentado como un hecho armónico frustrado por el peso de la experiencia vivida. La armonía sólo puede ser recuperada bajo la forma de un espejismo. El retorno al punto de partida inicial demuestra cómo la experiencia no puede ser borrada y cómo la felicidad perdida resulta irrecuperable. El alfarero Genjurō vuelve a su pequeña aldea junto al lago Biwa donde es recibido por el espíritu de su mujer muerta. El espacio es el mismo espacio de armonía que hemos visto al principio de la película, pero la unión de los personajes es imposible, ya que viven en mundos irreconciliables. Al final de **El intendente Sansho**, Zushio encuentra a su madre, una mujer anciana, ciega y tullida. Ambos comparten la ilusión del encuentro, pero las cosas nunca pueden ser como al inicio del relato, ya que su hermana Anju ha muerto y el tiempo ha dejado unas huellas físicas irrecuperables.

La idea de la circularidad que une unos destinos transformados por el devenir de las circunstancias puede estar marcada por la presencia de un *flashback* que impone un punto de retorno de los acontecimientos hacia la situación originaria. El *flashback* marca toda la estructura narrativa de **La emperatriz Yang Kwei-Fei** (1954) y de **Vida de una mujer galante según Saikaku / La**

vida de Oharu, mujer galante.

En ambos casos, el protagonista del relato asume la condición de narrador delegado y explica el origen de su tristeza a partir de una trayectoria vital cuya conclusión está determinada por las opciones que tomará como actuante una vez hayan sido explicados todos los hechos recordados. Mizoguchi envuelve la figura del *flashback* de un alto grado de ambigüedad. El punto de vista del narrador delegado no es el punto de vista de la experiencia, sino un punto de vista marcado por una visión neurótica y distorsionada del mundo. En las dos películas, el *flashback* no supone la presencia de la voz en *off* del personaje que unifica los acontecimientos. El *flashback* parte del proceso de alucinación de una mirada que se proyecta frente a la imagen de una estatua que evoca los amantes muertos: el primer amor de Oharu asesinado por no ser de su clase y la emperatriz Kwei-Fei. A partir de dicho momento, la circularidad crea un contraste entre el viaje interior de los personajes y su viaje físico, revelando cómo pueden llegar a cruzarse los mundos subjetivos con los mundos mentales (6).

5. Destinos lineales

Todos los personajes del cine de Mizoguchi viven sumidos en un clima de tristeza perpetua, su destino es cruel y sin esperanza, a todos les resulta absolutamente imposible llegar a conquistar la felicidad. La desilusión de los personajes se corresponde con el sentimiento budista del *mono no aware*, que aconseja aceptar resignadamente el dolor provocado por la vida. La estructura circular define cómo el devenir del tiempo entra en contradicción con el eterno retorno de la naturaleza. En muchas películas de Mizoguchi este retorno de carácter parabólico resulta imposible. Los acontecimientos avanzan inexorablemen-

te, de forma acumulativa, a partir de las leyes de la causa/efecto que lanzan a los seres hacia un punto límite del que es imposible todo retorno.

Sin embargo Mizoguchi crea un propio sistema de linealidad, al formalizar la acumulación de situaciones melodramáticas a partir de una estructura episódica. Una película emblemática del modelo episódico es **Mujeres de la noche** (1948). La película, considerada de forma precipitada como una obra neorrealista de posguerra, sigue dos destinos tristes: el de las hermanas Fusako y Natsuko. Las dos mujeres son presentadas como víctimas de la posguerra y para ellas la regeneración social no es posible, la única solución es la prostitución. Al principio del film, Fusako ha perdido a su marido en el frente, no recibe ningún subsidio y su único hijo ha muerto de tuberculosis. Después de realizar diferentes intentos de regeneración, Fusako acaba en la prostitución. El destino de Natsuko también es terrible, ya que conoce el mundo de la prostitución, se acuesta con un chulo, coge una enfermedad venérea y queda embarazada. Natsuko acaba engendrando un niño muerto. Los destinos de Fusako y Natsuko se cruzan y se complementan, pero su situación es irre-

