

TESIS DOCTORAL

Una teoría del plano-secuencia.

Tiempo, historia y narratividad en las películas de Mizoguchi Kenji durante la década de los 30.

Autor:

Luis Miranda Mendoza

Director/es:

José Manuel Palacio Arranz

Antonio Weinrichter López

Tutor:

José Manuel Palacio Arranz

PERIODISMO Y COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Leganés/Getafe, junio de 2017

TESIS DOCTORAL

Una teoría del plano-secuencia. Tiempo, historia y narratividad en las películas de Mizoguchi Kenji durante la década de los 30.

Autor: Luis Miranda Mendoza

Director/es: **José Manuel Palacio Arranz**
Antonio Weinrichter López

Firma del Tribunal Calificador:

Firma

Presidente: (Nombre y apellidos)

Vocal: (Nombre y apellidos)

Secretario: (Nombre y apellidos)

Calificación:

Leganés/Getafe, de de

ÍNDICE.

AGRADECIMIENTOS.

INTRODUCCIÓN. LA PROPUESTA Y SUS PREMISAS..... 13

El contexto de la pregunta. ‘Modernismo’ vs. ‘realismo’. 15

- La pregunta y el método. 16
- La cuestión del ‘sistema’. 19
- La dualidad diferencial / referencial como guía. 20
- Estructura de la tesis. 21
- Aclaraciones sobre el método. 22
 - 1. La problemática del ‘autor’. 23
 - 2. El problema hermenéutico. 24
 - 3. Los problemas de accesibilidad. 24
- Aclaraciones sobre el uso de términos japoneses. 26

SECCIÓN I. El cine japonés como ‘objeto’ teórico. Mizoguchi como excepción y norma. 29

Cap. I.1. Proyecciones y desvíos interpretativos sobre el cine japonés. 33

- I.1.1. ‘Modernismo vernáculo’. 33
- I.1.2. Consideraciones preliminares. ‘Autor’, cine nacional y discurso crítico-teórico. 36
- I.1.3. Desvíos y distorsiones. 42
 - I.1.3.1. Reducciones de la diferencia: “Celebración humanista de los grandes autores y de la cultura japonesa en los 60”. 43
 - I.1.3.2. Golpe de timón: “Celebración marxista y formalista del cine japonés como alternativa al cine clásico de Hollywood en los 70”. 60
 - I.1.3.2.a. Algunas respuestas a *To the Distant Observer*. 72
 - I.1.3.3. Las trampas de la perspectiva: “Reexamen crítico de las aproximaciones anteriores mediante la introducción del discurso de la Otredad y los análisis inter-culturales en los 80”. 80
- I.1.3. No hay una ‘teoría’ sobre el cine de Mizoguchi. 86

Cap. I.2. El cine japonés como ‘modernismo vernáculo’. 93

- I.2.1. ‘Clásico’, ‘moderno’, ‘modernista’. 93
- I.2.2. El problema de lo ‘vernáculo’ en un contexto “modernizante”. 104
 - I.2.2.1. ‘Auto-orientalismo’. 105
 - I.2.2.2. Capital cultural encarnado, capital cultural objetivado. 109
- I.2.3. ‘Clásico’, ‘moderno’ y ‘modernista’: ¿categorías críticas o históricas? 119

SECCIÓN II. Dialéctica del referente y la diferencia. Su aplicación al caso de Mizoguchi. 125

Cap. II.1. Mizoguchi como narrador “paramétrico” y el plano secuencia como figura diferencial / referencial. 129

- II.1.1. Frente a la norma ‘modernista’, la excepción ‘paramétrica’. 129
- II.1.2. La doble condición “extensa” del plano. 137
 - II.1.2.1. “Trazos de luz”. Toma larga, plano-secuencia; ‘plano extenso’. 140
 - II.1.2.2. Un problema de (in)definición. 143
 - II.1.2.3. El plano-secuencia y la toma larga como significantes cinematográficos. .. 151
 - II.1.2.4. Dos tomas largas de apertura. 157

Cap. II.2. Lo ‘vernáculo’: “espacio japonés” y noción de intervalo (*MA*). 167

- II.2.1. Consideraciones preliminares. 167
- II.2.2. Fundamentos de lo diferencial: práctica del intervalo y metafísica del ‘vacío’ (*KU*, *MU*, *MA*, *EN*). 173
 - II.2.2.1. El desvío ‘modernista’ de la “nada” (*MU*). 183
 - II.2.2.2 El concepto *MA*. 186
 - II.2.2.2.1. *MA*: espacio empírico y discontinuo. 190
 - II.2.2.2.2. *MA* y *Nô*. 204
 - II.2.2.2.3. *MA* y el concepto ‘humanidad’ (*ningen*). 209
 - II.2.2.3 Espacio “constructivo” vs. espacio construido. 217
 - II.2.2.4. Arquitectura y articulación. 218
 - II.2.2.5. El ‘intervalo’ social. Transiciones y transacciones, o el concepto de *EN*.... 231
- II.2.3. Síntesis. La articulación, el ‘fantasma’ y el “sintagma nuclear” de Mizoguchi. 258

Cap. II.3. Realismo y contingencia en la ficción: la “pequeña forma”. 263

- II.3.1. *Riarizumu* y el cine japonés en el tránsito al sonoro. 263
- II.3.2. ‘Realismo’ como constructo. 273
 - II.3.2.1. Ficción realista y discurso histórico: una teoría. 276
 - II.3.2.2. Contingencia y narratividad. 281
 - II.3.2.3. Lo contingente como signo de lo ‘particular’ rescatado a la historia. 283
 - II.3.2.4. contingencia y segmento: la ‘Pequeña Forma’ y la ‘línea de universo’. 288
 - II.3.2.5. Segmento y toma larga. 299
 - II.3.2.6. Toma larga y mundanidad: la “ceguera” ante lo histórico. 302

Cap. II.4. ¿Un ‘realismo vernáculo’? Mizoguchi, Izumi Kyôka y el teatro *shinpa*... 305

- II.4.1. Cuestiones preliminares. 305
- II.4.2. Universo *shinpa*. 312
 - II.4.2.1. Un género “reformista”. 314
 - II.4.2.2. Origen del *shinpa*. 318
 - II.4.2.3. *Seigeki* o la actuación “naturalista”. 322
 - II.4.2.4. *Kyakushoku*. 323
- II.4.3. Orígenes literario-teatrales de los géneros cinematográficos japoneses. 326
 - II.4.3.1. Conexiones con nombre propio. 333
 - II.4.3.2. Géneros, estudios, estilos. 338
- II.4.4. Arquetipos, ‘realismo’ abortado, ‘realismo vernáculo’. 343
 - II.4.4.1. Intermedio con Tolstoi. 347
 - II.4.4.2. *Shinpa* y sociología Meiji. 350
- II.4.5. Mizoguchi “deconstruye” a Kyôka. 352
- II.4.6. Kyôka, o el anacronismo. 362
 - II.4.6.1. La “cuestión de la mujer”. 369
 - II.4.6.2. ‘Figuras’ de otro tiempo. 375
- II.4.7. Melodrama. 383

SECCIÓN III. Cinco títulos de los años 30: *shinpa eiga*, realismo, monumentalidad y cine sonoro. 387

Cap. III.1. *Shinpa eiga*, montaje y lateralidad: *Taki no shiraito* (1933) y *Orizuru Osen* (1935) 391

- III.1.1. Herencias de época: estereotipos Meiji en el *shinpa eiga*. 392
- III.1.2. Individual / dividual. 399
- III.1.3. Pasarelas. 401
- III.1.4. *El hilo blanco de la catarata*. 404
 - III.1.4.1. Formas zigzagueantes. 404
 - III.1.4.2. Centralidad de la heroína. 417
 - III.1.4.3. Montaje y deseo. 420
 - III.1.4.4. Melodrama en acción. 426
- III.1.5. *Osen de las cigüeñas*. 432
 - III.1.5.1. Experimentos formales con el *benshi* como garante. 432
 - III.1.5.2. Predominio de lo ‘intensivo’. 440
 - III.1.5.3. Dos modelos de puesta en tensión. 453
- III.1.6. Espacializar el tiempo. 470

Cap. III.2. 1936 (I): Realismo y cine sonoro: *Naniwa ereji*. 475

- III.2.1. “El primer filme realista japonés”. 475
- III.2.2. Zig-zag: personajes que se cruzan o se esquivan. 488
- III.2.3. Historia e historicidad. 494
- III.2.4. *Modanisumu*. 497
- III.2.5. Realismo, contingencia y *e-maki mono*. 512
- III.2.6. Cambio de signo de lo extenso. 531

Cap. III.3. 1936 (II): Realismo ‘trascendental’: *Gion no shimai*. 537

- III.3.1. Plenitud de un realismo ‘observacional’. 537
- III.3.2. Falsa indeterminación temporal del relato. 543
- III.3.3. ‘Tiempo de la Historia’, ‘Tiempo del Relato’; ‘tiempo del mundo’.. 547
- III.3.4. Rimas y combinaciones. 550
- III.3.5. Secuencia y variaciones. 553

• III.3.6. Importancia de lo dual.	563
- III.3.6.1. Condición espacial del tiempo del relato. Condición temporal del espacio.	566
- III.3.6.2. Relaciones de movimiento o fijeza de la cámara.	567
- III.3.6.3. Relaciones de movimiento o fijeza de los personajes. “Retenciones” / “proten- siones”.	568
- III.3.6.4. Campo / contracampo.	569
- III.3.6.5. Campo / fuera de campo.	573
- III.3.6.6. Plano / contraplano.	575
• III.3.7. Culminación de hallazgos, prólogo de hallazgos.	577
• III.3. APÉNDICE. Desglose de <i>Las hermanas de Gion</i>	579
Cap. III. 4. <i>Zangiku monogatari</i> (1939). Hacia un sistema integral.	581
• III.4.1. Introducción.	581
• III.4.2. Regresiones reales o supuestas.	584
• III.4.3. Lecturas duales o lecturas erradas.	594
• III.4.4. Modulación “integral”.	598
• III.4.5. Cohesión realista y “dialecticidad”. El análisis.	600
- III.4.5.1. Desvíos inesperados: el ‘sistema’ se presenta.	602
- III.4.5.2. “Violencia y lateralidad” (I).	608
- III.4.5.3. Extensión y modulación.	612
- III.4.5.4. “Violencia y lateralidad” (II).	614
• III.4.6. Parámetros de combinación: un sumario.	627
• III.4.7. Algunas conclusiones: un ‘sistema’.	628
• III.4.8. Estilo paramétrico y “efecto de sistema”.	633
CONCLUSIONES.	637
• El problema del ‘tiempo’ en la imagen.	639
• La cuestión de lo ‘vernáculo’: evidencias y problemas.	643
• Verificación de la polisemia de la figura de estilo estudiada.	645
• La dualidad formalismo/‘realismo’ como necesidad y como oportunidad.	647
• Un paso atrás para ir más lejos: descentramiento integral, realismo estructural.	648
• Epílogo.	651

APÉNDICES Y BIBLIOGRAFÍA.	653
APÉNDICE – FILMOGRAFÍA DE MIZOGUCHI KENJI.	654
APÉNDICE – FICHAS TÉCNICAS Y ARTÍSTICAS DE LAS PELÍCULAS ESTUDIADAS.	659
APÉNDICE – GLOSARIO DE TÉRMINOS JAPONESES.	663
BIBLIOGRAFÍA.	671

AGRADECIMIENTOS.

El autor de esta tesis está en deuda con todos aquellos que aportaron saberes, paciencia o ambas cosas durante el período, acaso demasiado dilatado, durante el cual fue tomando forma. Recordarlos y nombrarlos a todos, sería tarea imposible de cumplir con justicia.

Aun así, es obligado nombrar, por encima de todo, al desaparecido Alberto Elena, a quien el firmante debe todo lo que, en un momento ya lejano, fue su futuro profesional e intelectual, y es ahora -lleva mucho tiempo siendo- su presente.

También, cómo no, a Antonio Weinrichter, por la generosidad de su apoyo como co-director, pero también por el diálogo sostenido durante más de una década, sin el cual este trabajo sería totalmente distinto. Con José Manuel Palacio, director de la tesis, paciente a la vez que riguroso ante el carácter intempestivo que este trabajo llegó a adquirir. Con Aythami Ramos, quien aportó perspectivas e ideas inexploradas y pasó de ser presunto “discípulo” a indiscutible maestro. Con Aaron Gerow, con Paul Spicer y con Kato Mikiro, que atendieron a consultas siempre con amable disponibilidad. A los responsables del Tokyo Film Institute, que hicieron posible el visionado de algunas rarezas. Con Santos Zunzunegui, Josetxo Cerdán e Isabel Castells, que aceptaron sin duda ni prevención alguna evaluar este trabajo.

