

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Apuntes sobre los melodramas de Kenji Mizoguchi

Autor/es:

Navarro, Antonio José

Citar como:

Navarro, AJ. (1999). Apuntes sobre los melodramas de Kenji Mizoguchi.
Nosferatu. Revista de cine. (29):46-50.

Documento descargado de:

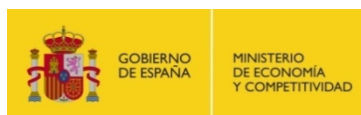
<http://hdl.handle.net/10251/41119>

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



La emperatriz Yang Kwei-Fei

Apuntes sobre los melodramas de Kenji Mizoguchi

Antonio José Navarro

Huts egiteko beldurrik gabe esan daiteke Mizoguchi batez ere melodramen errealdorea izan zela, bere obrarik garrantzitsuenak genero honetan barne har daitezkeelako. Bere melodramek, askotan beste genero batzuekin estalita egon arren, bideageba den eta zorigaitzak menderatzen duen mundua deskribatzen dute, non edertasuna iragankorra eta mina iraunkorra diren, pertsonaiek beren destinoaren aurka borrokatu behar duteneko lekua.

A principios del siglo XI, a fin de llenar sus ratos de ocio, Murasaki Shikibu, dama de la corte imperial de Heian-kyo (la actual Kyoto), empezó a escribir un relato sobre la relajada existencia de la nobleza durante el período Heian (794-1160). En 1011, tras invertir siete años de su vida en pintar los ideogramas equivalentes a 630.000

palabras, la escritora finalizó *La historia de Genji* (*Genji Monogatari*), uno de los grandes clásicos de la literatura japonesa de todos los tiempos. Es quizá la primera novela propiamente dicha escrita en cualquier idioma, comparada por algunos de sus más afamados estudiosos con la narrativa de Marcel Proust (1). En ella se cuentan las aventuras y desventu-

ras galantes del príncipe Genji, y posteriormente, de su hijo adoptivo Kaoru. Ambos, con sus lances amorosos, con su tierna e incesante búsqueda del placer, se asemejan al mito occidental de Don Juan, aunque desprovisto de su cinismo, de su amargura.

Y es que *La historia de Genji* instaure el *shibui* en el arte nipón

-palabra que designa una altiva y serena elegancia impregnada de una delicada e hiriente tristeza-, donde la felicidad y el dolor se mezclan sin capacidad de distinción; profundiza en el *mujo-kan* -la fugacidad que marca todos los placeres humanos-, presentándose el amor romántico como una especie de enfermedad que aflige y debilita el espíritu; insiste en la lucha interior que cada individuo mantiene entre el *giri* (el deber respecto a la sociedad, respecto al clan) y el *niño* (deseos o sentimientos personales)... Describe un mundo lleno de disparidades y contradicciones, donde la alegría de vivir es muy breve, el sufrimiento largo, y cada acto de nuestra existencia está impregnado de una inquietante melancolía.

Peró más allá de tales sentimientos, de semejante filosofía, *La historia de Genji* aclimata al lector a una exótica manera de vivir, única y remota en el tiempo, de una gran intensidad humana. Su estilo fluido, hermoso, dota al relato de una cadencia lírica que embriaga de manera estremecedora los sentidos del lector. Por ejemplo, en uno de sus pasajes, la encantadora amante del príncipe muere embrujada ante sus ojos. El príncipe trata de revivirla, pero todo es inútil. Roto de dolor, cae enfermo hasta hallarse a las puertas de la muerte. Cuando recupera la salud, ordena a los monjes que celebren los ritos budistas preceptivos para honrar el alma de la muchacha. Mientras prepara sus ofrendas para las exequias, leemos: "*Cuando el príncipe buscaba secretamente entre sus posesiones para hacer merced generosa a los sacerdotes, halló por azar cierto vestido, y al doblarlo hizo el poema: 'El ceñidor que hoy con lágrimas anudo, ¿lo desataremos un día en alguna vida futura?'. Hasta ahora, el espíritu de la joven había vagado en el espacio, y con gran solicitud el príncipe oraba continuamente por su seguridad*".