versible. **Mujeres de la noche** sigue un orden episódico estructurado a partir de tres movimientos: la posible regeneración de los personajes, el advenimiento de una desgracia y la condena inexorable al universo de la prostitución. La extrapolación de algunas situaciones melodramáticas parece situar **Mujeres de la noche** en el ámbito de lo folletinesco. No obstante, Mizoguchi transgrede toda posible convención al orientar el relato hacia la constitución de una imagen final de lo infernal.

A pesar de la existencia de un *flashback* que impone una estructura circular al relato, en **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** Mizoguchi lleva hacia una situación límite la linealidad de carácter episódico. La diagonal del destino atraviesa la circularidad de un mundo cíclico, hasta acabar resquebrajándolo. La película se centra en las desgracias acumuladas que le suceden a una chica castigada por amar a un chico que no es de su clase social. El relato avanza a partir de una serie de episodios que tienen como objetivo la negación a Oharu de todos los roles sociales de la feminidad, como los de madre, hija, esposa, concubina, prostituta e incluso de monja. El destino melodramático de Oharu avanza



Mujeres de la noche



hacia lo más terrible, hacia la negación de su identidad. La estructura acumulativa también determina **Los amantes crucificados**, en cuya primera parte se muestra una complicada trama que desemboca en una situación de enredo. Para escapar del castigo por hurto de su señor, Mohei se refugia en la habitación de Osan, la esposa de Ishum, el impresor de la corte. Mohei es acusado de adulterio con Osan y la pareja debe fugarse. En la segunda parte de la película, Mizoguchi perfila una trama episódica lineal centrada en el movimiento de fuga y en la presencia de un destino inevitable. Este destino ya ha sido prefigurado al inicio del film cuando los personajes han contemplado la procesión de dos amantes camino del patíbulo.

En **Los amantes crucificados**, Mizoguchi combina dos procedimientos narrativos: la linealidad acumulativa y la digresión.

6. Dualidades

Uno de los estilemas que determina la estructuración de algunos relatos de Mizoguchi es la dualidad, entendida como la confrontación de fuerzas entre dos personajes. Algunas películas centran su núcleo dramático alrededor de dos personajes principales, uno de los cuales se presenta como un estadio avanzado de una determinada forma evolutiva hacia la que tiende el segundo personaje. Esta dualidad permite focalizar la narración hacia dos direcciones que

esporádicamente se cruzan. Uno de los títulos donde el juego de la dualidad se expone con más lucidez es **La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla** (1954). El relato se centra alrededor de dos personajes femeninos: Hatsuko, que actúa como propietaria de una casa de *geishas* en Kyoto, y su hija Yukiko, que se ha educado en Tokio. Al principio, Yukiko está avergonzada del universo de las *geishas*, sobre todo después de que su amante la abandonase poco tiempo después de conocer sus orígenes. Toda la película se articula alrededor de la tensión existente entre Hatsuko y Yukiko. Sus intereses convergen en el epicentro del relato, en el momento en que ambas acaban enamoradas de un mismo hombre: un joven doctor. Al final, la madre debe ceder terreno a la hija, que acaba ocupando el puesto de propietaria del prostíbulo. Yukiko ha suplantado el rol y la situación de poder de Hatsuko. El mismo choque de dualidades dentro del universo de las *geishas* rige el desarrollo dramático de **Los músicos de Gion** (1953), cuyo epicentro es la historia de una *geisha* que introduce a una joven en los hábitos del oficio, hasta el momento en que ésta toma conciencia de su posición y se rebela contra el mundo cerrado en que vive.