Y con Érika y Aranza, por todo el tiempo que les fue robado.

**INTRODUCCIÓN.
LA PROPUESTA Y SUS PREMISAS.**

EL CONTEXTO DE LA PREGUNTA. ‘MODERNISMO’ VS. ‘REALISMO’

En una tesis doctoral reciente, el especialista Yamamoto Naoki indagaba en la obsesión por el realismo que habría caracterizado el cine japonés de los años 30, y en los motivos que habrían autorizado al crítico Satô Tadao, mucho tiempo después, a formular la existencia de un “realismo japonés” en esos años. Aunque dicho estudio demostraba la importancia del ‘realismo’ *en Japón*, omnipresente en la época (en la crítica, en el vocabulario de la industria, y también en una producción teórica local desconocida fuera del país), en ningún aspecto señalaba las premisas específicamente “japonesas” de ese cine nacional. Todo apunta a que, durante esa década y aun antes de su lenta transición al sonoro, las películas japonesas se volvieron, por así decir, más realistas de lo que eran antes, de una forma análoga a lo que sucedía en otras cinematografías del mundo. Los términos ‘realismo’ y ‘modernidad’ eran en la práctica equivalentes. Lo que se debatía en el ámbito cinematográfico, ya desde los primeros años 20, no era el realismo en sí, sino *qué realismo*. Lo que queda en suspenso es su aspecto distintivo y particular.

La cuestión se inscribe en un giro culturalista de los estudios sobre cine que pone el acento en el archi-mencionado concepto de Miriam B. Hansen, ‘modernismo vernáculo’. La abundancia de trabajos que apuntan al período que media entre las dos guerras mundiales, para explicar cómo el cine se transforma en el principal mediador de una “experiencia de modernidad” que se inserta en la cultura popular –configurada ya como cultura de masas–, ha venido a confirmar un desvío general de los textos (fílmicos) al contexto.

Sin embargo, el cine japonés fue durante mucho tiempo un ‘objeto’ privilegiado por parte de los enfoques teórico-críticos que ponían el acento en lo textual, precisamente por la problematicidad inherente a su aspecto contextual. En 1978, el crítico franco-norteamericano Noël Burch, en su ensayo *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, propuso un modelo revolucionario de aproximación al asunto. Situado el período de transición del mudo al sonoro como el momento clave y privilegiado, Burch hallaba en los aspectos arcaizantes del cine japonés un potencial “deconstrutivo” de las rutinas de continuidad y transparencia asimiladas del modelo narrativo dominante (el Modo de Representación Institucional encabezado por el producto hollywoodiense). Al considerar las singularidades de ese cine nacional como extensión de una

cultura vernácula “no-logocéntrica” y “presentacional” (frente al logo-centrismo y el carácter “representacional” de las prácticas culturales de Occidente), *To the Distant Observer* ponía el acento en su implícito desafío a una “ideología” de base que, precisamente, tenía la inmediatez y la “transparencia” realista como pretexto.

De hecho, lo que este ensayo venía a escenificar de forma radical, era la superación ‘modernista’ –pero en un sentido “anterior”, profundamente distinto al manejado en los *cultural studies* actuales– del paradigma de lectura crítica que, sobre la base humanista del ‘realismo’, había presidido la bienvenida a una cinematografía no-occidental como la japonesa en la Post-guerra. La primera cuestión que emerge, entonces, es la siguiente: ¿cuáles son las condiciones que reúne ese objeto teórico privilegiado que, *sin efectuar modificaciones esenciales* sobre el mismo, puedan volverlo ejemplar, demostrativo, de una lectura y también de su contra-lectura –la atribución de ‘realismo’ y la atribución de ‘modernismo’ (entendido en términos de ‘formalismo’)?

Evidentemente, aquí tomamos esta oposición como un supuesto teórico que requiere matices precisos, pues como su principal formulador contemporáneo, Frederic Jameson, propone, el ‘realismo’ conlleva en sus propias premisas el potencial que llevará a su desmontaje ‘modernista’ ulterior. Pero aquí nos interesa poner el acento más bien en la circunstancia de que el objeto no sea modificado: las lecturas ‘modernistas’ no buscan otro cine nacional para actualizar su agenda, sino que varían el enfoque. Se trata del mismo cine japonés, con los mismos cineastas-‘autores’ como protagonistas, pero... con el acento puesto en un período anterior (los años 30) al que había resultado ejemplar (y coetáneo: los 50) como tierra prometida del cine.

La pregunta y el método.

El objeto de este trabajo podría resumirse como el estudio de un caso específico y muy relevante en el que esa relación (¿dialéctica?) entre lo que seguiremos denominando genéricamente como ‘realismo’ y ‘formalismo’, no sólo resulta evidente, compleja y altamente significativa sino sometida a un trance de cambio durante un período de tiempo breve que se encuadra en esa misma década de los 30. Ese caso lo hallamos en la obra cinematográfica de Mizoguchi Kenji (Tokio, 1898 – Kioto, 1956).

Por lo general, los estudios y análisis en torno al cineasta atienden al estilo subordinándolo al tema, como decantación formal exquisita del ‘realismo’, o bien subordinándolo a su “japonesidad” estética. La cuestión, como veremos, es que, considerando el desarrollo de sus figuras de estilo características, la estilización de elementos vernáculos no sólo incide, precisamente, en el realismo *observacional* de sus filmes, sino que lo constituye. La otra cuestión que surge, y que otorga carácter excepcional a la filmografía de este cineasta en esos años, es que el trabajo sobre dichas figuras de estilo evoluciona, durante los primeros años del sonoro, hacia lo que parece ser un *sistema*.

En respuesta a esta impresión, nuestro trabajo propone una indagación narrativa que toma cinco películas de Mizoguchi realizadas entre los años 1933 y 1939, para desplegar sobre ellas un trabajo de análisis y micro-análisis textual centrado en una determinada figura de estilo que teóricos, críticos e historiadores han asociado siempre al cine de nuestro autor, y que permite explorar las mentadas relaciones entre formalismo y realismo: la toma larga en su forma tradicionalmente (mal)entendida como ‘plano-secuencia’.

De las cinco películas, cuatro de ellas conforman, en cierto modo, “dípticos” de género o tratamiento: primero, los dos *shinpa eiga* (películas basadas en el género teatral melodramático llamado *shinpa*) de su período mudo final, *El hilo blanco de la catarata* (*Taki no shiraito*, 1933) y *Osen de las cigüeñas* (*Orizuru Osen*, 1935); y luego, los dos grandes títulos por lo general considerados como ejemplos de realismo social, ya en el sonoro, realizados en 1936: *Elegía de Naniwa* (*Naniwa Ereji*) y *Las hermanas de Gion* (*Gion no shimai/Gion no kyodai*). El quinto título, *Historia del último crisantemo* (*Zangiku monogatari*, 1939), si bien fue considerado durante mucho tiempo, y especialmente en el país de origen, como una regresión al melodrama tradicional *shinpa* que “traicionaba” la vía realista emprendida por las películas de 1936, representa desde el punto de vista de este estudio, algo más que una síntesis de logros previos. Representa un salto llamativo en la inserción de lo ya experimentado en el seno de un *sistema* estilístico extraordinariamente articulado.

Tras este filme, Mizoguchi realizará dos películas de similares características en cuanto a argumento (*geido-mono*: películas “sobre artistas”) y tono genérico (*shinpa eiga*), pero no sobrevive copia alguna de las mismas. Y ya en pleno período bélico, realizará *Los 47 ronin* (*Genroku Chushingura*, 1941-42), la obra que, tal vez, muestra con

mayor explicitud la voluntad sistémica alcanzada en el filme de 1939. Si hemos decidido dejarla al margen del análisis –si bien hay referencias a ellas e incluso algún estudio particularizado de alguno de sus momentos, como hemos hecho asimismo con muchos otros títulos del cineasta–, se debe a que, a nuestro juicio, representa una deriva monumental e incluso hipertrofiada, de lo que *Historia del último crisantemo* conseguía sin renunciar a la premisa realista que gobernaba el cine japonés en los años 30, ni a la potencia dialéctica con la que esa premisa se sometía a un programa formal en extremo riguroso.

El método textual empleado para estudiar estas películas se basa en las funciones de inferencia cognitiva de las figuras de estilo, pero también en el valor inter-textual de las mismas. En base a este método, la indagación se articulará en torno a las siguientes preguntas:

1. ¿De qué modo la implementación de elementos vernáculos (a priori, “arcaizantes”) se pone al servicio, en Mizoguchi, de estrategias narrativas realistas (a priori “modernistas”)?
2. ¿De qué modo las estrategias narrativas del realismo observacional de Mizoguchi llegan a constituir, a partir de la transformación de ciertas figuras de estilo, un *sistema*?

El propósito de nuestras premisas metodológicas, en la perspectiva de las preguntas que nos sirven de guía inicial del estudio, consiste en:

- Delinear primero el valor de la “técnica fílmica” del plano-secuencia como figura de estilo en las últimas películas mudas del cineasta (1933-35); y luego, la transformación de esta figura en módulo de un *sistema* formal-narrativo ya en sus películas del período bélico inicial (1939-1942).

- Demostrar cómo la figura de estilo, primeramente, y el ulterior sistema, producen un complejo *diferencial* de “formas simbólicas” (en el sentido formulado por Cassirer y empleado por Panofsky para definir paradigmas formales *en tanto que* conceptuales).

- Demostrar que dicho complejo de “formas simbólicas” se resume en designio (diseño) *referencial* de las condiciones objetivas (fenomenología) del mundo ficcional.

La cuestión del ‘sistema’.

Es necesario precisar a qué nos habremos de referir con el término ‘sistema’. La idea básica procede precisamente de una obra anterior y bien conocida de Burch, *Praxis del cine*, donde a partir de nociones extraídas de la teoría musical aplicadas a la música serial contemporánea, propone el estudio de las películas en base a relaciones “dialécticas” entre sus parámetros formales. Esta idea será recogida, como veremos, por Bordwell, para quien existen en la historia del cine narrativo poéticas de este tipo muy señaladas, y para las que forja el término ‘Modo Paramétrico de Narración’. Alude con ello a películas en las cuales el estilo, más que funcionar de acuerdo a necesidades argumentales, o eventualmente “ornamentales”, se constituye en función de una dinámica propia basada en relaciones internas entre parámetros (tipos de encuadre, de montaje, de movimiento de aparato, de relaciones entre campo y fuera de campo, entre sonido e imagen, etc.).

La idea básica de lo que aquí llamamos *sistema* es, entonces, la verificable impresión de su autonomía. Es decir, las figuras de estilo, como comprobaremos a través del empleo de la toma larga, obedecen a una dinámica *diferencial* –en el mismo sentido en el cual la lingüística estructural de Saussure afirma que el sistema de la lengua se basa en la diferencialidad entre los significantes, y no en la *referencialidad* por la que se vincula el signo a su significado.

La relevancia de esta, digamos, “sistematicidad del sistema” por la que se interesa nuestro trabajo, radica en su cualidad “métrica” más que “sintáctica”. Es decir, el sistema propuesto por estas películas –ya en *Las hermanas de Gion* (1936), pero fundamentalmente por *Historia del último crisantemo* (1939)– no sólo puede ser descrito en función de sus diferencias internas y específicamente formales, sino que su valor semántico es del orden de la *correspondencia*: las modulaciones formales no se subordinan a las modulaciones del argumento, sino que se corresponden con ellas, señalándolas.

Ciertos dualismos más o menos correlativos entre sí, nos servirán de guía en la ruta. Así, referencial / diferencial; contingencia / necesidad; “narración episódica” / “narración configurativa”, etc.; todas ellas atravesadas por una dupla que resume el orden de

las inferencias narrativas que el sistema del estilo produce: inferencias fenomenológicas / inferencias formales. Puesto que las películas de Mizoguchi producen lo que optaremos por llamar ‘realismo observacional’ (el término aparece incluso en textos japoneses de los años 30), se da por sentado que las funciones del estilo son necesariamente *referenciales*: describen las condiciones objetivas del mundo ficcional en relación a un contexto históricamente determinado. Pues bien, la hipótesis que vamos a manejar a partir de las preguntas formuladas anteriormente, es que la función diferencial de las figuras de estilo y su función referencial realista llegan a *co-depender integralmente la una de la otra*, al menos en las dos películas fundamentales de nuestro estudio. La autónoma regularidad del sistema obedece al realismo del filme, y la premisa realista fundamenta a su vez el orden cerrado y modular de sus figuras.

La dualidad diferencial / referencial como guía.