Sin duda, lo melodramático en el cine de Kenji Mizoguchi se inspira, por un lado, en la musicalidad formal de *La historia de Genji*, capaz de provocar las emociones más intensas a través de una minuciosa y estudiada puesta en escena. Sólo hace falta recordar la sublime conclusión de **La emperatriz Yang Kwei-Fei** (1954), impregnada de una insoportable tristeza: la casi litúrgica gravedad con que camina la emperatriz cuando es prendida por los soldados; el suave y majestuoso gesto con el que entrega al verdugo su pañuelo de seda para envolver la cuerda de la horca; el *travelling* casi bressonianiano que sigue el paso de la emperatriz hacia la muerte, mostrando únicamente la cola de su vestido arrastrándose por el suelo, mientras la condenada va desprendiéndose de sus zapatillas, su túnica escarlata y oro, su collar y los pendientes... No obstante, existen otros ejemplos tan elocuentes como el citado en la obra de Mizoguchi que ilustran semejante teoría: el angustioso suicidio colectivo del rebelde Oishi (Chôjurô Kawarazaki) y sus guerreros en **La venganza de los cuarenta y siete samurais** (1941), mostrado en *off* visual, oyéndose sólo la voz del chambelán que anuncia el nombre del *samurai* al que se le ha practicado el *seppuku*, mientras Oishi escucha con contenida desesperación; el extraordinario momento de **Cinco mujeres alrededor de Utamaro** (1946), rebotante de un sutil y exquisito erotismo, en que Utamaro (Minosuke Bandô), fascinado por la pálida piel de la modelo Takasode (Toshiko Iizuka), pinta en su espalda un hermoso retrato: el gesto delicado, sensual y apasionado, del pincel al ejecutar el trazo, la mirada absorta de Utamaro, la pose provocativa de Takasode; la poética fisicidad del palacio donde mora el espectro de Wakasa (Machiko Kyo) en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia** (1953), tétrica

y desolada mansión, de paredes ajadas y desconchadas, invadida por la suciedad y la vegetación (2), evocando así la turbadora omnipresencia de lo fantástico, de lo sobrenatural...

Por otra parte, el melodrama cinematográfico según Kenji Mizoguchi, como sucede en gran parte de *La historia de Genji*, describe un mundo lleno de injusticias y sinsentidos, donde la belleza es efímera, la felicidad deviene una quimera, el dolor es duradero, cada acto de nuestra vida está dominado por la fatalidad, y la esperanza es una tenue luz apenas vislumbrada. En cualquier caso, los personajes se hallan siempre en lucha contra el destino, que implacablemente los doblega a sus caprichosos designios. El propio Kenji Mizoguchi aclaraba su postura al respecto: "*...quiero hacer películas que presenten la vida y costumbres de una sociedad. Pero en todo caso, no hay que exasperar al espectador. Sería necesario inventar una nueva clase de humanismo que pueda conllevar cualquier tipo de salvación. Quiero continuar expresando lo nuevo pero no puedo, de ningún modo, abandonar lo antiguo. Mantengo un gran apego al pasado mientras tengo pocas esperanzas en el porvenir*" (3)... En **Vida de una mujer galante según Saikaku / La vida de Oharu, mujer galante** (1952), tales sentimientos quedan reflejados en la circularidad del relato: un *travelling* lateral sigue el vacilante paso de Oharu (Kinuyo Tanaka), encaminándose hacia un templo donde iniciará el recuerdo de su azarosa vida, el mismo *travelling* que nos mostrará al fin de la película su lamentable destino, mendigando puerta por puerta con aire tan digno como melancólico (4).

Por ello, no resulta nada descabellado afirmar que Kenji Mizoguchi fue un realizador de melodramas. Desde los inicios de su carrera con **La canción de la tierra na-**

tal (1925) hasta el fin de la misma con **La calle de la vergüenza** (1956), el cine del maestro nipón frecuentó el género con evidente delectación y maestría. Ello lo emparenta con los grandes logros del género, a la altura de los mejores trabajos de Murnau -**Amanecer** (*Sunrise*, 1927)- y de Sjöstrom -**El viento** (*The Wind*, 1927)-, de Borzage -**The Mortal Storm** (1940)- y de Sirk -**Tiempo de amar, tiempo de morir** (*A Time To Love And A Time To Die*, 1958), de Minnelli -**Como un torrente** (*Some Came Running*, 1958)- y de Stahl -**Que el cielo la juzgue** (*Leave Her To Heaven*, 1945)-, de Bergman -**Fresas salvajes** (*Smultronstället*, 1956)- y de Fassbinder -**El matrimonio de María Braun** (*Die Ehe der Maria Braun*, 1979)-,

pero desde una tradición cultural diferente. Si el melodrama fílmico occidental bebe de la literatura decimonónica de Scribe, Sardou o Decourcelle, el *merodorama* japonés se nutre de un heterogéneo conglomerado artístico: desde textos del siglo X al estilo del *Libro de la almohada* (*Makura no shōshi*) de Sei Shonagon hasta los poemas que Matsuo Basho escribió en el siglo XV, pasando por la dramaturgia *sewamono* (dramas de la vida corriente) muy abundante en el *kabuki* y el *yoruri* (teatro de marionetas), o los lienzos del *ukiyo-e* -pinturas del mundo flotante-, realizados entre los siglos XVI y XVIII.