La dualidad no sólo se manifiesta como un juego de fuerzas dirigido hacia la usurpación de unos determinados roles, ya que puede adquirir una dimensión psíquica a partir de la confrontación entre el mundo de los ideales y el de las apariencias. En **Señorita Oyu**, la dualidad femenina marca el destino del personaje central que se debate entre la mujer ideal inaccesible y la mujer corpórea hacia la que ha estado destinada. Mizoguchi contrapone la personalidad de Oshizu, una esposa resignada, a la de Oyu, una mujer deseada con la que no puede casarse debido a su condición de viuda con un hijo. La suplantación de lo sexual fren-

te a lo social marca la dicotomía interna de la película. La misma dicotomía entre el mundo de los deseos y el de la cotidianidad constituye el gran eje dramático de **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**, que transcurre alrededor del abandono de la mujer corpórea -Miyagi, esposa del alfarero- y su suplantación por la mujer ideal, vista como un cuerpo inabarcable perteneciente al mundo de los deseos y que se encuentra perfectamente reencarnado por el fantasma de la princesa Wakasa. La dualidad entre dos mujeres se halla impregnada de una cierta espiritualidad en **La emperatriz Yang Kwei-Fei**, donde la joven encargada de la limpieza del mundo de la corte suplanta a la princesa muerta hasta el punto que el emperador Hsuan Tsung llega a amarla como auténtica reencarnación de la ausente. El peso del doble se proyecta en el interior de un personaje incapaz de distinguir entre el mundo de los muertos y el de sus reflejos.

En el cine de Mizoguchi, la duplicidad también puede actuar como elemento configurador de la identidad de un personaje. En **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrilego**, la presencia de dos *flashbacks* enunciados por dos narradores delegados que aportan informaciones contradictorias, sirve para configurar la personalidad política del protagonista de la película: el *samurai* Kiyomori, que por una parte se revela como hijo ilegítimo de los amores del emperador con una cortesana y por otra hijo de un monje licencioso. El film describe el proceso que llevó hasta el poder en el Japón del siglo XII a una nueva clase nacida de la fusión entre la aristocracia y los monjes.

7. Digresiones

En algunos títulos de la filmogra-

fía de Mizoguchi, el relato se apoya en una especie de eje central, alrededor del cual giran diversas líneas discontinuas que esporádicamente se cruzan y que provocan que la narración adquiera para el espectador la apariencia de un entramado no unificado de líneas de fuga, de un universo no ordenado, marcado por continuas digresiones. En estas películas, los principales movimientos dramáticos que han llevado el peso del relato pierden su centralidad, mientras que otras líneas de carácter secundario acaban ocupando la aparente centralidad de lo narrado. La poética de la digresión acaba tejiendo una serie de atractivas telarañas, de cruces a partir de múltiples hilos narrativos.

La película que marca la pauta de esta poética de la digresión en la obra de Mizoguchi es **Cinco mujeres alrededor de Utamaro**. Como indica su título, existe un personaje eje -el pintor Utamaro- y una serie de personajes secundarios que lo rodean -las cinco mujeres-. La posición de Utamaro está envuelta de una cierta ambigüedad: por una parte pretende convertirse en reflejo del propio

Mizoguchi y de su peculiar filosofía de la vida y del arte, mientras que por otra asume la posición de personaje "anafórico", es decir, un personaje intratextual que relaciona los diferentes bloques del relato y marca el desarrollo del texto fílmico. Utamaro facilita al espectador la distribución de información dentro del marco espacio-temporal de la diégesis, ya sea mediante una serie de sentencias que dan sentido al relato o mediante su frecuente presencia visual (7). En la primera parte de la película, Utamaro es un actuante, mientras en la segunda asume una posición pasiva de observador impotente. Su disputa con el discípulo de Kano, el pintor académico, marca el inicio de la acción, y la búsqueda de Oran como nueva modelo rige algunos de los movimientos dramáticos de la primera parte, los cuales se han tejido junto a numerosas líneas paralelas. En la segunda parte, la única acción determinante que le sucede a Utamaro es su arresto domiciliario, hecho que le aparta de la pintura y le convierte en un receptor impotente de los diferentes acontecimientos que transcurren a su alrededor. Utamaro posee las manos atadas y no puede pintar, no



Señorita Oyu



La calle de la vergüenza

puede expresar su posición frente al mundo que observa. A lo largo de la película, se configuran diferentes vías narrativas, de las que acaba emergiendo un camino que inicialmente se presentaba como secundario y que concluye trágicamente: los celos de Okita la llevan a apuñalar a su amante y a la modelo con la que se ha fugado. Las relaciones entre Utamaro y sus mujeres se rompen definitivamente.