Esta última afirmación pierde su condición “esotérica” si apelamos, precisamente, al fondo de lo vernáculo. Veremos que, más allá del ejercicio típico de mimetizar ciertas formas –las pinturas en rollo horizontal, la perspectiva isométrica de los biombos ilustrados de estilo *Yamato-e*, las estampas *ukiyo*, etc.–, lo que se rescata del patrimonio vernáculo son sus nociones, digamos, estructurales. Pero no porque dichas nociones se hayan decantado en abstracto de las prácticas históricas, sino porque, en origen, tales prácticas trabajaban sobre aspectos de pura espacialidad y temporalidad. Dicho en corto: las tradiciones plásticas y escénicas japonesas son expresiones directas de una fenomenología en la que forma y concepto no son distinguibles. El concepto que nos será más fecundo, es uno muy modesto y fenoméricamente vinculado a la noción de “vacío”. Ese concepto derivado, pero capital en las artes japonesas, es MA: “entre”, pero también “intervalo”, “pausa”, “momento”, “espacio”, “habitación”, etc.

Esta palabra, muy común en la lengua cotidiana japonesa, no por ello carece de una carga conceptual fuerte (y de una literatura teórica) que se verifica en prácticas estéticas concretas, es decir, como experiencia sensible. Dicho en nuestros términos: funciona *diferencial y referencialmente al mismo tiempo*. Probaremos que el ‘sistema’ del estilo se basa en ella, convirtiendo la extensión espacio-durativa en su fundamento, y la toma larga, que con frecuencia llamaremos ‘plano extenso’, en su figura modular.

La preeminencia del intervalo en la figura a analizar, aun considerado como un extracto teórico que procede *primero* del análisis y que se fundamenta *después* en un estrato profundo de lo ‘vernáculo’ tal como emerge en sus prácticas y en su literatura teórica, no es independiente del gesto por el cual ciertos géneros del cine nipón reconstruyen la tradición. En el caso que nos concierne, el melodrama *shinpa*, constituido en su origen teatral a finales del s. XIX, mediada la revolucionaria era Meiji, como un gesto de renovación realista de la tradición kabuki, conservaba en su traslación al cine la condición de un doble ejercicio nostálgico: hacia los años Meiji, pero también, a través de la recreación de ese período aún reciente, hacia el Japón pre-moderno. El *shinpa* originario revivía aquello de lo que, al mismo tiempo, se despedía.

Así pues, en este punto nuestra indagación habrá tomado un rumbo inevitablemente hermenéutico y fenomenológico. Desde esa perspectiva, nuestra hipótesis puede ser formulada de la siguiente forma: aunque los debates en torno al realismo no eran sustancialmente distintos de los que tuvieron lugar en Europa y la U.R.S.S., el “realismo japonés” no sólo contaba con formas, géneros y estilos vernáculos “traducibles” al medio cinematográfico, sino que esa tradición (plástica más que filosófica, aunque disponga de literatura teórica) comprende conceptos cuyas implicaciones fenomenológicas son profundas. Naturalmente, sobre una cuestión tan amplia no podremos ofrecer más que un vislumbre que confiamos resulte convincente.

Estructura de la tesis.

Tras la presente Introducción, que presenta el tema, las premisas y el método a seguir, la tesis se divide en tres secciones de desarrollo, más otra final con las conclusiones del trabajo. La Sección I aborda la constitución del cine japonés como objeto teórico, con la dicotomía ‘realismo’ / ‘formalismo’ como hilo conductor. El Capítulo I.1. da cuenta de cómo los discursos crítico-teóricos en Occidente subordinaron su perspectiva del cine japonés a sus propias agendas. Y el Capítulo I.2. amplía la cuestión a la luz de diversas categorías que convergen en el término ‘modernismo’. Se incluye un caso de estudio comparativo.

En la Sección II, definimos el arsenal teórico con el que abordamos nuestro objeto, con los problemas relativos al ‘realismo’ y a lo ‘vernáculo’ como guía. El Capítulo II.1. aborda la hipótesis del ‘modo de narración paramétrica’ al tratar la evolución del cine de Mizoguchi, y define la figura del plano-secuencia (o sus “derivados”: la toma larga o ‘plano extenso’) para dicha consideración. El Capítulo II.2. propone un “desvío” provisional hacia el ámbito conceptual-estético de las nociones espaciales en las artes japonesas. El Capítulo II.3. aborda el debate del ‘realismo’ en Japón en los años 30 (*riarizumu*), y abre la cuestión, primero, a lo novelesco y, después, a la noción deleuziana de la ‘Pequeña Forma’ en Mizoguchi, en cuanto supone re-distribuir los principios de contingencia y necesidad en el relato. Y el Capítulo II.4. indaga en el vínculo de Mizoguchi con el teatro *shinpa* como ‘realismo vernáculo’ que conjuga melodrama y crítica social.

La Sección III, finalmente, procede al análisis textual de cinco títulos de Mizoguchi: en el Capítulo 1, los *shinpa eiga* mudos sobrevivientes en función del concepto de “lateralidad” (Originario de Pascal Bonitzer). En los Capítulos 2 y 3, sus dramas sociales de 1936 a la luz de la implementación del sonido. Y en el Capítulo 4, su retorno al *shinpa* de 1939, *Historia del último crisantemo*, como cristalización sistémica de las premisas realistas y del requisito de estilización vernácula. Los análisis harán uso abundante de ilustraciones, correspondientes a las secuencias referidas mediante una selección de fotogramas, en ocasiones numerosos por tratarse de tomas de larga duración con movimientos complejos de aparato o de personajes y reencuadres significativos.

Aclaraciones sobre el método.

No es difícil anticipar algunas cautelas que objetar a esta investigación. En primer lugar, si bien este estudio revisa con cierta exhaustividad las distintas estrategias por las cuales la literatura teórico-crítica e historiográfica sobre el cine japonés, desde su “descubrimiento” en los grandes festivales europeos durante la década de los 50, constituye su objeto como un ideal, cabría sospechar que ese vicio se repite aquí. Fundamentalmente, la “otredad” radical del objeto analizado en cualquiera de sus escalas (el ‘autor’, el cine japonés, incluso “lo japonés” hipostasiado en sus tradiciones estéticas/conceptuales). Iremos por partes.

1.- La problemática del 'autor'.

No ha de ser casual que, refiriéndose a la producción en conjunto, temporalmente acotada, de un cinema nacional, surjan los mismos términos que el discurso crítico basado en la noción de *autor* atribuye, precisamente, a los autores: de ellos se espera que sean realistas a la par que formalistas –así como “exóticos” de un modo u otro (en los márgenes del centro de producción dominante).

Fue Mizoguchi un cineasta cuyo prestigio contribuyó, por cierto, a definir el peso específico del director de cine como ‘autor’ en el sistema de estudios japonés en aquellos años 30; pero también, más tarde y a otra escala mayor, a definir la figura del ‘autor’ como categoría estética central en el discurso crítico global a partir de los 50. Con los grandes festivales como centros de irradiación, representaba con su compatriota Kurosawa Akira o con el bengalí Satyajit Ray, la posibilidad de que hubiera tradiciones cinematográficas más o menos ignotas pero dotadas del material básico (en términos culturales, industriales y artísticos) para producir películas que cumplieran los requisitos de una tradición “clásica” propia y, al mismo tiempo y sin contradicción, los de la modernidad cinematográfica de turno.

El valor de uso de estos cineastas *en tanto que autores* era también, y en correspondencia, paradójicamente doble: el perfecto cineasta exótico representaba al mismo tiempo a su país (no sólo al cinema nacional de procedencia, sino a la globalidad de su cultura vernácula) y a sí mismo como caso singular en el que ver reflejadas las promesas de una renovación del medio. En este sentido, la radicalidad ‘formalista’ y política de *To the Distant Observer* esconde un principio de continuidad y conciliación: afirma del cine japonés, al mismo tiempo, una diferencia exterior (con respecto al resto del mundo) y una diferencia interior (por períodos: el estatuto especial de los años 30); pero en base a la excepcionalidad de, en la mayoría de los casos, aquellos mismos autores en los que se sostenía el prestigio y la imagen homogénea de la supuesta Edad de Oro (el cine japonés en los 50).

Pero por encima de todo, también en ese tratado, como en los discursos humanistas a los que se opone activamente, aparece el cine japonés en los términos subordinados de un “otro” con respecto al cine dominante (occidental). Todo ello proyectado sobre un contexto histórico-político, los primeros años de la era Shôwa (la de Hirohito

como emperador) que acentuaba la presión de lo ‘vernáculo’ en torno a las nociones de “japonesidad” (*nihonjinron*) y “esencia nacional” (*kokutai*).

En nuestra tesis, no se apunta a una “otredad” que, como tal, necesitaría la afirmación previa de un centro, un referente estable y apriorístico. No es lo mismo “otredad” que *diferencia*. Lo que nos concierne es la *diferencia*, que es la condición del entendimiento en cualquier modo y ámbito. Al afirmar la singularidad de una obra, y por extensión de su artifice en cuanto representa una línea de trabajo específica, o de un acervo cultural localizado, se afirma a fin de cuentas su inserción en un curso histórico, y se hace posible describirlo y cartografiarlo.

2.- El problema hermenéutico.

La segunda objeción puede dirigirse contra la faceta hermenéutico-fenomenológica del estudio. Aunque algunas de nuestras afirmaciones parecen resucitar posiciones y obsesiones bazinianas, aquí las cuestiones de lo específico cinematográfico y la ontología de la imagen carecen de relevancia. Asimismo daremos cabida al inmanentismo deleuziano al tomar en cuenta su aportación con el concepto ‘Pequeña Forma’, si bien no asumimos el bergsonismo inherente a sus ideas sobre la ‘imagen-tiempo’. La cuestión fenomenológica es en cualquier caso inevitable: el orden de diferencias que señalaremos con cada análisis, concierne, por ejemplo, a los distintos modos de usar las relaciones entre encuadre y espacio fílmico, y entre aquellas y la noción de duración “real”. Una semiología que, aplicada a este asunto, ignorase este aspecto referencial profundo de las formas para retener sólo su aspecto diferencial, acabaría por esterilizar su objeto.

3.- Los problemas de accesibilidad:

- Una obra incompleta:

Sólo un pequeño porcentaje de la producción japonesa anterior a 1945 sobrevivió a la Guerra y los terremotos. Carecemos por ello de muchas escalas e hitos con los que asentar la noción de una ‘obra mizoguchiana’: sólo han sobrevivido 32 de sus 85 títulos realizados (la cifra definitiva oscila, según la filmografía que se consulte). De esos 85 títulos,

precisamente 32, es decir, un tercio del total, corresponden al período sonoro, que abarca el largo período 1935-1956. De dicho período sonoro, se consideran desaparecidas 6 películas (2 de 1937-38, y 4 del período militarista: 1941-45). Del período mudo (1923-1935), tiene más sentido el recuento de las que subsisten: un solo título correspondiente a los años 20, más otro reducido a sus restos fragmentarios. El reciente descubrimiento de fragmentos de otro filme correspondiente a 1931, se suma a otros 2 títulos, sus películas *shinpa* de 1933 y 1935.

Sólo la parte de su filmografía correspondiente a la Post-guerra permite recorrer un continuo. La elección de un período fragmentado y la selección de algunos de sus títulos, obedece a la exhaustividad de las soluciones textuales en cada caso con respecto a la pregunta planteada. Los títulos no analizados aquí no constituyen excepciones sino “casos menores” cuya condición transicional queda diluida por limitaciones de producción que dejaron en mero esbozo lo que en las cinco películas estudiadas aparece con toda su plenitud de hallazgo o de contradicción.

- La cuestión de la lengua:

El dominio del idioma japonés –y muy especialmente de su *lectura*– requiere un nivel de preparación experta que por lo común corresponde a filólogos especialistas en la propia lengua y su literatura. A la inversa, aunque el pionero Donald Richie constituía una excepción notable, su escaso bagaje teórico lastraba la sistematicidad deseable ante un campo tan rico y complejo. Sólo en tiempos recientes empezamos a contar con literatura sobre la cuestión fundamentada en documentos originarios (gracias al trabajo de una serie de expertos de origen japonés afincados en universidades norteamericanas: tempranamente, en los 80, Donald Kirihara, y ya después Yoshimoto Mitsuhiro, Mitsuyo Wada-Marciano, Kinoshita Chika o Yamamoto Naoki, entre otros). Los trabajos previos a la elaboración de esta tesis se iniciaron antes de que esos estudios estuvieran accesibles o incluso existieran. Su contribución ha modelado decisivamente el desarrollo de la misma, sin perturbar la pertinencia original de la pregunta y del método; por el contrario, le han dado su fundamento meta-crítico.

Aclaraciones sobre el uso de términos japoneses.

