

# NOSFERATU

REVISTA  
DE CINE

29

**kenji**  
mizoguchi

La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de "Programación Nosferatu", sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: "Alfred Hitchcock en Inglaterra". Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de *Nosferatu*, dedicado al Nuevo Cine Coreano. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.

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

## Kenji Mizoguchi:

*el hombre que amaba a las geishas*

JESÚS ANGULO

*Kenji Mizoguchi zine japoniarrak inoiz izan duen zuzendaririk garrantzitsuenetako bat da. Bere karrera 1923 artean hasi zen **Maitasuna itzultzen deneko eguna** filmarekin eta 1956an amaitu zen **Lotsaren katea** filmarekin. Laurogei filmetik gora zuzendu zituen, eta hauen artean Znearen Historian klasiko bihurtu diren tituluak era badaude, hala **Nota: Gioneko musikariak** (1953). **Yang Kurei-Fei enpertriza** (1954) edo **Sansho intendentea** (1954).*

**K**enji Mizoguchi nació en un barrio popular de Tokio el 16 de mayo de 1898, apenas un año después de la primera proyección cinematográfica celebrada en Japón, con un éxito arrollador, el 16 de febrero de 1897 en Osaka. Hijo de un carpintero, de esquiva suerte en los negocios, sus padres ya tenían una hija —Suzu, siete años mayor que él—, que jugaría un papel esencial en los primeros años de la vida del realizador. En una perfecta cadencia de siete años, después del nacimiento de Kenji llegaría su hermano Yoshio. No eligió el pequeño de los Mizoguchi el momento más oportuno para venir al mundo. Su padre, un desastroso emprendedor nato, había concebido la astuta idea de lanzarse a la fabricación de gabardinas, destinadas a guarecer a los soldados japoneses de los rigores de la guerra ruso-japonesa, que estalló en 1904. Para ello se endeudó más allá de lo razonable, sobre todo si tenemos en cuenta que un

año después finalizaba la guerra con todo el *stock* destinado a unos soldados que volvían con alivio a casa. Zentaro Mizoguchi, el padre, intentó reconducir su modesta industria, transformando las gabardinas en cinturones. Los magros resultados económicos de esta reconversión apresurada poco contribuyeron a tapar el “agujero” al que había ido a parar su ingeniosa iniciativa. Con tres hijos que alimentar y la casa familiar embargada por sus acreedores, Zentaro tuvo la poco piadosa idea de deshacerse de su hija mayor a la que Kenji adoraba. La mayoría de las fuentes cuentan que vendió a Suzu a una casa de *geishas*. Sin embargo, Audie Bock<sup>[1]</sup> afirma que su padre se limitó a entregarla en adopción y fueron, precisamente, sus padres adoptivos los autores de esa venta pocos años después. Sea como fuere, el pequeño Kenji nunca perdonó a su padre la forzada separación. A esto se suma el hecho de que, en las relaciones con su esposa —hija de un comerciante de medicinas chinas—, Zentaro no se privó de ejercer un autoritarismo que a menudo desembocaba en malos tratos.

Contrariamente a lo que se podría esperar, la suerte no fue esquivada con Suzu, que acabó siendo la protegida de un rico comerciante. Éste la llevó a vivir a su casa y acabó casándose con ella tras la muerte de su esposa. A decir de su condiscípulo en los estudios primarios Matsutarô Kawaguchi, que años después se convertiría en asiduo guionista de sus películas y uno de sus más íntimos consejeros, Kenji no era un alumno especialmente brillante. De hecho, su primera juventud fue un continuo dar tumbos en el terreno laboral. Fue precisamente Suzu quien, en 1913, le encontraría un empleo como ayudante de diseñador de kimonos veraniegos. Su trabajo consistía en realizar los dibujos destinados a su estampación. En 1915 su madre muere tras una larga y dolorosa enfermedad. Desaparecido el único lazo que le unía al hogar familiar, Mizoguchi se va a vivir con su hermana, que sería durante muchos años su protectora. Tres años antes, se había dado por finalizado el periodo

Meiji, que había traído consigo la restauración de la autoridad imperial y que tan presente estuvo a lo largo de la filmografía de nuestro realizador, para dar paso al periodo Taishô, que acabaría por aprobar en 1925 la ley sobre derecho a voto de todos los ciudadanos adultos (varones, eso sí).

