

Kenji Mizoguchi: <i>Cuentos de la luna pálida</i>

Rafael Narbona

El triunfo de *Rashomon* en el Festival Internacional de Venecia de 1951, que premió a la película con el León de Oro, abrió las puertas de Occidente al cine japonés. Sin pretenderlo, Akira Kurosawa se convirtió en la primera avanzadilla de un rico caudal cinematográfico que hasta entonces no había traspasado las fronteras de su país de origen. El público europeo y norteamericano comenzó a descubrir nombres como Yasujirō Ozu, Hiroshi Inagaki, Kon Ichikawa, Masaki Kobayashi, Mikio Naruse y Kenji Mizoguchi. La década de los cincuenta constituyó la «edad de oro» del cine japonés. Al examinarla retrospectivamente, puede hablarse sin lugar a dudas de «cine de autor», pero sin ignorar que una película siempre es un trabajo colectivo. De hecho, los directores de ese momento, de espléndida creatividad, recurrieron sistemáticamente a grandes maestros de la literatura (Mori Ōgai, Ueda Akinari, Ryūnosuke Akutagawa), la música (Fumio Hayasaka) y la fotografía (Kazuo Miyagawa) para realizar sus proyectos. La combinación de esfuerzos produjo películas tan memorables –cito sólo tres ejemplos– como *Cuentos de Tokio* (Yasujirō Ozu, 1953), *El arpa birmana* (Kon Ichikawa, 1956) o *El intendente Sanshō* (Kenji Mizoguchi, 1954).

Kenji Mizoguchi siguió la estela de Kurosawa en el camino del reconocimiento y la difusión. Mizoguchi había empezado su carrera en los años veinte, pero su obra no empezaría a ser conocida en el extranjero hasta 1952, cuando el Festival Internacional de Venecia le concedió el León de Oro por *Vida de Oharu, mujer galante*. Un año después, le otorgaría el León de Plata por *Cuentos de la luna pálida*. Se ha dicho que el arte cinematográfico de Mizoguchi muestra más apego por la cultura japonesa que el de Kurosawa, fascinado por John Ford, William Shakespeare y Fiódor Dostoievski, pero lo cierto es que sus primeras películas son adaptaciones de obras de Eugene O'Neill, León Tolstói o versiones de cintas expresionistas. Mizoguchi admiraba el cine occidental. De hecho, afirmaba –al igual que Kurosawa– que sus maestros eran John Ford y D. W. Griffith. Por eso, quizá lo más apropiado sería decir que la década dorada del cine japonés, aún sacudida por la tragedia de las dos bombas atómicas y el trauma colectivo de la derrota, se caracteriza por una inteligente síntesis de tradición y modernidad, mostrando hasta qué punto las diferencias culturales pueden ser fecundas si no se incurre en torpes estereotipos o se adopta una perspectiva burdamente nacionalista.

Kenji Mizoguchi nació el 16 de mayo de 1898 en algún suburbio de Tokio. No hay datos concluyentes, pero todo apunta a que vino al mundo en el barrio de Asakusa. Pobre y ligeramente bohemio, algunos lo han comparado con el barrio de Montparnasse. Su padre era un humilde carpintero que intentó enriquecerse vendiendo chubasqueros al ejército imperial durante la guerra ruso-japonesa. La rápida e inesperada victoria de las tropas japonesas arruinó sus planes, arrojándolo a la miseria. La pequeña inversión que había realizado se convirtió en una deuda impagable, condenándolo a una pobreza tan severa que casi no podía alimentar a su familia. Desde entonces, se dedicó a maltratar a su esposa bajos los efectos del *sake* (licor de arroz). Se ha dicho que vendió

a su hija mayor, Suzuko, a una casa de geishas, pero se trata de una leyenda. Suzuko ingresó voluntariamente en una *okiya* (casa-academia para geishas), firmando un contrato de formación como aprendiz (*maiko*). La *okiya* se comprometía a educarla y sufragar sus gastos –particularmente abultados en lo referido al vestuario– a cambio de un porcentaje de sus ganancias en sus futuras actuaciones, cantando, bailando, recitando poesía, ejecutando la ceremonia del té o interpretando piezas musicales con instrumentos tradicionales, como el *shakuhachi* (flauta de bambú), el *shamisen* (una especie de guitarra o banjo de tres cuerdas) y el *taiko* (tambor).