La transcripción romanizada de las palabras japonesas se ajusta en este trabajo al sistema Hepburn, que es de hecho, y a pesar de las polémicas dentro y fuera de Japón, el sistema estandarizado. El principal problema del sistema Hepburn reside en que se basa en la fonología inglesa. A pesar de que, sin ir más lejos, los fonemas japoneses se ajustan perfectamente a la fonética de la lengua española, el sistema Hepburn implica entre otras cosas lo siguiente que las sílabas que pronunciamos como ca, qui, cu, que y co, se transcriben como ka, ki, ku, ke y ko. Las que pronunciamos como ga, gui, gu, gue y go, se transcriben como ga, gi, gu, ge y go. Y las sílabas que pronunciamos como lla, lli, llu y llo, se transcriben como ja, ji, ju y jo.

Aun cuando habría muchos más matices que hacer, se puede así reducir la transcripción fonética según el cuadro de caracteres hiragana y diptongos que contiene la totalidad de los fonemas de la lengua japonesa de la siguiente forma:

あ <i>a</i>	い <i>i</i>	う <i>u</i>	え <i>e</i>	お <i>o</i>	や <i>ya</i>	ゆ <i>yu</i>	よ <i>yo</i>
か <i>ka</i> (ca)	き <i>ki</i> (qui)	く <i>ku</i> (cu)	け <i>ke</i> (que)	こ <i>ko</i> (co)	きゃ <i>kya</i>	きゅ <i>kyu</i>	きょ <i>kyo</i>
さ <i>sa</i>	し <i>shi</i>	す <i>su</i>	せ <i>se</i>	そ <i>so</i>	しゃ <i>sha</i>	しゅ <i>shu</i>	しょ <i>sho</i>
た <i>ta</i>	ち <i>chi</i>	つ <i>tsu</i>	て <i>te</i>	と <i>to</i>	ちゃ <i>cha</i>	ちゅ <i>chu</i>	ちょ <i>cho</i>
な <i>na</i>	に <i>ni</i>	ぬ <i>nu</i>	ね <i>ne</i>	の <i>no</i>	にゃ <i>nya</i>	にゅ <i>nyu</i>	にょ <i>nyo</i>
は <i>ha</i> (ja)	ひ <i>hi</i> (ji)	ふ <i>fu</i>	へ <i>he</i> (je)	ほ <i>ho</i> (jo)	ひゃ <i>hya</i>	ひゅ <i>hyu</i>	ひょ <i>hyo</i>
ま <i>ma</i>	み <i>mi</i>	む <i>mu</i>	め <i>me</i>	も <i>mo</i>	みゃ <i>mya</i>	みゅ <i>myu</i>	みょ <i>myo</i>
や <i>ya</i>		ゆ <i>yu</i>		よ <i>yo</i>			
ら <i>ra</i>	り <i>ri</i>	る <i>ru</i>	れ <i>re</i>	ろ <i>ro</i>	りゃ <i>rya</i>	りゅ <i>ryu</i>	りょ <i>ryo</i>
わ <i>wa</i>				を <i>wo</i>			
				ん <i>n</i>			
が <i>ga</i>	ぎ <i>gi</i> (gui)	ぐ <i>gu</i>	げ <i>ge</i> (gue)	ご <i>go</i>	ぎゃ <i>gya</i> (guia)	ぎゅ <i>gyu</i> (guiu)	ぎょ <i>gyo</i> (guio)
ざ <i>za</i>	じ <i>ji</i> (lli)	ず <i>zu</i>	ぜ <i>ze</i>	ぞ <i>zo</i>	じゃ <i>ja</i> (lla)	じゅ <i>ju</i> (llu)	じょ <i>jo</i> (llo)
だ <i>da</i>	ぢ <i>ji</i> (lli)	づ <i>zu</i>	で <i>de</i>	ど <i>do</i>	ぢゃ <i>ja</i> (lla)	ぢゅ <i>ju</i> (llu)	ぢょ <i>jo</i> (llo)

ば <i>ba</i>	び <i>bi</i>	ぶ <i>bu</i>	べ <i>be</i>	ぼ <i>bo</i>	びゃ <i>bya</i>	びゅ <i>byu</i>	びょ <i>byo</i>
ぱ <i>pa</i>	ぴ <i>pi</i>	ぷ <i>pu</i>	ぺ <i>pe</i>	ぽ <i>po</i>	ぴゃ <i>pya</i>	ぴゅ <i>pyu</i>	ぴょ <i>pyo</i>

En este trabajo se emplea uno de los sistemas opcionales, en el sistema Hepburn, de transcripción de las vocales largas: el circunflejo sobre la vocal (^). Así, se ha preferido, simplemente por una cuestión práctica relacionada con el teclado, escribir Nô en lugar del uso estándar del macrón: Nō; de la indicación con “h”: Noh; o de la indicación con doble vocal: Noo.

Por último, se ha optado por seguir el orden común en Extremo Oriente por el cual se menciona siempre primero el apellido y luego el nombre. Así, en lugar de Kenji Mizoguchi, optamos por Mizoguchi Kenji.

SECCIÓN I.
EL CINE JAPONÉS COMO 'OBJETO' TEÓRICO.
MIZOGUCHI COMO EXCEPCIÓN Y NORMA.

En la constitución del cine japonés como objeto crítico-teórico no se puede descontar la ventaja de la distancia cultural. En base a la misma, el “observador distante” se permite abordar el corpus de obras que conforman ese objeto según la economía de sus necesidades y deseos, de sus prejuicios, en suma. Aunque a la confianza hermenéutica en la que se basaba el enfoque humanista, que impregnó la primera época de constitución de ese objeto a partir de los años 50, le siguiera por oposición una “ciencia” del texto filmico, el cine japonés se ofrecía por igual como un campo de experimentación de ‘universales’. Para el primer frente, el cine japonés era clásico por el mero hecho de ser ignoto y evocar tradiciones vernáculas propias. Dentro de ese clasicismo, Mizoguchi representaba sin embargo una promesa de modernidad por su adecuación a las premisas simultáneas, y acaso correlativas, de lo vernáculo y del realismo. Para el segundo frente, lo vernáculo “ignoto” era objeto de una re-lectura mucho más informada y sistemática, en busca de claves estructurales profundas. No por casualidad ni sin sentido, se llegó a sugerir que la cultura japonesa se basaba en principios análogos a aquellos otros, de cariz ‘modernista’, en los que la nueva teoría (en los años 70 fundamentalmente) hallaba herramientas de ruptura con las convenciones representacionales dominantes (realismo, logocentrismo).

En este sentido, el cine no podía representar sino un complejo ámbito de contradicción, y más en unos años, la década de los 30, en la cual ‘realismo’ y ‘modernidad’ se consideraban al mismo tiempo y en virtud de discursos muy diversos, la esencia y el destino del cinematógrafo.

No sólo por estos condicionantes históricos necesitamos remontar el curso del cine japonés en su travesía por el pensamiento teórico-crítico occidental. Sino porque, bajo el influjo de su “diferencia cultural” específica, unida a su alto grado de desarrollo industrial, las mediaciones críticas jugaron un papel especialmente destacado en su ulterior difusión y recepción como ‘objeto ideal’. Pocos casos más representativos de la distribución “geopolítica” de la teoría cinematográfica que el representado por el cine producido en Japón; sobre todo, en lo que concierne al período que a día de hoy más interés despierta entre los historiadores: no el de su Edad de Oro (los años 50) sino el de los años que precedieron a la Guerra del Pacífico.

Capítulo I.1. PROYECCIONES Y DESVÍOS INTERPRETATIVOS SOBRE EL CINE JAPONÉS.

I.1.1. *Modernismo vernáculo*.

El concepto ‘modernismo vernáculo’ fue acuñado en 1997 por la historiadora Miriam Hansen para explicar cómo, entre 1920 y 1950, el cine de Hollywood se convirtió, no sólo para el público estadounidense sino para los públicos de cualquier contexto urbano desarrollado a escala global, en un medio que al mismo tiempo reflejaba y configuraba “la experiencia misma de lo moderno”.¹ La relevancia del artículo se hallaba sobre todo en dos cuestiones. La primera era su empleo del adjetivo “vernáculo” dejaba aparte sus connotaciones como componente de resistencia de lo local –con sus connotaciones tradicionalistas vinculadas a lo étnico o lo nacional– para ocupar en cambio el sitio de lo que la autora, según su decisión expresa, rechaza definir con el término “popular” por considerarlo “ideológicamente sobre-determinado”. La pertinencia del término “vernáculo” reside en que “combina la dimensión de lo cotidiano, de los usos en el día a día, con connotaciones de discurso, idioma y dialecto, circulación, promiscuidad y traducibilidad”.²

La segunda cuestión era el giro del término ‘modernism’, “modernismo” en su acepción anglosajona, desde su campo descriptivo y estático de las formas, estilos y tendencias artísticas, al campo dinámico de la recepción espectral y, más ampliamente, de la experiencia cultural, de tal modo que el ‘modernismo’ habría de aludir fundamentalmente a todo aquello que propicia una “experiencia de *modernidad*”.

¹ Hansen, Miriam B.: “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”. El artículo deriva de una conferencia ofrecida en el ciclo “Modern Culture and Modernity Today” celebrado en la Brown University entre el 14 y el 15 de marzo de 1997, organizado por Robert Scholes con el patrocinio del S. Forbes Center y el Departamento de Cultura Moderna y Medios de Comunicación de la Brown University. Pero su difusión corresponde su publicación en: Huyssen, Andreas & Douglas, Ann Douglas: *Modernism/Modernity* 5, no. 3, 1999, y Glendhill, Christine & Williams, Linda (eds.): *Reinventing film Studies*, Offord University Press, NY, 2000, pp. 332-350. En otros textos Hansen traslada la cuestión a otros sistemas de estudios, aunque siempre considerando que la producción hollywoodiense persistía como modelo. Ver, por ejemplo: Hansen, Miriam B.: “Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism”, *Film Quarterly* 54.1, otoño de 2000, pp. 10-22, 30.

² Ibid.

Es muy frecuente hallar el término *modernist* para designar prácticas de “vanguardia” (*avant-garde*), pero identificar sin más ambas cosas sería equívoco en el mejor de los casos, porque las vanguardias, en tanto que movimientos específicos dotados del contenido programático definido en cada uno de sus *ismos*, no serían sino un capítulo del ‘modernismo’. Para comprender el sentido anglosajón de la palabra “modernismo”, es preciso comprender, primero, un factor histórico general resumible en el hecho de que, al menos en el ámbito norteamericano, la “norma” cultural viene marcada precisamente por la cultura de consumo o de masas, frente a la “norma” referencial de la ‘alta cultura’ en Europa. *Modernist* implica entonces, no sólo esa “alta” cultura sino cualesquiera influencias o depósitos que aquella dejara en una práctica cultura por “baja” que fuera. Lo ‘vernáculo’ de Hansen tiene también como propósito disolver esa diferencia entre “alta” y “baja” cultura.

En segundo lugar, es preciso comprender que, en el ámbito historiográfico anglosajón, se denomina como Era Moderna lo que en el continente se señala como Era Contemporánea: un período que inaugura la cristalización política de la Ilustración en los regímenes surgidos de las revoluciones burguesas, y que se prolonga hasta la actualidad. En correspondencia, la designación de “modernismo” para una práctica artístico-cultural implica –siempre en un campo de connotaciones, y por lo tanto, de ambigüedades histórico-terminológicas– un momento claramente diferencial con respecto a los paradigmas característicos de la Era Moderna: Romanticismo y Realismo. Ambos son paradigmas, sin embargo, del s. XIX. La paradoja y las profundas ambigüedades del término residen de hecho en que lleva implícito el carácter de unas prácticas, las del s. XX, como excepción a una norma localizable en el XIX. Por ejemplo, se atribuye el rasgo *modernist* a escritores como Kafka, Proust y hasta Joseph Conrad, como es el caso en Frederic Jameson, para quien *modernist*, sintomáticamente, se opone a *realist* en el ámbito de la novela.³ Pero *modernist* vale también, por extensión, a los *ismos* de las vanguardias históricas y al *Nouveau Roman* francés de los años 50, a las ‘nuevas olas’ y los Terceros Cines de los 60, etc. En general, a todo “gesto” de puesta en crisis de aquellos para-

³ Jameson, Fredric: *The Antinomies of Realism*, Verso, Londres y NY, 2013. También pueden consultarse sus ensayos sobre marxismo y forma, o aquellos en los que contrapone a Lukács como ideólogo del ‘realismo’ a Adorno o Brecht como ideólogos del ‘modernismo’. La tesis básica podría resumirse en los siguientes términos: el ‘realismo’, que aún imaginaba el acceso a una “perspectiva de totalidad” y que estaba marcado por el “surgimiento del referente secular”, es desplazado por el modernismo, que experimenta la pérdida de esa totalidad, ya sea como tragedia o como posibilidad para una práctica de vanguardia.

digmas que suponen alterar la estabilidad, siguiendo el razonamiento de Jameson, en (1) la representación “objetiva” (*realista*) del mundo histórico y (2) la consistencia de las subjetividades que se dan cita en la misma.⁴

En este sentido, el fantasma de la dupla ‘alta cultura’/‘baja cultura’ sobrevive en el término al aludir implícitamente a que los paradigmas del s. XIX, Romanticismo y Realismo, resisten y sobreviven en la cultura de masas a lo largo del s. XX, aunque modelados por los asaltos de un ‘modernismo’ relegado en toda la potencia crítica de su explicitud en la ‘alta cultura’.