Cómodamente instalado bajo la protección de su hermana, Mizoguchi practicó efímeramente diversas ocupaciones laborales. Sin embargo, sus auténticas pasiones eran la literatura, el teatro clásico japonés y la pintura. Leía con voracidad, no sólo autores japoneses, sino también occidentales, con especial dedicación a Tolstoi, Zola y Maupassant. Frecuentaba las representaciones de *kabuki* (teatro nacional tradicional), *nô* (dramas líricos en los que música y danza juegan un papel esencial) y *bunraku* (teatro de marionetas). En cuanto a la pintura, a los diecisiete años se diplomó en el Instituto de Pintura Europea de Aoibashi, en Tokio. Respecto a sus trabajos de aquellos años, destaca su paso por un periódico de Kobe, en la tradicional región de Kansai, que tantas veces recrearía en sus filmes como quintaesencia de las tradiciones japonesas. Fue allí donde se sumergió por primera vez en los placeres de las *geishas* y la bebida.

No tardó mucho tiempo en volver a Tokio, siempre a la sombra de Suzu. Allí empezó a recibir clases de *biwa*, una especie de laúd japonés. Fue precisamente con su profesor de *biwa* con quien comenzó a frecuentar los estudios de la Nikkatsu, una de las dos primeras grandes productoras japonesas, junto a la Shôchiku. Su primer impulso fue el de convertirse en actor, algo para lo que no parecía estar especialmente dotado. En cambio, el director de la casa, Osamu Wakayama, le ofrece que colabore en sus guiones. En junio de 1921 el también realizador Tadashi Oguchi le incorpora a su equipo, ahora ya como ayudante de dirección. Los primeros años veinte conocieron en el cine japonés el auge de las *gendai-geki*, películas de temática contemporánea que ganaban terreno frente a las *jidai-geki*, pe-

lículas legendarias que, con temática histórica, reivindicaban las tradiciones más ancestrales. El máximo representante de las nuevas tendencias en el estudio, Eizo Tanaka, representaba a la perfección ese giro hacia un cine más en contacto con la realidad social japonesa, en el que se inscribían realizadores como Heinosuke Gosho o el propio Yasujiro Ozu. Así, el cine de Mizoguchi siempre estaría caracterizado por una estrecha relación con la realidad.

La tendencia a favor de los *gendai-geki* que la Nikkatsu practicaba en aquellos años, llevó a la productora a despedir a dieciocho de sus *oyamas*, los actores especializados, siguiendo la tradición teatral japonesa, en interpretar papeles femeninos, entre ellos la gran estrella Teinosuke Kinugasa, que acabaría desarrollando una vasta carrera como realizador. Esto provocó una huelga en la compañía que supuso la gran oportunidad para Mizoguchi. A finales de ese año le encargaron la realización de **El día en que vuelve el amor** (1923), en la que ya apuesta definitivamente por incorporar actrices a sus películas. No sería la única norma tradicional que rompiese ya desde su primer film. Además, prescindió de los *benshi*, los narradores que tenían tal poder que podían llegar a cambiar radicalmente incluso el argumento de las películas con sus comentarios en directo y que, a nivel popular, eran a menudo la gran atracción de las proyecciones cinematográficas, más incluso que los propios filmes. Por el contrario, Mizoguchi apoyó sus películas mudas en el uso de los rótulos, siguiendo en esto, como en tantos otros aspectos, la tradición del cine occidental. Por supuesto esto le supuso la clara enemistad del colectivo *benshi*, así como una fama de director inconformista que no le abandonaría ya.

Esta película, perdida como la mayoría de las que forman su período mudo<sup>[2]</sup>, ya contenía, no sólo la citada tendencia a hacer un cine pegado a la realidad, sino además su primer alineamiento a favor de los oprimidos. De hecho,

el film tuvo serios problemas con la policía<sup>[3]</sup>, que entró a saco en él suprimiendo todas las escenas que recreaban la revuelta de los campesinos contra los hacendados. El director se vio obligado a suprimir los pasajes censurados con música interpretada por un *biwa*.

El ritmo de trabajo en aquellos años es febril, como correspondía a una época en la que las películas se realizaban en pocas semanas. Ya entre los once filmes fechados en 1923, tres de ellos están basados en escritores occidentales: Maurice Leblanc (**Una aventura de Arsenio Lupin**), *Anna Christie*, de Eugene O'Neill (**El puerto de las nieblas**), y el relato de E. W. Hoffmann *Das Fräulein von Scuderi* (**La sangre y el alma**). A éstas hay que añadir **La noche**, basada en la novela negra norteamericana *The Beautiful Demon*, y la narración del propio realizador *Yami no Sasayaki*. Ese año es la única época de toda su carrera en la que Mizoguchi escribe, a solas o en colaboración, prácticamente todos los guiones de sus películas. En los años siguientes volverá a hacerlo muy esporádicamente. Sus últimas participaciones, al menos acreditadas, en los guiones de sus películas se llevarán a cabo en los tres primeros que escribió para él Yoshikata Yoda, en lo que supone una de las cumbres de su obra: **Elegía de Naniwa** (1936), **Las hermanas de Gion** (1936) y **El valle del amor y la tristeza** (1937).