El pequeño Kenji tuvo que abandonar la escuela y trasladarse a vivir con sus tíos en Morioka, una ciudad del norte fría y húmeda que le hizo enfermar de fiebres reumáticas. Aunque superó sus dolencias, le quedó como secuela una aparatosa cojera. Durante su convalecencia, aprendió a dibujar con cierta destreza. Su hermana Suzuko consiguió que la *okiya* lo contratara para decorar abanicos y kimonos. A los catorce años se mudó a vivir con ella. Impresionada por su habilidad, la *oka-san* (directora de la *okiya*) lo envió a una escuela de pintura, donde conoció el arte y la música occidentales, que le causaron una verdadera conmoción interior, revelándole la existencia de otros estilos y lenguajes para abordar y expresar la belleza. Su estancia en la *okiya* y el apego a su madre, que murió cuando aún era un adolescente, despertaron en Kenji un duradero aprecio hacia el universo femenino. Frente al padre despótico, violento y huraño, la madre y la hermana representaban el afecto, la dulzura, la delicadeza, el cariño. Esa visión se plasma en su obra cinematográfica, donde las mujeres sufren los peores abusos, sin perder su entereza y dignidad. Las mujeres de Mizoguchi encarnan la sensatez, la compasión, la sensibilidad, la ternura, mientras que los hombres se despeñan por el egoísmo, la inmadurez, la cobardía y la brutalidad.

Tras obtener un título académico, Kenji consiguió trabajo como ilustrador de un periódico de la ciudad de Kobe. Durante sus años de estudiante, descubre el marxismo, simpatizando con sus ideas. Participa por ello en la revuelta de 1918, inspirada por la Revolución de Octubre, lo cual le costará su empleo de dibujante. En 1920, la compañía cinematográfica Nikkatsu lo contrata como actor y, poco después, consigue una oportunidad como ayudante del director Osama Wakayama. En la siguiente década rodará más de setenta películas, pero casi ninguna sobrevivirá a la Segunda Guerra Mundial. Muchas son destruidas por el Mando Supremo de las Fuerzas Aliadas. El general Douglas MacArthur sabe que el gobierno imperial ha utilizado el cine para fomentar en la población japonesa el militarismo y el nacionalismo, y considera necesario borrar ese legado. La urgencia de eliminar cualquier oposición a la presencia militar norteamericana impone que se aplique la medida de forma indiscriminada, sin aplicar criterios selectivos. Durante la década de los treinta, cuando el militarismo japonés encabezado por Hideki Tōjō comienza su despliegue, las ideas marxistas de Mizoguchi le causarán ciertos problemas con la censura, pero siempre hallará la forma de incluir en las tramas su amor por la libertad y su oposición hacia cualquier forma de autoritarismo o intolerancia. En 1939 estrena *Historia del último crisantemo*, una obra que ya refleja su madurez como director y un estilo propio: posición alta de la cámara, escasez de primeros planos, fotografía poco contrastada, utilización del espacio fuera de campo. Mizoguchi detesta el montaje e intenta contrarrestar sus riesgos mediante el plano-secuencia, combinando los movimientos laterales con la profundidad de campo. Su ritmo narrativo es moroso y poético. *Historia del último crisantemo* es un canto a la sinceridad, el compromiso y el sacrificio.