Naturalmente, la práctica real de la teoría y la crítica es mucho más compleja de lo que esta *reductio ad absurdum* de un término pueda mostrar, puesto que, en la práctica, el valor de uso del término ‘modernist’ reside en su capacidad para señalar una promiscuidad –por usar un término empleado por Hansen– entre prácticas y sus ámbitos de uso genealógicamente tan complejos como lo puedan ser las condiciones históricas que las alumbran. Todo este excursus nos sirve para introducir el problemático paisaje historiográfico y teórico ante el que poner nuestro objeto de estudio.

Para ello debemos establecer y contrastar un marco de contexto general del cine japonés, y un marco de desarrollo comprensivo de la historiografía y la teoría cinematográficas en su respuesta posterior –esto es, en su constitución de ese cine como objeto de estudio.

Así pues, con respecto al contexto general del cine japonés en el marco de la década de los años 30, es preciso decir que:

1. En efecto, también en Japón el cine se desarrolló en íntima sociedad con la experiencia de *lo moderno*, obvia y necesariamente en el ámbito de su producción como en el de su recepción. Y el punto álgido de esa identificación del cine con *lo moderno*, tuvo su punto álgido en los años 20 y 30.
2. El cine en consonancia con la experiencia de *lo moderno* implicaba: Hollywood como modelo, el realismo como paradigma, y el montaje como signo distintivo y estrategia.⁵

⁴ Jameson, F.: *Op. cit.*, pp. 33-34.

⁵ En esto, no hay diferencia sustancial con lo que pudiera hallarse en cualquier cinema nacional con cierto grado de desarrollo industrial. El famoso artículo de Hansen describe de hecho algo bien conocido, la profunda influencia del cine de Hollywood en la forma-

3. Ahora bien, en su constitución como ‘modernismo vernáculo’, hay que insertar, en el caso japonés, el papel específico de lo ‘vernáculo’ en el sentido genuino de la palabra: al menos en el período que nos concierne, pero con una densa historia previa desde finales del s. XIX, los discursos culturales en Japón tuvieron la dualidad Japón/Occidente (o bien Oriente/Occidente) como principio estructurante a todos los niveles.

Frente a ello, la constitución del objeto ‘cine japonés’ por parte del discurso teórico crítico en Occidente se encontró condicionado por una imagen demasiado compacta de Japón como territorio histórico-cultural; una imagen demasiado cerrada (imaginariamente) en torno al opaco misterio de su factor ‘vernáculo’, en el sentido convencional –etno-cultural– de la palabra. Aun cuando esa imagen se llegaría a refinar y sofisticar extraordinariamente, el clímax se iba a alcanzar en 1979 cuando Noël Burch llega a formular, en su polémico e imprescindible *To the distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*,⁶ la existencia, al menos en los años 30 y primeros 40, de un “*Modo de Representación Japonés*” idealmente alternativo al “Modo de Representación Institucional” (M.R.I.) exportado como paradigma formal-narrativo-ideológico dominante. Como veremos, este clímax había tenido un prólogo semio-estructuralista en la historia de las teorías del texto, cuando su más insigne representante, Roland Barthes, designa a Japón como el “país de los signos” en *El imperio de los signos*,⁷ un ensayo de 1970 cuya lectura no puede sino modificar la perspectiva sobre todo lo relativo a la cultura nipona, aun cuando se ofrezca resistencia crítica a su método e implicaciones. En uno y otro caso, se procede a hipostasiar las tradiciones estéticas japonesas para hallar en ellas una tierra prometida adecuada a las búsquedas concienzudas del ‘modernismo’ occidental.

I.1.2. Consideraciones preliminares. ‘Autor’, cine nacional y discurso crítico-teórico.

ción de sus supuesta némesis, el cine soviético de montaje de los años 20. La aportación de la autora consiste en recontextualizar la cuestión, llevándola desde donde solía estar (la práctica de la industria y los cineastas) al ámbito del imaginario cultural en aquel tiempo y lugar.

⁶ Burch, Noël. *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, Scolar Press/University of California Press, Londres/Berkeley, 1979.

⁷ Barthes, Roland: *El Imperio de los signos*, Óscar Mondadori, Madrid, 1991 (1970).

Es plausible suponer que, para el discurso crítico dominante y su relato de la historia del cine, ninguna cinematografía nacional ha escenificado de modo tan productivo la tensión entre el peso de lo ‘vernáculo’ y la presión de la ‘modernidad’ en sus muy variables acepciones. Ninguna cinematografía exterior al ámbito euro-norteamericano habría reunido de forma tan apabullante los requisitos de la ‘diferencia’ cultural, la sofisticación industrial, la apelación estética y, correlativamente, un panteón de maestros que integrar en el relato global de la historia del cine. Sólo el cine japonés, casi siempre a través, precisamente, de esa nómina progresivamente ampliada y, al menos en los cuatro o cinco casos fundacionales de la misma, extraordinariamente reconocida de cineastas con prestigio de ‘autor’, traspasó el reducto marginal de los cines no-occidentales justo en el momento en el que la historia del cine se dotaba a sí misma de una característica impronta cinéfila y de una ambición universalista que, en sus líneas maestras, predomina aún incluso en los discursos más expresamente “contra-culturales” de la crítica de cine.

Esa exótica cinematografía venía entonces a confirmar la promesa del cine como arte, precisamente en virtud de la singularidad de Japón como *espacio estético*. Esta singularidad, nutrida abundantemente por la imaginación occidental al menos desde el siglo XIX,⁸ sería la condición necesaria para imaginar que una cultura artística tan peculiar, supuestamente idéntica a sí misma por la combinación de su riqueza interna y de su secular aislamiento exterior, era el lugar perfecto para explorar el medio desde asunciones representacionales particulares. De modo muy sintético: esta “japonesidad” quedaba inscrita en la recurrencia, bajo múltiples formas, de un exceso de formalización (en el sentido semiótico, no valorativo, del término “exceso”); lo cual, en el caso del cine, invitaba a dar la bienvenida a unos ‘autores’ y sus poéticas al mismo tiempo personales y autóctonas. ‘Autores’ y poéticas cuyo *reconocimiento* (he aquí la delicadeza de Mizoguchi, el aliento trágico de Kurosawa, la serenidad de Ozu) permitía, en primer lugar, trascender las limitaciones del conocimiento sobre esa cultura “otra” (siguiendo los mismos

⁸ El especialista David Almazán define el Japonismo, en tanto que género o tendencia del gusto y la práctica artística desarrollado fundamentalmente a lo largo del s. XIX y las primeras décadas del s. XX, como “la exótica utilización de objetos y temas japoneses, especialmente flora (cerezo, lirios y crisantemos) y fauna (aves e insectos); vestimentas femeninas (kimonos, abanicos y quitasoles) y decoración de interiores (biombos y tibores). El arquetipo de la imagen japonista es la figura idealizada de la geisha. (...) Son características del Japonismo el predominio del dibujo lineal, utilización de colores planos, los formatos alargados tipo kakemono, el encuadre cortado, la diagonal, el silueteado, contornos definidos y el gusto por el decorativismo organicista”. Almazán, David: “La seducción de Oriente: de la Chinoiserie al Japonismo”, en *ARTígrama* núm. 18: *Las colecciones de Arte extremo oriental en España*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2003, pp. 83-106. Notas 60 y 61.

ejemplos *canónicos*: el período Edo en Mizoguchi, las eras feudales en Kurosawa, la contemporaneidad en Ozu); y en segundo lugar, y esta es la cuestión que trataremos de abordar en este capítulo, obtener verificación sobre las intuiciones críticas y las teorías cinematográficas vigentes en cada momento.

¿Dónde reside el valor de uso que parece haber tenido el cine japonés para el establecimiento de cánones críticos, en primer lugar, y luego, para el discurso teórico e historiográfico *derivado de esos cánones*?

Como veremos después con más detalle, esta circunstancia del *canon* es fundamental para dar respuesta a la pregunta. Naturalmente, el objeto de atención sólo idealmente fue alguna vez “el cine japonés” considerado como un todo. Esta totalidad estaba de hecho ocupada por *un cierto* cine japonés sancionable por el discurso crítico dominante –con la noción de ‘autor’ como criterio vector. Si decimos “sancionable”, es porque, de acuerdo a la práctica común en el mercado de valores de la crítica para sancionar ciertas facetas de un cine nacional sobre otras, el criterio lo establecía el marco de expectativas alcanzado con el “descubrimiento” de uno o varios ‘autores’: sin ir más lejos, los tres mencionados arriba (en la década de los 50 los dos primeros, y entre finales de los 60 y primeros años 70 el segundo). Como veremos, esto implica una acaso inevitable circularidad: el cineasta dado por excepcional, representa al conjunto del cine de su país (e incluso a su cultura vernácula en general); pero lo que se espera de ese cine nacional, es aquello que confirme dicha excepción. El círculo vicioso tiene un alcance aún mayor, como ya hemos comentado: la excepcionalidad del ‘autor’ se interpreta, primero, como expresión quintaesenciada de la norma, y sólo después, con más datos y películas en la manos, como expresión confrontada o incluso enfrentada a ella. De hecho, lo más frecuente es que el ‘autor’ venga a encarnar idealmente ambas cosas: estaría por detrás de los condicionantes de su entorno (industriales, sociales y políticos) porque sería el “intérprete” de un fondo histórico y cultural autóctono que esos condicionantes inhiben de un modo u otro, por razones históricamente explicables. Y estaría al mismo tiempo por delante en la medida en que su “interpretación” de lo ‘vernáculo’ conlleva un salto de ‘modernidad’ (o bien mediante la apelación al ‘realismo’, o bien a través de estrategias poéticas distanciadoras que podría haber encontrado precisamente en ese fondo ‘vernáculo’; casi siempre, mediante ambas cosas).

Todo ello ofrece el primer fundamento para empezar a responder la pregunta, aunque no es aún suficiente si no se considera el factor, claro está, de la “artisticidad”: ese “exceso” de formalización que mencionábamos al principio, y que, en este caso, se sostenía además en grado objetivo de desarrollo industrial y técnico fuera del alcance de las demás industrias de Oriente y de buena parte del mundo. Y basta con estar familiarizado las películas de los tres cineastas canónicos para comprender cómo, con aun siendo muy distintos entre sí o más bien por esa misma razón, el crítico o el mero cinéfilo podían “soñar” un cine japonés repleto de asombros.

En este sentido, veremos de hecho que hay, a grandes rasgos y si se adopta una perspectiva muy general, dos *momentos* en el desarrollo de esa atención privilegiada de los discursos crítico-teóricos hacia el cine japonés: un momento *productivo* y otro *reactivo*. Aunque este esquema podría localizarse, con su oscilación de discusiones y debates, en el seno de cada uno de esos momentos, aquí nos referimos a un primer enfoque, el productivo, de orden predominantemente estético y, en subordinación a ello, histórico. Dentro de ese enfoque estético-histórico, las nociones vectoras serían, primero, el ‘autor’, y después, polemizando con los textos más nítidamente *auteuristas*,⁹ el estilo o las formas de representación. Es ese conjunto de enfoques y discusiones de hecho el que *produce* o constituye el ‘cine japonés’ como objeto teórico-crítico de primer orden.