No obstante, salvando la dificultad que supone el conocimiento y

comprensión de las fuentes culturales -literarias, teatrales, pictóricas...- que nutren el cine japonés clásico, su "accesibilidad" por parte del público occidental no es tan difícil como cabe suponer. El cine, no lo olvidemos, no es un sistema cerrado de signos como la escritura, sino que el carácter abierto de su semántica facilita su universalidad. Por ello, el talento de Mizoguchi es capaz de conmovernos a nosotros, los observadores lejanos del arte fílmico japonés, por su minuciosa recreación de una exótica manera de entender la vida y sus complejidades, poseedora de una humanidad tan apasionante como singular. El cine de Mizoguchi, como atestiguan obras maestras de la categoría de **La dama de Musashino** (1951) o **Los amantes crucificados** (1954), es el resultado de un estilo fluido, hermoso, el cual proporciona al relato una cadencia lírica que embriaga de manera estremecedora los sentidos del espectador.

Pero lo melodramático en la obra de Kenji Mizoguchi hay que rastrearlo solapado con otros géneros. En el cine japonés hay una clara tendencia a la mezcla, de nítida raíz estructuralista. Así, títulos como **Las hermanas de Gion** (1936), **La espada Bijomaru** (1945), **El intendente Sansho** (1954), o **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrilego** (1955), se inscriben dentro de los géneros más populares del cine japonés, como el *ken-geki* o *chambara* (películas de sable) -**La espada Bijomaru**-, el *jidai-geki* (filmes de tema histórico) -**El intendente Sansho**, **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrilego**-, o el *ukiyo-eiga* (literalmente, cine del "mundo flotante", es decir, de los placeres mundanos al margen de la sociedad...) -**Las hermanas de Gion**-. Pero Mizoguchi sabe trabajarlos a su antojo extrayendo de los mismos solamente un contexto y unos personajes donde desarrollar su



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



personalísimo discurso creativo. Sabe que el melodrama es un género sin referentes específicos, al menos desde un punto de vista argumental o iconográfico. La esencia del melodrama está en el relato, en la forma en que se estructura la intriga. En ella existen elementos dramáticos susceptibles de tildarse de melodramáticos -la lucha de clases, conflictos reivindicativos, enfrentamientos generacionales, el sufrimiento, la muerte, el amor...-, pero definidos a través de un *travelling*, del énfasis de un gesto, de una mirada, en la composición del encuadre, en un matiz del decorado o del vestuario, en la elipsis y el *off* visual.

Fue Douglas Sirk quien definió como el gran tema del melodrama "el amor y su imposibilidad". En Mizoguchi subsiste, sobre todo, la lucha entre el *giri* y el *ninjo*, representados por el conflicto que se establece entre la belleza y la fealdad, la tradición y la modernidad, entre la libertad y la tiranía. En **Historia de los crisantemos**

tardíos (1939), el conflicto que tortura a Kikunosuke (Shōtarō Hanayagi) no es la lucha por superar su mediocridad como actor, sino la imposibilidad de perpetuar la tradición familiar; el desafiante pintor Utamaro en **Cinco mujeres alrededor de Utamaro**, no combate el orden establecido con sus pinturas -"yo pinto sin temor al poder y a la espada", exclama-, sino que intenta aportar un poco de hermosura a un mundo cruel; el sacrilegio que comete Taira (Raizo Ichikawa) en **Historia del clan de los Taira / El héroe sacrilego** no obedece a la ambición de un clan, sino a la necesidad de superar el obscurantismo; el amor entre Mohei (Kazuo Hasegawa) y Osan (Kyoko Kagawa) en **Los amantes crucificados** no es un desafío a la ley, sino un quebranto a la tiranía de las convenciones sociales y de mezquinos intereses de casta... Una dialéctica oposición que puede darse en la guerra de sexos -la turbulenta relación entre hombres y mujeres que preside toda su obra-, de los grupos -los artistas "populares" del círcu-

lo de Utamaro, practicantes del *ukiyo-e*, y los aristocráticos alumnos del *sensei* Kano en **Cinco mujeres alrededor de Utamaro**-, e incluso de caracteres -Miyagi, esposa sumisa y fiel contra Wakasa, fémica sensual y depredadora, en **Historias de la luna pálida de agosto / Cuentos de la luna pálida después de la lluvia**-.