En ese mismo año un film marcó su carrera por razones extracinematográficas: **En las ruinas**. Aquel año se produjo el devastador terremoto que asoló Tokio. Mizoguchi rodó su historia de dos enamorados que se reencuentran en un templo durante el terremoto y comienzan a recordar sus vidas literalmente entre las ruinas de la ciudad. De hecho las imágenes documentales que rodó nada más producirse la tragedia se exportaron a las salas norteamericanas. Como consecuencia del terremoto los estudios de Tokio quedaron arrasados, lo que provocó que fuesen trasladados a Kyoto.



Las hermanas de Gion

Allí sigue dirigiendo películas de encargo, en las que su implicación personal es relativa. De aquella época el realizador guardaba agradables recuerdos del rodaje de **El mundo de aquí abajo** (1924), inspirada en *Terra Baixa*, de Ángel Guimerà. Prosiguieron, por otro lado, sus problemas con la censura. En **Lluvia de mayo y papel de seda** (1924), adaptación de una obra de teatro *shimpa* (la corriente que pretendía renovar el teatro japonés hacia parámetros más hontologables con el teatro occidental), fue acusado "de haber ultrajado la dignidad de la religión"<sup>[4]</sup>. Tampoco la sátira de la guerra, inspirada en las caricaturas del entonces célebre Okamoto Ippei, contenida en **No hay guerra sin dinero** (1925), fue bien recibida por la censura. La película, estrenada en Kyoto, permaneció inédita en el resto del país. Con estos filmes, el realizador comenzó a ganarse una merecida fama de izquierdista.

En Kyoto comenzó a frecuentar con asiduidad las casas de *geishas* del barrio de Gion. Sus amantes en aquella época fueron tan numerosas como efímeras. Una de esas relaciones le dejaría marcado, literalmente, para siempre. En 1925 se enamoró de una camarera con la que comenzó a vivir. Según relata Audie Bock, un ataque de celos llevó a su amante a apuñalarle por la espalda. El incidente fue aireado por la prensa y le supuso problemas con su productora. Bock relata: *"No obstante, Mizoguchi perdona a su amante y suspende su trabajo para ir a encontrarse con ella en Tokio. La pareja se reconcilió, viviendo Mizoguchi a costa de los ingresos que ella obtenía con su trabajo de criada en una taberna japonesa, hasta que un conocido le advirtió que estaba desperdiciando su vida. Retornó a Kyoto y reanudó su trabajo con una vitalidad que no había conocido antes de su encuentro con la animal perversidad de una mujer abandonada. (...) La amante que él abandonó en Tokio, acabó en la prostitución"*<sup>[5]</sup>.

La relación de Mizoguchi con las mujeres dista mucho de mantenerse paralela a una filmografía como la suya, en la que, como veremos, una de las constantes temáticas más claras es, precisamente, su denuncia de la opresión de la mujer por la tradicional sociedad japonesa. Al año siguiente se casaría con la bailarina Chieko Saga. Su matrimonio fue tormentoso debido a sus continuas infidelidades y al trato, como poco displicente, al que sometió a su mujer. Durante el rodaje de **La venganza de los cuarenta y siete samuráis** (1941), ésta perdió la razón a causa de una sífilis que Mizoguchi calificaría con sospechosa insistencia de "hereditaria". El más habitual de sus guionistas, Yoshikata Yoda, recordaba que el realizador estaba hundido<sup>[6]</sup>, lo que no impidió que continuase con su habitual ritmo de trabajo y que, poco después, la ingresase de por vida en un hospital psiquiátrico. A los pocos años, acogería en su casa a su cuñada, con la que terminó viviendo maritalmente, y sus hijos.