El momento reactivo vendría a ser una reacción al anterior promovida, fundamentalmente, desde los *cultural studies*, con los departamentos universitarios del mundo anglo-sajón como ámbito predominante, y con la aportación cada vez más frecuente del

⁹ Tomamos el término ‘auteurismo’ como alusión específica al término en francés, *auteur*, en la medida en que el término adquirió connotaciones muy específicas en el ámbito de la crítica cinematográfica bajo la denominación *politique des auteurs* defendida por la revista *Cahiers du Cinéma* en los años 50. Empleamos ‘auteurismo’ no para aludir únicamente a esa *politique* tal como se practicaba en dicha publicación en esos años, sino a su mucho más amplio ámbito de influencia. El ‘auteurismo’ consistiría de modo general en privilegiar la figura del cineasta, en tanto que autor, como modelo explicativo central en el comentario crítico. Pero las premisas originarias de esta operación son más específicas, y podrían resumirse de la siguiente forma: (1) el *auteur* es el cineasta que despliega una “visión de mundo” (*weltanschauung*), pero esta se decanta, no sobre las elecciones argumentales y de guión sino (2) a través de la ‘puesta en escena’ (*mise-en-scène*); y (3) las películas se examinan para explicar al *auteur*, y no a la inversa. La paternidad de las dos primeras premisas corresponde a André Bazin, pero serán sus discípulos, los “jóvenes turcos” de *Cahiers*, los que las sometan a una hipóstasis que tiene como consecuencia la tercera de las premisas. Como aproximación a la cuestión de la “política de los autores” en español, puede consultarse: Baecque, Antoine de (comp.): *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, Paidós, barcelona, 2003. Especialmente, un texto “fundacional” incluido en este volumen: Truffaut, François: “Alí Babá y “la política de los autores”, pp. 32-35, así como los que cierran el libro con la sección “Reflexiones críticas sobre una política”, pp. 149-178. Se trata, en todo caso, de una compilación realizada en el ámbito de la propia revista que diseñó y enarbó la bandera de la *politique des auteurs*. Una historización crítica, relacionando textos e ideas fundamentales, de las derivas y cuestionamientos de la misma, desbordaría sobremedida los límites de este estudio.

conocimiento experto o directo de la lengua japonesa por parte del “investigador-modelo” de este tipo: japonés de origen, afincado en los EEUU. Dicha reacción procede en términos generales a “deconstruir” (Derrida es la sombra omnipresente en la formación teórica de estos autores) la construcción del objeto ‘cine japonés’. De modo que las grandes cuestiones que, en resumidas cuentas, depositaban el cine japonés en la mesa de disección del teórico estético –‘autor’, estilo, cine nacional y diferencia cultural– se examinan ahora como los constructos ideológicamente sospechosos de un discurrir que subordina su objeto a un modelo previo. O como suele decirse en la mayor parte de estos ‘estudios culturales’: Japón (el cine japonés) es concebido como un “otro” radical con respecto a Occidente (con respecto a Hollywood).

En una tesis doctoral de 2012,¹⁰ el especialista Yamamoto Naoki sigue la pista del desarrollo teórico múltiple de la noción de ‘realismo’ en el Japón de los años 30, con base en la literatura y la crítica de arte, y con densas ramificaciones en la práctica y la crítica de cine. Puede resultar paradójico que del cine japonés del período que nos concierne, pueda destacarse el realismo al menos en tanta o mayor medida que el “formalismo”, tal como interesó en los 70, con profundas diferencias, a Burch y al narratólogo David Bordwell,¹¹ cuando lo cierto es que ambos términos por lo general han operado como antitéticos en la reflexión crítico-estética al menos en los últimos dos siglos. Así, el historiador de la literatura Ian Watt señalaba hace más de medio siglo que el auge de la novela como género a partir del s. XVIII llevaba implícitas, al menos en la mente de los eruditos coetáneos europeos, la evaluación realista a la par que original de lo particular a costa de la devaluación de las convenciones formales, las cuales representaban hasta ese momento una continuidad de la tradición sostenida en la verdad de unos universales. De tal modo que “lo que a veces se percibe como ausencia de forma en la novela en comparación con, digamos, la tragedia o la oda, procede seguramente de esto: la pobreza de convenciones formales de la novela parecería ser el precio a pagar por su realismo”.¹²

¹⁰ Yamamoto Naoki: *Realities That Matter: The Development of Realist Film Theory and Practice in Japan, 1895-1945*, Tesis doctoral, Universidad de Yale, Director: Aaron Gerow, 2013.

¹¹ Los textos con los que Bordwell interviene de modo capital en la cuestión del ‘formalismo’ japonés serán citados más adelante, cuando haya que emprender el camino de la meta-crítica para revisar la constitución del cine japonés como objeto crítico-teórico.

¹² Watt, Ian: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Penguin Books Ltd., Middlessex, 1983 (1957), p. 14.

Por otra parte, si bien puede decirse que el concepto ‘modernist’ ha de insertarse en un oscilar dialéctico que le es propio –de tal modo que habría un *modernismo realista* y un *modernismo formalista*–, lo cierto es que la nomenclatura habitual está “contaminada” por las semejanzas terminológicas y las fronteras tenues que acompañan a la propia realidad textual, así como por la complejidad real de los contextos en los que esos textos son producidos.

A ello hay que añadir que el término ‘modernist’, aplicado al campo de los estudios sobre cine, procede de los estudios literarios, y sufre una especie de fricción con los usos terminológicos insertos en el desarrollo histórico del discurso crítico sobre cine, que trataremos a lo largo de este capítulo en su faceta más conscientemente teórica. De acuerdo a esa historia propia plagada de mitificaciones y mixtificaciones, el cine de la Post-guerra alumbró una fase “moderna” del cinematógrafo, en base a un “nuevo tipo” de ‘realismo’. Veremos, por ejemplo, que el caso de la periodización del cine japonés propuesta por David Desser en su libro sobre la *nuberu bagu* japonesa¹³ es sintomático, porque se corresponde con la diferenciación de la ‘modernidad’ cinematográfica con respecto a un ‘clasicismo’ previo; y luego la diferenciación, específicamente cultural en la nomenclatura anglosajona, de aquella con respecto a lo ‘modernista’.

En efecto, el campo de los *cultural studies* opera un deslizamiento del término, que pierde su cariz estilístico para englobar la experiencia de lo moderno en el plano de la recepción; experiencia inseparable de la percepción de las nuevas energías vinculadas a los procesos de transformación de la sociedad industrial a la sociedad de consumo. No se puede perder de vista que dicha experiencia, convertido en objeto predilecto de los *cultural studies* cinematográficos, se corresponde con el período de entre-guerras, cuando el desarrollo del cinematógrafo como medio de masas, coincide con el desarrollo y “popularización” (al menos como síntoma) de las vanguardias. Los *cultural studies* ponen el acento en los problemas inherentes a dividir las prácticas culturales por sus características internas como ámbitos separables dentro de un mismo período histórico. Es el movimiento de masa, por así decir, el complejo íntegro de las tendencias en su diversidad, lo que da una imagen de la época. Intentan por tanto convertir la creación de un público considerado en términos no identitarios o de clase, sino en términos de masa, como el

¹³ Ver en Cap. I.2.

signo de los tiempos, e interpretar dicho signo como una producción “de vanguardia” en sí misma (y la que las propias vanguardias en el sentido originario del término responden también). El precursor evidente a este giro, es por supuesto Walter Benjamin, autor de referencia, sin ir más lejos, para la autora con la que abríamos este epígrafe, Miriam Hansen.

Es preciso hacer notar, por otra parte, que el cine de Mizoguchi, considerado como ‘clásico’ en las historias del cine al uso, fue “descubierto” durante la fase fundacional del programa de la ‘modernidad’ cinematográfica, de signo humanista, realista y ‘auteurista’, e interpretado bajo los términos de dicho programa. La llegada de las rupturas ‘modernistas’ (formalistas) al ámbito de la teoría –precedidas por su correlato en la práctica cinematográfica misma en los 60, cambiaría radicalmente el marco interpretativo, pero sin llegar a afectar de modo decisivo lo interpretado: Mizoguchi quedaría relativamente relegado al estatuto monumental del ‘gran autor’, pero su valor de uso habría decaído.

1.1.3. Desvíos y distorsiones.

Lo antedicho explica la circunstancia de que, por ejemplo, un tratado sobre la filmografía de Akira Kurosawa como el realizado por el investigador Yoshimoto Mitsuhiro,¹⁴ haya de ser a la vez una historia meta-crítica de su propia disciplina de conocimiento. El autor se introduce con perspicacia en el problema revisando la historia de la investigación académica norteamericana sobre el cine japonés –que, a fin de cuentas, es la que ha marcado el paso en este ámbito, dadas las implicaciones políticas de la compleja relación entre los EEUU y Japón, y siempre con la notabilísima excepción de la contribución de Burch. Pero la clasificación de paradigmas críticos que propone en el primer capítulo del libro, trasciende con mucho las fronteras de la universidad e incluso del ámbito de los Estados Unidos, y nos ha de servir como marco de referencia para una imprescindible periodización crítica de las aproximaciones al cine japonés desde las universidades, las revistas, las filmotecas y festivales, desde la segunda mitad del siglo XX.

¹⁴ Yoshimoto Mitsuhiro: *Kurosawa. Film studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, Durham, 2000. Su exposición aparece resumida en nuestra monografía sobre un cineasta japonés contemporáneo: Miranda, Luis: *Takeshi Kitano*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2006, a lo largo del capítulo “Desvíos y distorsiones”, pp. 28-59.

Así, distingue tres fases en la historia de los “Japanese Film Studies” que fácilmente se identifican con las corrientes dominantes del conjunto de la teoría cinematográfica en los últimos cuarenta años:

- 1) Celebración humanista de los grandes autores y de la cultura japonesa en los 60.
- 2) Celebración marxista y formalista del cine japonés como alternativa al cine clásico de Hollywood en los 70.
- 3) Re-examen crítico de las aproximaciones anteriores mediante la introducción del discurso de la Otredad y los análisis inter-culturales en los 80.

Los dos primeros ítems aluden a lo que hemos convenido en llamar momentos *productivos* del trabajo teórico-crítico, mientras que el momento *reactivo* alude al tercero, correspondiente al actual predominio de los *cultural studies*. Un desarrollo profundo del esquema de Yoshimoto nos servirá en definitiva como punto de partida desde el cual efectuar un viaje distinto hacia el cine japonés: ante todo será una puesta en perspectiva de las premisas que en cada época llevaron a re-inventar una cierta idea del cine japonés.

I.1.3.1. – Reducciones de la diferencia: “Celebración humanista de los grandes autores y de la cultura japonesa en los 60.”

La historia “occidental” del cine japonés empieza con el triunfo de *Rashomon*, de Kurosawa Akira, en el Festival de Venecia de 1951, que a su vez preludia una cascada de éxitos consecutivos de esa cinematografía en los grandes festivales europeos.¹⁵ Yoshimoto señala cómo durante los años 50 la prensa prestaba una atención creciente y fascinada al fenómeno, y señala que “muchos de estos artículos periodísticos dependían de imágenes estereotipadas de Japón, o bien fijaban aspectos específicos de su cultura y costumbres sociales como [representativos de] la esencia japonesa”. Durante esa etapa final del Post-

¹⁵ *La vida de Oharu* AKA *Vida de Oharu, mujer galante* (*Saikaku Ichidai Onna*, 1952), de Mizoguchi, ganó el Premio Internacional en Venecia al año siguiente, y *Cuentos de la luna pálida* (*Ugetsu Monogatari*, 1953), del mismo director, el León de Oro en la siguiente. *La Puerta del Infierno* (*Jigokumon*, 1954), de Kinugasa Teinosuke, vencería en Cannes en 1955.

guerra, la cinefilia internacional quedó hipnotizada bajo lo que Weinrichter acertó a definir con ironía como el “efecto kimono”. En efecto, el cine japonés que triunfaba entonces fuera de su país de origen era el *jidai-geki* o cine de época, nunca el de ambientación contemporánea, puesto que, tal como explica Weinrichter con elegancia:

“los personajes actuales hacen entrar en juego esa ‘identificación’ –y los resortes de rechazo a ésta, cuando se trata de ‘proyectarse’ en quienes no son blancos- que queda neutralizada por la ‘estilización’ de un cine de época en el que la lejanía cultural se funde con la temporal bajo el manto de raso de lo exótico”.¹⁶

Aunque existen textos precedentes,¹⁷ el primer libro realmente importante sobre el cine japonés data de 1959: fue *The Japanese Film: Art and Industry*, de Donald Richie y Joseph L. Anderson,¹⁸ un texto profusamente documentado que abarca desde la llegada del kinetoscopio de Edison en 1896 hasta el año de publicación del libro, y que combina la historización de rasgos de estilo, géneros, estructura industrial, condiciones de exhibición, evolución de los públicos, etc., con un canon de directores y actores. El discurso sobre el cine japonés ejemplificado en ésta y otras obras de Richie, propone una perspectiva humanista:

“[Esa perspectiva humanista] ve el cine como un depósito de valores universales. Las mejores películas, según argumentan los críticos humanistas, pueden enseñar a las audiencias, sin resultar abiertamente didácticas, importantes lecciones morales sobre la dignidad humana, la libertad y la unidad de la raza humana. Pero estas ideas universales son más eficazmente transmitidas al público cuando son representadas mediante imágenes concretas de una nación, historia o cultura particulares”.¹⁹

Así pues, lo que permite a lo universal concretarse en lo particular, es el “carácter nacional”, una categoría que se nutre de generalizaciones y estereotipos que “se utilizan rutinariamente para explicar [a] motivos temáticos, [b] rasgos formales y [c] elementos con-

¹⁶ Weinrichter, Antonio: “Ante la puerta de Rasho”. *Cine Japonés. Nosferatu*, nº 11, enero 1993. Patronato Municipal de Cultura, San Sebastián, 1993. P. 14

¹⁷ Por ejemplo, el breve –y poco operativo- volumen de Giuglaris, Shinobu & Marcel: *El cine japonés*, Rialp, Madrid, 1957. Quede constancia de que éste fue el primer libro expresamente dedicado a la historia del cine japonés publicado en España.