La utilización de un personaje emergente como recurso narrativo en torno al que se focaliza la parte final del relato es un recurso usado con frecuencia en el cine de Mizoguchi, que le sirve para desestabilizar algunas tramas ex-

cesivamente lineales, demasiado concentradas en la lógica de la causa/efecto. Un ejemplo modélico de personaje emergente lo constituye el personaje de Kumiko en *Mujeres de la noche*. El personaje aparece repentinamente en la mitad del relato sin que ninguna pista remita a su existencia. Kumiko es vista como una estudiante de pueblo que viaja hasta Tokio, donde después de ser violada ejercerá la prostitución. En la última escena reaparece, conocemos sus vínculos familiares con las protagonistas y su presencia se convierte en el eje dramático alrededor del cual se articula la lógica de toda la escena final. Kumiko rompe con el tejido melodramático del film, da un aire digresivo a

la impecable casualidad y acaba constituyéndose en el reverso simbólico de las principales protagonistas.

La estructura narrativa alrededor de un eje central de carácter digresivo llega a un punto absoluto de maestría en la última película de Mizoguchi, *La calle de la vergüenza* (1956). La función que Utamaro ejercía como personaje "anafórico" es substituida por la presencia de una realidad política cuya función es eminentemente referencial. Un aparato de radio anuncia diferentes veces la evolución de las discusiones parlamentarias que han de conducir a la posible aprobación de una ley que condenará el ejercicio de la prostitución. Este hecho, que no llega nunca a concretarse, marca con fuerza el devenir de unos personajes que no cesan de moverse alrededor de dicho eje. *La calle de la vergüenza* sintetiza, mediante una serie de imágenes esenciales, la trayectoria existencial de cinco mujeres que viven de esa prostitución amenazada de muerte en una casa llamada paradójicamente "El país de los sueños". Ninguno de los personajes puede escapar de su destino y el único personaje que lo intenta, Yasumi, que extorsiona a diferentes clientes para fugarse, acaba desarrollando la función de víctima de la tragedia. La estructura digresiva del relato funciona mediante una serie de elocuentes apuntes sobre las vidas cruzadas de unos seres infelices, unos apuntes cargados de cierta inusual intensidad. Para cerrar la película y con ella su filmografía, Mizoguchi recupera la figura del personaje emergente. Una pobre niña, Shizuko, ha llegado al burdel para sustituir a Yasumi, que ha sido ingresada en un hospital. Shizuko es maquillada para poder ejercer como actriz de la privacidad en el ámbito de la prostitución. El rostro atemorizado de la niña situado detrás de un columna mientras contempla el desorden de la vida,

que es puesto en escena de forma no armónica, marca la última imagen de la película y de todo el cine de Mizoguchi.

8. Lo mostrado en el relato

Una vez presentados algunos de los laberintos que marcan la cartografía interna de los bosques narrativos del cine de Mizoguchi, surge una cuestión que nos remite forzosamente al problema de la integración entre lo narrado y lo mostrado que abordábamos al inicio del presente artículo: ¿De qué modo lo representado ocupa una función narrativa en el cine de Mizoguchi?

En el cine de Mizoguchi la tradición teatral imprime, tal como han constatado algunos de los diferentes autores que han estudiado los elementos de la puesta en escena del maestro japonés, una determinada carencia ritual, que marca el movimiento de los personajes. Esta carencia no sólo aparece delimitada en el trabajo de constitución de algunos arquetipos, como el fantasma de Wakasa de **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**, cuya existencia remite al teatro *nô*, sino también en la forma como se ritualizan algunas acciones del relato. En numerosas películas, los protagonistas asisten como espectadores a alguna ceremonia que se desarrolla como si fuera un espectáculo.