Mizoguchi era un hombre tímido y de modales suaves, pero en el plató se convertía en un tirano y albergaba una intimidación turbia y perversa. Al igual que su padre, abusaba del alcohol y visitaba a menudo los burdeles. Una prostituta lo apuñala en circunstancias confusas. El escándalo casi le cuesta su carrera. La espiral belicista tampoco le beneficia. Algunos le acusan de intentar congraciarse con el régimen de Tōjō mediante *Los cuarenta y siete samuráis* (1941), basada en la vieja leyenda japonesa de los fieles guerreros que fingieron cobardía e indignidad para vengar la muerte de su señor. A pesar de que el tema se prestaba a la exaltación de los valores bélicos, Mizoguchi apenas incluye escenas de acción. Prefiere el relato indirecto y el estudio psicológico, utilizando la cámara y la fotografía en blanco y negro para ahondar en la intimidad y las motivaciones de los personajes. A partir de la posguerra, Mizoguchi adopta las innovaciones del neorrealismo, componiendo melodramas de carácter social. Su concepción del plano-secuencia se consolida, minimizando los cortes impuestos por el montaje. Desde su punto de vista, la continuidad siempre es más verosímil que una fragmentación artificiosa y efectista.

En 1954 vuelve a ganar el León de Plata con *El intendente Sansho* y en 1955 obtendrá la nominación para la Palma de Oro del Festival de Cannes con *Los amantes crucificados*. Se ha dicho que el director recreó su relación con el género femenino en *Utamaro y sus cinco mujeres* (1946). Según esta interpretación, los artistas se inspiran en las mujeres para plasmar sus ensoñaciones románticas, pero sus fantasías esconden el oscuro deseo de someterlas para cosificarlas y apropiarse de sus almas. Enfermo de leucemia, Mizoguchi aún tendrá tiempo de rodar películas tan notables como *La emperatriz Yang Kwei Fei* (1955), una delicada película en color, y *La calle de la vergüenza* (1956), complementaria de *Utamaro y sus cinco mujeres*, pues narra la vida diaria de un prostíbulo durante la posguerra, mostrando la mezcla de ternura, degradación, vulnerabilidad e ingenio que acompaña al comercio del sexo. Mizoguchi muere en 1958 en Kioto, dejando un legado de ochenta y nueve películas. Sólo rodó dos en color. No es un dato irrelevante, sino una prueba de su concepción poética del cine. Como confesó John Ford a Peter Bogdanovich, el color es mucho menos exigente que el blanco y negro, donde cualquier error se hace visible y puede arruinar una escena. El blanco y negro exige precisión, rigor y sentido estético. Es lo más adecuado para una sensibilidad poética, animada por una gran exigencia artística.

Mizoguchi afirmaba que su puesta en escena imitaba el *emakimono*, un estilo clásico de pintura japonesa que empleaba rollos de hasta veinte metros de largo y que no excedía los cincuenta centímetros de ancho. Para su exposición hacía falta utilizar una mesa de grandes dimensiones. Ese insólito formato para los ojos de un occidental permitía percibir la pintura como una narración que se desplegaba en una dilatada secuencia, sin saltos ni interrupciones. Trasladado al cine, ese planteamiento dará lugar a un largo plano-secuencia, o «plano pergamino», que capta los cambios sin necesidad de oponer contrastes o intercalar paréntesis. El japonés Tadao Sato, brillante crítico de cine, sostiene que los planos-secuencia de Mizoguchi, con sus audaces movimientos de cámara, reproducen la idea central de la caligrafía japonesa: escribir como se respira, sin levantar el pincel del papel. Esa clase de escritura apenas se diferencia de la pintura tradicional japonesa y expresa una tensión espiritual permanente. No se trata de la espiritualidad occidental, marcada por la hegemonía de la tradición cristiana, sino de una visión de las cosas que intuye la proximidad y complementariedad de los

opuestos como única forma de trascendencia. Mizoguchi hizo inscribir la palabra *min*, que significa nada, en su tumba en Kioto. No es un gesto de nihilismo, sino de conformidad con lo existente. La nada no es simple vacío o ausencia. La nada es equilibrio, orden, armonía.

Basada en *Cuentos de lluvia y de luna*, la serie de relatos de Ueda Akinari (1734-1809) y en un cuento de Guy de Maupassant, *Cuentos de la luna pálida* (*Ugetsu monogatari*), que también se ha traducido como *Cuentos de la luna pálida de agosto* o *Cuentos de la luna pálida después de la lluvia de agosto*, refleja esta filosofía, muy próxima al panteísmo. El problema no está en la naturaleza, con su baile incansable entre el ser y el no ser, sino en las pasiones humanas, que introducen en el mundo la codicia, el egoísmo, la ambición, la violencia. Sobre la traducción del título original, cabe decir que *Ugetsu* significa «luna tras la lluvia».