¹⁸ Anderson, Joseph L. & Richie, Donald: *The Japanese Film: art and industry*, Princeton University Press, Princeton, 1982 (1959).

¹⁹ Yoshimoto M.: *Op. cit.*, P. 10.

textuales en las películas japonesas”.²⁰ Yoshimoto desnuda el valor ideológico del estereotipo desplegando su doble cara, su paradoja. La primera cara del estereotipo apunta hacia la hipóstasis de lo nacional. A través del estereotipo se pretende explicar el conjunto de la “cultura japonesa” como una esencia²¹ que sirve tanto para diferenciarse de lo Otro (el extranjero), como para borrar las diferencias en el interior: regionales, ideológicas o de clase social. De modo que del dinamismo de los cambios no extraeríamos sino expresiones coyunturales de una estructura –una idiosincrasia- permanente.

Para comprender cómo esta primera faceta del estereotipo implica una segunda que apunta hacia una tranquilizadora deriva de lo local hacia lo universal, es decir, hacia la gestación de la perspectiva humanista sobre el cine japonés, Yoshimoto señala la influencia decisiva de dos “sistemas discursivos”. El primero y más importante sería el ‘*auteurism*’ en la crítica cinematográfica, un asunto al que daremos prioridad en cuanto se haya dado cuenta del segundo: el legado de la actividad de la inteligencia militar norteamericana durante y después de la II Guerra Mundial.

Al asumir la “tutela” de la transición política a la democracia, el SCAP norteamericano (‘Supreme Command of Allied Power’: Mando Supremo de las Fuerzas Aliadas) se vio en la tesitura de domesticar las tradiciones exaltadas durante el periplo militarista de Japón. ¿Cómo se podía rellenar el hueco entre universalidad y particularismo –o entre los valores democráticos y los valores antiguos? Con la apelación a la “condición humana”. Ahora bien, de mediar entre la tradición cultural y la universalidad de los mensajes fílmicos, se encargarían los ‘autores’.

El ‘*auteurism*’, según Janet Staiger,²² dispone de tres criterios básicos para determinar el valor de los cineastas como autores: “trascendencia de tiempo y lugar, una visión personal del mundo, y consistencia y coherencia de sus premisas básicas”. Sin embargo, en la medida en que la historia y la tradición cultural deben jugar un papel significativo en la formación de una “visión personal”, lo supuestamente transcendido se “cuen-

²⁰ Yoshimoto M.: *Ibid.*

²¹ Sorprende de hecho comprobar cómo textos tan recientes como *Cine fantástico y de terror japonés (1899-2001)*, de Carlos y Daniel Aguilar y Toshiyuki Shigeta (Donostia Kultura-Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, San Sebastián, 2001) insisten no sólo en pretender la existencia de un “espíritu nacional”, sino en convertirlo en un elemento de legitimación y juicio estético.

²² Cit. Yoshimoto M.: *Op. cit.*, P. 12.

la” en las obras de los autores. Así, los estudios humanistas sobre cine japonés normalmente intentan resolver esta relación ambivalente entre lo universal y lo particular a través del recurso al *zen* y la idea de la trascendencia religiosa.

El célebre texto de 1972, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, de Paul Schrader,²³ es el ejemplo arquetípico, el más conocido y uno de los más elaborados de los que aluden a un substrato religioso para explicar una singularidad estética por su vínculo profundo con cierta tradición autóctona (en su caso, reducida al caso concreto y especial de las películas de Ozu). Su tesis es hartamente conocida: a lo largo de la historia del cine, algunos cineastas han ensayado procedimientos de estilo, en contextos, tradiciones fílmicas y culturas distintas y distantes, que buscan una suspensión del sentido narrativo. Schrader denomina *stasis* al efecto estético que esta suspensión genera, y que viene a encarnar, ni más ni menos, un signo de lo trascendente. El estilo trascendental no expresa o ilustra sentimientos sagrados, sino que expresa lo sagrado (lo trascendente) en sí mismo. El estilo trascendental será un “estilo” en el sentido formulado por Heinrich Wölfflin: una “forma representativa general”, que tiene que ver “con lo universal [sic] más que con lo particular en las diferentes formas de expresión”.²⁴ El estilo trascendental implica por tanto formas comunes compartidas por culturas divergentes: “Yasujirô Ozu en Oriente y Robert Bresson en Occidente (...) han optado por una aproximación al cine intelectualista y formalista, y sus películas son los productos culminantes de culturas eruditas y sofisticadas”.²⁵ Así pues, para Schrader el estilo trascendental deriva de una singularidad cultural -el *zen* en Japón, una cierta tradición filosófico-teológica europea en el caso del jansenista Bresson- al tiempo que actualiza un universal que trasciende la historia: lo sagrado. Los comentarios a las tesis de Schrader por parte de Yoshimoto son refinados y pertinentes:

- a) En primer lugar, critica su esencialismo militante: “la estrategia de Schrader es crear un espacio holístico llamado “Japón”, que puede ser representado como una serie de

²³ Schrader, Paul: *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*, Eds. JC, Madrid, 1999.

²⁴ Schrader, P.: *Op. cit.*, p. 24.

²⁵ *Ibid.*

círculos concéntricos: en el centro estaría la personalidad de Ozu, que está envuelto por la cultura *zen*, y esa cultura *zen* está envuelta por una realidad trascendente.²⁶

- b) En segundo lugar, cabe plantearse si el *zen* constituye en la obra de Ozu un elemento diferenciador o bien homologador con respecto a la cultura de su país. En palabras de Yoshimoto: “¿Creó Ozu el estilo trascendental *por causa de* la infiltración del *zen* en la vida japonesa diaria o *a pesar de* la afinidad de la cultura japonesa con lo Trascendente? ¿Cómo creó Ozu una forma fílmica que expresa con éxito lo “Trascendente” trascendiendo la cultura Japonesa cuando, según Schrader, la cultura japonesa, tan profundamente impregnada por el *zen* como forma de vida, encarna lo “Trascendente”?”²⁷

Cabe otorgar a Schrader, sin embargo, la importancia que tiene esta obra insólita en un contexto que buscaba, en primer lugar, designar cuestiones de estilo de modo preciso y detallado resaltando algo característico de los casos involucrados: el valor específico de su insólita sistematicidad. Aunque movido por intereses filosóficos radicalmente distintos, su tesis se adelanta en algunos aspectos a la crítica ‘modernista’ de los años 70, que no por casualidad tomará a Ozu como uno de sus objetos de análisis predilectos. Schrader detecta en lo *inmotivado* el común denominador de las funciones estilísticas en los filmes de Ozu y Bresson: una *stasis* (quietud) que no busca justificación narrativa, psicológica ni expresiva. En este sentido, y más allá de la impugnación de la que el libro es objeto en el excurso meta-crítico de Yoshimoto, puede no ser trivial advertir que el objeto de análisis privilegiado por Schrader y resumido en su noción de *stasis*, es evaluada como una forma en negativo, es decir: por aquello que la forma, inesperadamente, rehúsa ofrecer. Por su constante y muy sistemática ausencia de “motivo”, esto es, de una flecha de sentido. En términos barthesianos, signo fuerte en la densidad de su significante por el silencio de su significado. Conviene retener esta idea para nuestras pesquisas posteriores.

²⁶ Yoshimoto M.: *Op. cit.*, P. 13.

²⁷ Yoshimoto M.: *Op. cit.*, P. 15-16.

El pecado etno-esencialista en el que incurría el ‘auteurismo’ tenía, por cierto precedentes que, al menos en el ámbito norteamericano, se remontan de nuevo a la Guerra del Pacífico y sus efectos. Es ahí donde se enmarca el estudio etnográfico del “carácter nacional” japonés promovido por el gobierno norteamericano durante y después de la II Guerra Mundial. La obra más influyente sobre este asunto es *El crisantemo y la espada* de Ruth Benedict,²⁸ un texto publicado en 1946 que había sido encargado a la antropóloga en plena coyuntura bélica con el fin de conocer mejor a un enemigo en apariencia inescrutable como el Japón. Benedict hubo de realizar su trabajo de campo entre la población japonesa residente (y recluida) en los Estados Unidos durante esos años terribles, con la distorsión que eso implica. Su visión de la sociedad japonesa resultó ser demasiado totalizadora, y no presta suficiente atención a varios tipos de diferencia de clase, género, región y demás. Fascinada ante su objeto, la autora además “se aproxima al Japón como al Otro más completo respecto de los Estados Unidos”. Su vindicación de los patrones de pensamiento y comportamiento japoneses es generalizadora y a-histórica, “culpable de ignorar significativas distinciones temporales, por ej., al usar materiales propios del período Tokugawa para definir generalizaciones acerca de conductas del presente”, según la etnógrafa Yanagita Kunio.²⁹

Las ideas de *on* (deuda), *giri* (deber contraído con la familia, los antepasados, el grupo, la empresa, la nación, el emperador), *ninjô* (la “humanidad”: los “impulsos del corazón”, las inclinaciones y sentimientos personales), y otras categorías que Benedict ha “descubierto” a los lectores occidentales, han sido utilizadas profusamente en análisis de películas japonesas sin una aproximación crítica seria o al menos prudente. Es decir, se las toma como categorías socialmente “naturalizadas” que no estuvieran sometidas al cambio histórico, que no hubieran sufrido los embates de la modernidad ni una crítica, a veces feroz, en el interior de la propia sociedad que las pone en uso. Yoshimoto resume esta carencia señalando la sintomática inversión de este círculo (vicioso) hermenéutico:

²⁸ Benedict, Ruth: *El crisantemo y la espada. Patrones de la cultura japonesa*, Alianza, Madrid, 1974.

²⁹ Cit. Yoshimoto, M.: *Op. cit.*, P. 17.

“El principio operativo fundamental de la crítica humanista del cine japonés es la inversión de la pregunta y la respuesta; es decir, lo que debería ser sometido a escrutinio a través de un cuidadoso análisis del film es usado precisamente como la respuesta a las cuestiones interpretativas derivadas de esos filmes”.³⁰

La cuestión del *giri* y el *ninjô*, es decir, la oposición entre el deber social y las inclinaciones personales, ha sido uno de las piedras angulares de la sentimentalidad –heroica, trágica o melodramática– en las ficciones japonesas, pero deriva, fundamentalmente, del teatro y la literatura del período Tokugawa. Como veremos en el capítulo que dediquemos a la influencia del *shinpa* en la conformación de los géneros melodramáticos japoneses, y en la obra de Mizoguchi en particular, las tragedias para la escena *bunraku* (teatro de marionetas que data, en su forma actual, del s. XVII) escritas por Chikamatsu Monzaemon codificaron ese conflicto en términos que se prolongan atravesando las narrativas japonesas a todos los niveles.³¹ Pero es un hecho que la dupla *giri/ninjô* se ha convertido en una prótesis conceptual con la que explicar las motivaciones de los personajes con respecto a un universo de valores que se diría inmutable por defecto. Y si es cierto que, en tanto que motor de un relato, el dilema entre *giri* y *ninjô* aparece como una estructura de conflicto, también es una estructura *en* conflicto con la sensibilidad cambiante de la época.

Llegados a este punto conviene señalar un aspecto relativo al discurso humanista aquí comentado, y es que su “fundación” como discurso crítico fue prácticamente coetánea de su objeto, a medida que, a lo largo de la década de los 50, las películas de Kurosawa, Mizoguchi y, en menor medida, Kinugasa Teinosuke, Ichikawa Kon o Kobayashi Masaki, se estrenaban en los festivales europeos. Es preciso no exagerar la impresión de que el cine japonés, tal como emerge internacionalmente a partir de *Rashomon*, fuera poco me-

³⁰ Yoshimoto, M.: *Op. cit.*, P. 18.

³¹ De ello puede hallarse literatura bien fundamentada tanto en la erudición de un especialista de la estatura de Donald Keene, como en la perspicacia de un ensayista atento a los síntomas de la cultura popular como Ian Buruma.