En cierto modo, las relaciones con su mujer acabaron teniendo serias similitudes con las que su padre mantuvo con su madre, y que él jamás perdonó. De nuevo son ilustrativas al respecto las reflexiones de Audie Bock: *"Mizoguchi cae dentro de la fuerte tradición 'feminista' del cine, el teatro y la literatura japonesa. No obstante esta palabra prestada del inglés tiene matices en Japón que le hacen diferir considerablemente de su uso occidental. Aparte de su predecible significado, 'la propuesta de los derechos de la mujer, igualdad o liberación', tiene un segundo y más popular uso: 'un hombre que es indulgente hacia la mujer; un adorador de la mujer'. (...) Sin embargo, estos retratos sutilmente trazados (...) no necesariamente implican una actitud política acerca del mejoramiento de la condición femenina en la sociedad. La fascinación llega a ser un fin por sí misma"*<sup>[7]</sup>.



Elegía de Naniwa

A mediados de la década de los veinte, Mizoguchi continúa debatiéndose entre películas más o menos próximas a las calificadas *keiko-eiga*, o filmes de "tendencia", influidas por la consolidación de la revolución rusa, que trajo consigo el auge de las ideas marxistas en Japón, y simples películas de encargo, como su participación en los filmes de episodios **La sonrisa de nuestra tierra** (1925) y **Escenas de la calle** (1925) o su largometraje **La canción de la tierra natal** (1925, la primera de sus películas que ha llegado hasta nuestros días). De ésta última, afirmaba que "*fue una película impuesta por los funcionarios para aumentar la producción de arroz*".

1926 es el año de la confirmación de Mizoguchi como uno de los más prestigiosos realizadores japoneses. Él mismo consideraba que con **Murmullo primaveral de una muñeca de papel** empezó a encontrar su camino, al tiempo que Yoda ve aparecer por primera vez en esta película su estilo lírico. La película narra el amor entre dos jóvenes, paralelamente a la descripción de la absorción de las pequeñas industrias por parte de un capitalismo cada vez más desarrollado. Lirismo y realismo se daban así la mano, en una combinación presente, a partir de ese momento, en toda su obra. El mismo año su antiguo compañero de colegio Kawaguchi escribe para él su primer guión, a partir de una obra de *kabuki* escrita por Encho Sanyutei, para **El amor apasionado de una profesora de canto**, que tuvo buenas críticas y fue la primera de sus películas vendida a Europa.



Las amapolas

Ese año es, por otro lado, el de la subida al trono del emperador Hiro-Hito, con lo que da comienzo el convulso período Hôwa. El propio ejército japonés encargó a Mizoguchi la realización de **Gratitud al emperador** (1927), lo que no impidió que la película fuese censurada en una secuencia en la que un soldado herido toca el acordeón, algo que fue visto como un recurso antimilitarista. Lo cierto es que la omnipresente censura japonesa vivía años de preocupación ante el auge de los *keigo-eiga*, que llevaría consigo la creación en 1928 de Pro-Kino, una productora de izquierdas especializada en este tipo de filmes. Aunque la vida de Pro-Kino fue efímera, esta corriente de izquierdas caló profundamente en el cine japonés y, naturalmente, Mizoguchi no fue impermeable a este movimiento.

En 1929 consigue el mayor éxito comercial de su carrera hasta el momento con **La vida de Tokio** (1929), basada en una canción enormemente popular en la época. En esta pe-

lícula, de la que se conservan tan sólo algunas secuencias, Mizoguchi mostraba los grandes contrastes entre las clases altas de la capital y los barrios más humildes. A partir de estos fragmentos Noël Burch ya constata la presencia de “*vagos indicios de las preocupaciones venideras*”<sup>[8]</sup>. A la preferencia por las tomas largas a los primeros planos, que el propio realizador declaró odiar en varias ocasiones, se suma la movilidad de la cámara —si bien un tanto excesiva respecto a sus filmes posteriores—, que le servía para utilizar lo menos posible los recursos de montaje (otra de sus fobias), así como la utilización de la profundidad de campo, un recurso que forzaba la sensación de realismo inherente a su cine desde el principio. Basada en un conjunto de relatos de escritores de izquierdas. **Sinfonía de la gran ciudad** (1929) abundaba al parecer en una temática parecida. Mizoguchi recuerda que “*el barrio en el que rodamos la película era un barrio casi fuera de la ley: nos vimos obligados a disfrazarnos de obreros, llevando la cámara escondida*”. En la misma tendencia, rodó en un barrio de prostitutas **Y sin embargo, avanzan** (1931), un film antimilitarista que tuvo de nuevo problemas con la policía.