En *Cuentos de la luna pálida*, el factor perturbador es la guerra. Ambientada en el siglo XVI, la lucha por el poder entre distintos señores feudales convierte la vida de la población civil en un infierno. Los soldados saquean las aldeas, violan a las mujeres y matan a los hombres o les obligan a engrosar sus filas, abandonando a sus familias. Genjūrō (Masayuki Mori) es un humilde alfarero que empieza a ganar dinero, vendiendo sus cerámicas en Nagahama. Sus beneficios crecen y su ambición también. Su esposa Miyagi (Kinuyo Tanaka) no comparte su anhelo de riquezas. Agradece sus atenciones y sus obsequios, pero preferiría disponer de más tiempo para disfrutar de su hija Genichi y de su humilde casa, situada cerca de un río. El hermano de Genjūrō, Tōbei (Eitaro Ozawa), también desea prosperar, pero no como artesano, sino como samurái. Su esposa Ohama (Mitsuko Mito) le recrimina su insensatez, pues ni siquiera sabe manejar un arcabuz o *tanegashima*. Fanfarrón y grandilocuente, Tōbei responde que su ambición es tan grande como el mar. Mizoguchi emplea planos medios para acercarnos a los personajes. Los hombres parecen testarudos e imprudentes, con movimientos torpes y bruscos. Las mujeres, sensatas y racionales, con gestos más templados o comprensiblemente impacientes ante la imprudencia de sus maridos. Fuera de campo, se escuchan los disparos de los arcabuces, evidenciando que el peligro no es algo lejano, sino inmediato y cruento. Sin embargo, Genjūrō se limita a pensar que la guerra es la mejor ocasión para hacer negocios, sin reparar en los riesgos que se ciernen sobre su familia.

Mizoguchi opone la paz de la aldea al frenesí de la ciudad, donde los samuráis se agrupan para organizar sus incursiones y los civiles corren de un lado a otro, buscando un lugar seguro. Los samuráis no aparecen desde una perspectiva heroica. Cuando Tōbei se arrastra ante ellos, suplicándoles que le permitan combatir a su lado, la cámara apenas se despegaba del suelo. Los samuráis, protegidos por sus armaduras, desdeñan al campesino, pateándolo y empujándolo con sus *katanas* (sable de filo único y curvado). Se ríen estruendosamente de sus fantasías y le recuerdan que, sin armadura y *yari* (lanza de hoja recta), nunca podrá aspirar a ser un samurái. Mizoguchi filma un primer plano de Miyagi despertando a su hija cuando los soldados asaltan la aldea y todos los vecinos huyen para evitar las violaciones, los robos y los alistamientos forzosos. Es su manera de subrayar la importancia de la mujer como pilar fundamental de la familia. Su ternura y responsabilidad contrasta poderosamente con el egoísmo y el desapego de los hombres. La brutalidad de la soldadesca, que roba comida, abusa de las mujeres y recluta a jóvenes, casi niños, sin inmutarse ante las súplicas de sus

madres o hermanas, resulta más intolerable al contemplar el éxodo de los campesinos, que bordean el río penosamente. De nuevo, la cámara filma a los samuráis desde una posición relativamente baja, reflejando su caótica violencia, pero se eleva para captar la huida de las familias, acarreado sus pertenencias. El contacto directo con los estragos de la guerra no enfría la ambición de Genjūrō y Tōbei, que viajan por segunda vez a la Nagahama, acompañados en esta ocasión por sus mujeres y la pequeña Genichi. Suben por el río, avanzando lentamente entre bancos de niebla. Ohama rema y canta dulcemente: «En las aguas de Azuchi, un pequeño bote flota a la deriva. Todos duermen caídos sobre el timón». Mizoguchi crea una atmósfera poética y onírica con un bellissimo plano que muestra la embarcación suspendida ente el río y un cielo cubierto de nubes. La aparición de un hombre moribundo en una barca refuerza la sensación de transitar entre la realidad y el sueño. Es el punto de inflexión de una tragedia que cambiará la vida de las dos parejas. El agonizante es un capitán mercante que ha sufrido el asalto de los piratas. Antes de expirar, les aconseja retroceder, pero los hombres ignoran su recomendación, limitándose a desembarcar a sus mujeres para que vuelvan al hogar.