En este enfrentamiento, los personajes de Kenji Mizoguchi no tienen libertad posible: todo está escrito, vicio y virtud. Aquello a lo que aspiran o pretenden desesperadamente no es más que un engaño, un espejismo. Quizá por ello, el relato es un terrible camino hacia la fatalidad final -**El intendente Sansho, La calle de la vergüenza**-, donde, en el mejor de los casos, la muerte actúa como liberación -**Las hermanas de Gion, La venganza de los cuarenta y siete samurais**-. Aunque, en ocasiones, es posible la felicidad de manera fugaz: los **Amantes crucificados** se dirigen al tormento con una extraña serenidad en el rostro, a sabiendas de

que su amor será libre y pleno en el más allá, o las inolvidables risas del emperador y su amada esposa resonando en las desérticas estancias de palacio al final de **La emperatriz Yang Kwei-Fei**. Mizoguchi, en el fondo, superando su hiriente pesimismo, amaba a la vida, al arte, de la misma manera que Kakuzo Okakura describe el delicado trabajo del jardinero en *El libro del té* (5): "Alabemos al hombre que se entrega a la cultura de las flores; al hombre del tiesto que es infinitamente más humano que el hombre de las tijeras. Lo vemos con placer inquietarse por la lluvia y el sol, cómo lucha con los parásitos, su miedo a las heladas, su ansiedad cuando tardan en aparecer los capullos, su éxtasis cuando las hojas tienen todo su esplendor".

NOTAS

1. Así lo expresa Arthur Walley en el prólogo a su traducción inglesa de 1.000 páginas, *The Tale Of Genji* (The Modern Library. Londres, 1960). Desde la muerte de su autora, Murasaki Shikibu, *La historia de Genji* ha sido objeto de ávidos y numerosos análisis. Sólo en Japón se han escrito más de 10.000 libros acerca de esta obra. Ya en el siglo XIII apareció un comentario japonés de 54 tomos, y en 1960, el mismo año en que Walley la tradujo al inglés, un editor nipón publicó una *Enciclopedia de la historia de Genji* que ocupa unas 1.200 páginas. Además, durante el siglo XII inspiró un hermosísimo *emakimono* -pintura polícroma enrollada horizontalmente que se desenrolla de izquierda a derecha- titulado "Genji Monogatari", atribuido generalmente al artista Fujiwara Takayoshi, pintado a la acuarela sobre un papel de arroz, que actualmente se guarda en la Fundación Tokugawa Remei-kaï de Tokio.

2. Según la acertada observación del crítico estadounidense Audie Bock "del tipo donde se esconden las bellezas abandonadas en *La historia de Genji*", contenida en su libro *Japanese Film Directors*. Kodansha International Ltd. Tokio/Nueva York, 1990.

3. Entrevista radiofónica realizada en 1950 por el periodista y crítico Tsuneo Hazumi, recogida en *Kenji Mizoguchi*.

Filmoteca Nacional de España/XXV Semana Internacional de Cine de Valladolid. Madrid-Valladolid, 1980.

4. Los *travellings* laterales siguiendo el paso de uno o varios personajes son una figura de estilo que, en el cine de Mizoguchi, casi suponen una firma de autenticidad. Son la plasmación física del pensamiento *zen* que concibe la realidad como un elemento en perpetuo cambio, por eso el *tempo lento* en los ceremoniales religiosos nipones pretende "atrapar" la fugacidad del momento. La rítmica comunión espacio-temporal que así se establece queda perfectamente clara en unas declaraciones del arquitecto Arata Isozaki: "En Japón los conceptos del espacio y el tiempo se unen en una sola idea, expresada por la palabra 'Ma': es el intervalo existente entre dos objetos y dos acciones. O lo que es lo mismo: el vacío y la apertura entre dos elementos. En Japón se ha privilegiado la noción de tiempo. El intervalo, la pausa existente en un proceso desarrollado en muchos momentos. No se perciben las diferencias entre tiempo y espacio que perciben los occidentales".

5. *The Book Of Tea*, de Kakuzo Okakura. Dover Publications Inc. 1902. Traducción al castellano de Manuel Bosch Barret y editada por Editorial Anfora en 1944. Nacido en 1862 y fallecido en 1913, Kakuzo Okakura, japonés de cultura y educación, era un ardiente amante de sus ritos y tradiciones. Deseoso de darlas a conocer en Occidente, escribió todas sus obras en inglés. La moral y la filosofía contenidas en *El libro del té*, su minuciosa descripción de rituales y costumbres, proporcionan la documentación necesaria para entender muchos de los elementos plásticos del cine nipón.