A lo largo de la filmografía de Mizoguchi aparecen numerosas formas de espectáculo, desde el *bunraku* en una escena de **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** hasta los recitales poéticos de *koto* presentes en **Señorita Oyu**. Dichas formas de espectáculo están perfectamente integradas en el devenir de lo narrado. La mirada de los personajes frente a la ficción produce una especie de catarsis cuyos ecos

marcan el relato. Esta lógica alcanza su plenitud en una larga escena de **La mujer crucificada / Una mujer de la que se habla** en la que la viuda Hatsuko, su hija y su amante asisten a una representación de teatro *nô*. En el transcurso de la representación Hatsuko experimentará la catarsis al ver reflejada su propia madurez en el personaje de una vieja enamorada que es rechazada por una pareja de jóvenes durante la representación. Como la famosa escena de la representación teatral del *Hamlet* de Shakespeare, Mizoguchi no cesa de establecer un juego de espejos entre las formas que determinan la acción narrativa y las diferentes ficciones que bajo la forma de representación irrumpen en el interior del relato. En algunos casos, como en **El intendente Sansho**, los hechos narrados acaban constituyéndose en leyenda desde el interior mismo del relato. En una escena de la película, el joven Zushio se transforma sentimentalmente al oír a una vieja cantar una canción sobre su propio destino y el de su madre. Zushio comprende que su propia vida se ha convertido en relato oral. La preocupación de integrar lo dicho y lo mostrado, por establecer niveles de autoconciencia mediante la utilización de diferentes puntos de vista, es, sin ninguna duda, uno de los impulsos fundamentales de la poética de Mizoguchi. Pero éste constituye otro sugestivo y rico tema de análisis, que va más allá de los límites impuestos por nuestro paseo por los bosques narrativos del cine de Mizoguchi.

NOTAS

1. Sobre la relación entre las formas tradicionales de poder en Japón y la cultura de la representación/contemplación ver el capítulo "Late Tokugawa Culture and Thought". En Jansen, Marius B.: *The Emergence of Meiji Japan*. Cambridge University Press. Cambridge, 1995. Páginas 53-142.

2. Gaudreault, André: *Du littéraire au filmique. Systeme du Recit*. Meridiens Klincksieck. París, 1988. Página 55.

3. La función del *benshi* como elemento de la no-integración narrativa ha sido estudiada en el artículo de Komatsu, Hiroshi y Loden, Francis: "Mastering the Mute Image: the Role of the Benshi in Japanese Cinema". *Iris*, número 22. Otoño, 1996. Páginas 47-52.

4. Astruc, Alexandre: "Qu'est-ce que la mise en scène?". *Cahiers du Cinéma*, número 100. Octubre, 1959. Páginas 13-16.

5. Cohen, Robert: "Mizoguchi and Modernism: Structure, Culture, Point of View". *Sight and Sound*, volumen 47. Primavera, 1978.

6. Robert Cohen analiza detalladamente la función del *flashback* al inicio de **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** para observar cómo la ambigüedad entre lo real y lo deseado modifica la pretendida mirada feminista característica del cine de Mizoguchi. Ver Cohen, Robert: "Why Does Oharu Faint? Mizoguchi's the **Life of Oharu** and Patriarcal Discourse". En: Nolletti Jr., Arthur y Desser, David: *Reframing Japanese Cinema*. Indiana University Press. Indiana, 1992. Páginas 33-55.

7. El concepto de personaje "anafórico" proviene de las clasificaciones establecidas por Philippe Hamon. Ver Hamon, Philippe: "Pour un statut sémiologique du personnage". En Barthes, Roland y otros: *Poétique du récit*. Seuil. París, 1977. Página 123.