Tōbei logrará ser samurái, matando por la espalda a un soldado que acaba de ayudar a su señor a realizar el *seppuku*. Genjūrō abandona a su mujer, seducido por la princesa Wakasa (Machiko Kyō), ignorando que se trata de un espíritu. Mizoguchi mezcla con enorme sutileza el mundo real y el mundo fantástico. La princesa Wakasa es una mujer hermosa y delicada, que canta y baila como una geisha. Cuando Genjūrō retoza con ella a orillas de un lago, cerca de un árbol negro con las ramas desnudas, siente que ha encontrado el paraíso, sin sospechar que la muerte le corteja. Sólo las plegarias budistas que un sacerdote pintará en su piel lo librarán de convertirse en un espíritu atormentado, condenado a vagar sin descanso entre los vivos. El rostro de Wakasa, con las cejas afeitadas y pintadas –rasgo característico de las viudas–, con su expresión misteriosa y algo artificial, evoca las máscaras del teatro *nō*. Su insaciable apetito sexual insinúa su condición demoníaca. Es la conducta que caracteriza a *Onyōrō*, el fantasma femenino del teatro kabuki, que necesita mantener relaciones carnales con los vivos para no volver al mundo de las sombras.

La peripecia de Tōbei como samurái no es menos trágica que la historia de Genjūrō con Wakasa. Se salvará de la muerte, pero su esposa Ohama será violada por unos soldados y, avergonzada, empezará a trabajar como prostituta. Miyagi tendrá menos suerte. Además de ser violada, será asesinada, pero su espíritu benévolo y generoso esperará a Genjūrō en el hogar para darle la bienvenida y perdonarle. Mizoguchi emplea la elipsis para ahorrar al espectador la crudeza de la violencia. La violación de Ohama acontece fuera de campo, pero sus sandalias, perdidas durante el forcejeo, expresan la trágica indefensión de la víctima. Hundidas en el barro, hablan de impotencia, miedo y desamparo. Sucede lo mismo con el asesinato de Miyagi. No conocemos los detalles, pero cuando tres samuráis la atacan para robarle su escasa comida y ella rueda por el suelo con su hija agarrada a la espalda, advertimos su profunda indefensión y el acecho de la fatalidad. Mizoguchi utiliza la profundidad de campo para mostrar a Miyagi y a Genichi gateando a duras penas en un plano medio, mientras sus agresores se disputan el botín en un segundo plano, con la ferocidad de animales hambrientos que sólo piensan en su supervivencia. El contraste entre su barbarie y la fragilidad de sus víctimas imprime a la escena una dolorosa elocuencia.

Cuentos de la luna pálida evidencia una vez más que el buen cine siempre es fruto de la combinación de grandes talentos. Kazuo Miyagawa se ocupa de la fotografía, Fumio Hayasaka, Ichirō Saitō y Tamekichi Mochizuki, de la música, y Matsutarō Kawaguchi y Yoshikata Yoda, del guion. La película finaliza con la redención de Genjūrō y un homenaje a Miyagi. Tōbei ha vuelto con Ohama y trabaja duramente en el campo. Genjūrō ha recuperado su dignidad gracias a su esposa, que vela por su bienestar y el de su hija Genichi desde la otra vida. De nuevo fabrica cerámicas, pero con cuidado y esmero, sin pensar en hacerse rico. Se escucha la voz de Miyagi, recordándole que su espíritu sigue a su lado: «No estoy muerta. Estoy muy cerca de ti. Veo que tus dudas han desaparecido. Sé tú mismo y ocupa el lugar que te corresponde». Genichi deposita un cuenco con arroz sobre la tumba de su madre y un majestuoso movimiento de grúa dirige la mirada del espectador hacia el valle. La ambición desató la tragedia; el perdón ha restituido la paz y la esperanza.