A pesar de todo ello el supuesto izquierdismo de Mizoguchi dejaba mucho que desear. Varios de sus colaboradores le han tachado de ambiguo, cuando no abiertamente oportunista. De hecho, como veremos, no dudó más adelante en colaborar con el régimen militarista que acabó llevando a Japón a la guerra, al lado de alemanes e italianos, primero, y con las fuerzas de ocupación aliadas, tras finalizar la guerra, más tarde. Si sus méritos cinematográficos son incuestionables y le colocan entre el más selecto puñado de los grandes realizadores de la historia del cine, no se puede decir otro tanto de su coherencia personal. El realizador Kaneto Shindo, que colaboraría con él durante quince años como asistente de realización y guionista, se mostraba inmisericorde con él en declaraciones informales reproducidas por el historiador Georges Sadoul: “*Mizoguchi*

*era muy simple: sólo le interesaba el dinero. Y dinero para tener mujeres. Amaba tanto a las mujeres y prostitutas que tuvo con ellas innumerables experiencias, la mayoría de las veces felices. Seguía siendo muy niño, muy curioso por todo, muy egocéntrico, y si se ocupó tanto del cine es porque le reportaba bastante dinero para continuar llevando una vida tan disipada. Su obra es en su conjunto bastante parecida a las calles de Tokio, tan desiguales: uno circula por ellas perfectamente y a menudo cae en un gran agujero. Mizoguchi encontró casi todos los temas de sus mejores obras en su vida y sus experiencias personales. Adoraba irse de juerga, divertirse en farsas de estudiantes, como mear desde el primer piso a los viandantes. Era muy caprichoso, muy callejero y se encontraba a menudo humillado por las mujeres. Era un poco esquizofrénico y su obra se puede considerar como una acumulación de experiencias personales, como una especie de autobiografía. Si criticó a la sociedad, fue siempre a través de las mujeres y su condición. No podía proceder de otro modo”<sup>[9]</sup>.*

Paralelamente a los citados filmes “de tendencia”, Mizoguchi veló por primera vez sus armas en el terreno del sonoro. Su primera experiencia, **La tierra natal** (1930), es sólo parcialmente sonora. El sistema comercializado en Japón era demasiado rudimentario y el realizador afirma que supuso muchas dificultades y pocos resultados. Al tiempo, cuenta la anécdota de que el responsable de sonido era un técnico del Ministerio de Correos, más bien escasamente interesado por el cine. Ante la frustrada experiencia y las presiones que en esos primeros años ejercieron los poderosos *benshi*, no tuvo más remedio que replegarse de nuevo hacia el cine mudo.

Según Yoda, en **Okichi, la extranjera** (1930), Mizoguchi realizó sus primeras serias experiencias en la utilización del plano secuencia. Sin embargo, los continuos cortes producidos por la inserción de rótulos rompían con la unidad dramática que el realizador buscaba con ellos y habría que es-

perar al sonoro para que se afianzase en la que se convertiría en una de las principales señas de identidad de su puesta en escena. Para Yoda, si utilizaba el plano secuencia es porque *"no le gustaba utilizar los recursos de montaje, porque le era difícil identificar los planos realizados después del rodaje. Si prefería tomas que a veces duraban dos o tres minutos, con movimientos de cámara muy complicados, que era difícil poner a punto, era porque este método le permitía filmar un sentimiento, una expresión, en su evolución y su exacta continuidad temporal"*<sup>[10]</sup>. Con esos movimientos de cámara, Mizoguchi podía pasar de un plano fijo —casi siempre planos largos— a otro, sin necesidad de corte alguno. Este deseo de continuidad era en cierto modo semejante al que defendía el más grande de sus coetáneos, Yasujiro Ozu, quien, más estático, sustituía estos movimientos de cámara por sus famosos planos de detalle o paisajes, insertados entre dos tomas.

En 1931, Heinoshuke Goshō dirigía **Madame to nyôbo**, la primera película totalmente sonora del cine japonés, que tuvo un enorme éxito comercial. La Nikkatsu respondió con **El dios guardián del presente** (1932), película sonorizada a posteriori, con la que Mizoguchi daba el éxito equivalente a la productora con la que había realizado hasta el momento casi cincuenta largometrajes y con la que no volvería a colaborar, si exceptuamos **El desfiladero del amor y del odio** (1934).

En 1931 Japón invade Manchuria. Mizoguchi acepta la oferta de la productora Shinkô, recién creada, para realizar **El amanecer de la fundación de Manchuria** (1932), un encargo del ejército que puede calificarse, sin paliativos, de film de propaganda militarista, aun cuando ninguna copia haya llegado hasta nuestros días. La unanimidad de todas las fuentes a este respecto deja claro el aspecto camaleónico que nuestro realizador practicó a menudo en el terreno ideológico. Pese a que se trataba de un film sonoro, sus tres siguientes películas con la Shinkô vuelven a ser mudas.