- Keene, Donald: *Major plays of Chikamatsu*, Columbia Press Univ., NY, 1961.
- Keene, Donald: *La literatura japonesa entre Oriente y Occidente*, El Colegio de México, México, 1969. Buruma, Ian: *A Japanese Mirror*, Penguin Books, Londres, 1985.
- Buruma, Ian: *Behind the mask: on sexual demons, sacred mothers, transvestities, gangsters and other cultural heroes*, New American Library, NY, 1984.
- Buruma, Ian: *Cinéma et littérature au Japon: de l'ère Meiji à nos jours*, Centre Georges Pompidou, París, 1986.

nos que inventado por la crítica occidental. Pero es también cierto el influjo determinante de las condiciones políticas impuestas en la segunda mitad de los 40 por las directivas del SCAP y las restricciones establecidas desde la CIE (Civil Information and Education Section, activa desde el 22 de septiembre de 1945) sobre los temas que habría de tratar el cine japonés. Fue este un escenario propicio al énfasis en la representación de virtudes democráticas y en la rehabilitación de un nuevo papel, activo y más igualitario, de la mujer en la sociedad. Y fue precisamente entonces y en los años inmediatamente posteriores al SCAP que el cine japonés experimentó un giro a la izquierda. No sólo en sus temas y tratamientos sino en el seno mismo de la industria. De ahí los episodios de huelga en la Toho y la dramática escisión de una nueva compañía rival, la Shin-Toho, formada por miembros disidentes de la anterior. Pero más importante para el asunto que nos ocupa resulta la expansión del término *hyūmanisumu* (humanismo) en el vocabulario crítico de la época en Japón.³² Existía de hecho una concordancia, con todos los matices a tener en cuenta, entre la imagen que el discurso crítico dominante se hacía del cine japonés, y la que el propio cine japonés como industria lograba de sí mismo y, por extensión, de la posición del país en el concierto de las naciones.

Historiadores como Isolde Standish han identificado dos grandes temas dominantes en el cine japonés de la post-guerra que se ajustan a las premisas del *hyūmanisumu*: (1) un humanismo secular que representaría “la capacidad del individuo para cultivarse a sí mismo y mejorar” (que de inmediato podemos reconocer en el cine de Kurosawa); y (2) cierta “victimización (*higaisha ishiki*)” que representa al individuo como un “títere sin fuerza, atrapado en las maquinaciones de una trayectoria geopolítica”.³³

Standish menciona como ejemplo de esta segunda tendencia la muy interesante *A Japanese Tragedy* (*Nihon no higeiki*, Kinoshita Keisuke, 1953), pero su definición, coronada con la expresión “maquinaciones de una trayectoria geopolítica”, puede hacerse resonar en la obra del propio Mizoguchi, a condición de sustituir lo “geopolítico” por una especie de topografía inseparable de cada momento histórico: el que se vive durante la producción de la película y el que se representa en el relato.

³² Standish, Isolde: *A New History of Japanese Cinema. A Century of Narrative Film*, The Continuum International Publishing Group, NY/Londres, 2005. Ver capítulo “Cinema and Humanism”, pp. 174-220.

³³ Standish, Isolde: *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema: Towards a Definition of the ‘Tragic Hero’*, Routledge Courzon, Richmond, 2000, pág. 220.

Lo geopolítico aparece, en efecto y de modo explícito, en el film de Kinoshita mediante la inserción de material documental o de “actualidades” que registra las primeras manifestaciones de la izquierda japonesa con motivo del Acuerdo de Seguridad entre Japón y EEUU en 1951. La *topografía* del momento histórico en Mizoguchi trata más bien de condensar en un mismo trazo lo doméstico, lo histórico y lo existencial. No se trata, como veremos, de una respuesta parcial a los requerimientos que impone el difícil período de la Post-guerra. Se diría más bien que esta época habría de poner las condiciones precisas para que Mizoguchi prolongara, con la colaboración de su guionista Yoda Yoshikata, una línea de trabajo bien definida durante décadas anteriores, y que adopta ahora una posición explícitamente política: se reclama la participación de la mujer como sujeto político activo –en películas como *Josei no shori* (*La victoria de las mujeres*, 1946) – y se destacan “casos ejemplares” de superación personal por parte de mujeres con nombre propio y lugar preciso en la Historia, al tiempo que se denuncia la resistencia de los patrones de conducta patriarcales en sus compañeros de viaje masculinos, en clamorosa contradicción con las ideas liberales que defienden públicamente: es el caso de *El amor de la actriz Sumako* (*Jôyu no koi*, 1947) y *Llama de mi amor* AKA *Amor en llamas* (*Waga koi wa moenu*, 1949). Tal como señala Standish en *A New History of Japanese Cinema*, el romance es la forma predilecta en muchos de los filmes que abordan en esos años el asunto de la modernización y transgresión de las costumbres,³⁴ en un sentido que de algún modo trae a la memoria la muy relativa modernización propiciada por el teatro *shinpa* como “reforma” del kabuki en la segunda mitad del siglo XIX.

Después, a lo largo de la década de los años 50, el cine de Mizoguchi continuará explorando el modo en que la opresión sobre la mujer se halla interiorizada en los roles sociales demarcados por la tradición. Pero esas películas, que conforman la etapa más conocida y celebrada internacionalmente, la que de hecho consolida su lugar en el canon del cine mundial, llevan el relato a cotas crecientes de abstracción al hacerlos girar, por un lado, en torno al antiguo y muy arraigado motivo del auto-sacrificio, y por el otro, a una forma de temporalidad que sublima lo histórico en lo Remoto para plegarlo en una misma figura con cierta noción tradicional y casi religiosa de impermanencia. Las peripecias y desgracias que acontecen a las heroínas mizoguchianas parecen derivar siempre de su posición en, literalmente, una trama de espacio (específico pero también geográfi-

³⁴ Standish, I.: *A New History of Japanese Cinema*, pp. 210-211.

co) y tiempo (abierto a lo contingente pero histórico a la vez). Pero en películas tan paradigmáticas del período final de su filmografía como *Cuentos de la luna pálida* (*Ugetsu monogatari*, 1953) esa trama ya no describe “objetivamente” una red de determinismos sociales ni a unos personajes reactivos y en continuo movimiento de adaptación a las circunstancias, como en *Las hermanas de Gion* (*Gion no shimai*, 1936), sino a un ámbito de experiencia que convierte el empuje de las condiciones históricas en motor de la fatalidad. Ciertamente, ambos ejemplos no sólo representan épocas diferentes en la historia del cine nipón, sino fuentes narrativas y genéricas distintas que inclinan la balanza en sentidos polémicamente diversos.

Sin lugar a dudas, el cine de época permitía al cineasta traducir una especie temporal que, tal vez demasiado precipitadamente, ha sido despachada a menudo como “visión nostálgica del pasado japonés”, por contraste con esa urgencia vívida con la que emerge lo contemporáneo en sus *gendai-geki* de mediados de los años 30.

Desde el punto de vista de la recepción de este cine en el exterior, hay que tener en cuenta, además, las sinergias culturales de la post-guerra. El neo-realismo italiano surgió a partir de condiciones socioeconómicas y de producción muy precisas y con un bagaje teórico explícito. Ciertamente, no podemos saber si *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1946) se habría convertido en un hito si no hubiera sido “descubierta” y vindicada en los EEUU tiempo después de su estreno en Italia. Incluso podríamos preguntarnos sin ironía si cabía la posibilidad de que el filme nunca fuera “descubierto” de aquella forma, con el impacto profundo que portaba su Otredad con respecto al modelo americano. En relación al caso japonés, es conocido el mito según el cual *Rashomon* fue “diseñada” por los ejecutivos japoneses para vender al exterior un producto de *qualité* bajo el sello del exotismo. Hoy sabemos que las cosas no fueron así: la selección de la película para la edición de 1951 del Festival de Venecia, donde se alzaría con el León de Oro, fue fruto del empeño de la responsable de la agencia Italia Film en Japón, Giuliana Stramigioli, encargada en aquella ocasión por el certamen de buscar algún nuevo título representativo de ese país. Sabemos también que los ejecutivos de Daiei, el estudio que había producido el film y bajo el cual trabajaba Mizoguchi ya en esos años, dudaban mucho de que la película de Kurosawa pudiera ser entendida fuera de Japón.³⁵

³⁵ Novielli, Maria Roberta: *Storia del Cinema Giapponese*, Marsilio, Venecia, 2001, p. 140.

Que *La vida de Oharu* AKA *Vida de Oharu, mujer galante* (*Saikaku ichidai onna*, 1952), fuera realizada luego por Mizoguchi en el ámbito de la productora Shin-Toho, podría inducir a pensar que los ejecutivos del estudio respondían así al éxito proporcionado por uno de sus empleados, Kurosawa, a un estudio rival. ¿Pretendía Mizoguchi, por su parte, o la Shin-Toho ofrecer la “respuesta” del cineasta veterano al joven laureado en Venecia? Más allá de circunstancias anecdóticas, la parte más explícitamente “vernácula” de la producción, el *jidai-geki*, resultó ser la parte exportable del cine japonés.

Ambas películas habían de representar asimismo la propia demarcación de dos grandes “zonas” de la crítica: *Rashomon* fue y sigue siendo uno de los grandes títulos que ejemplifican lo que para varias generaciones de cinéfilos, críticos y profesionales de la industria norteamericanos representa no sólo el cine japonés, sino en general el *art film* extranjero, con toda su carga de discurso, voluntad de estilo y deliberada sofisticación estructural. Para la crítica francesa, y más en concreto para la crítica cahierista, Mizoguchi sería sin embargo el héroe a reivindicar, y ello por varios motivos. Fundamentalmente, porque su preferencia por la puesta en escena basada en tomas largas con profundidad de campo –el plano-secuencia– encarnaba casi de modo perfecto el ideal estético baziniano. Cuando en su famosa declaración sobre el “montaje prohibido”, André Bazin establece como límite infranqueable todo momento en el cual “lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción”, establece con ello un “buen objeto”³⁶ y por ende un modelo de cineasta: el que satisface esta “ley”, el que, si tornamos en positiva una frase de restricción, “no escamotea mediante el campo contracampo la dificultad de hacer ver dos aspectos simultáneos de una misma acción”.³⁷

De ahí que Mizoguchi tuviera el privilegio de ofrecer a los discípulos de Bazin en *Cahiers* nada menos que la ocasión para ejemplificar el gran concepto-fetichista, la *puesta en escena*, cuando por ejemplo Alexandre Astruc le dedica un artículo en 1959 titulado “¿Qué es la puesta en escena?”.³⁸ El prestigio del cineasta alcanza aquí su clímax, en el marco la retrospectiva que dedicó la Cinemathèque Française al por entonces ya falleci-

³⁶ Bazin, André: “Montaje prohibido”, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ed. Rialp, 1990, p. 119.

³⁷ Bazin, A.: *Op. cit.*, p. 117.

³⁸ Astruc, Alexandre: “Qu'est-ce que la mise en scène?”, *Cahiers du Cinéma*, N°100, París, Octubre 1959.

do director, en 1958.³⁹ El propio Bazin haría en un artículo de ese año, la temeraria afirmación de que la escena del encuentro entre la cortesana Oharu y su hijo, arrancado de su seno y ya convertido en joven samurái, era “la más bella del cine japonés, incluido *Rashomon*”. El intervalo que media entre los estrenos de *La vida de Oharu* en Venecia en 1952, *Cuentos de la luna pálida* en 1953 en el mismo lugar, y la retrospectiva de la Cinémathèque en 1958, ofrecía un intervalo que, además de ofrecer un conjunto de películas reunidas que se remontaba también al período que nos interesa, había dado tiempo a los críticos para canonizar al cineasta, oponiendo a los violentos estilemas del “sobrevalorado” Kurosawa el “misterio-Mizoguchi”, cuyo genio para ser el modelo de la puesta en escena se atribuía, paradójicamente, a su pertenencia irredenta a la cultura japonesa tradicional. Se fundaba así un tremendo equívoco en torno a la supuesta superioridad, moral por fidelidad a lo ‘vernáculo’ y estética por madurez estilística, de Mizoguchi sobre el joven Kurosawa –y lo que es más importante: se fundaba un equívoco flagrante, pero enormemente sintomático, en torno a la “japonesidad”. Y ello en los dos sentidos posibles: por considerar “más japonés” a Mizoguchi, y por considerar que al ser “más japonés” se aproximaba a una supuesta verdad del cine.

Al margen del error histórico, en más de un sentido, que suponía ver una pureza mayor en la “japonesidad” de Mizoguchi, el interés de esta postura radica en haber intentado ver la diferencia *interior*, por así decir, asunto en el cual estos críticos disponían del entrenamiento aportado por el buceo de profundidad en las aguas del cine de géneros americano. Pero no es que trataran ampliar el campo de visión, aún muy estrecho, en torno a la ignota cinematografía de tan lejano país, sino de hallar una mayor –en el caso de Mizoguchi– o menor –en el de Kurosawa– adecuación al ideal programático de la “puesta en escena”, es decir, a una norma estética transcultural.

El concepto baziniano de *mise-en-scène*, “puesta en escena”, en sí nunca fue formulado con precisión, pero es posible deducirlo del vínculo ontológico que Bazin supo-

³⁹ Las películas mostradas, si nos dejamos guiar por el famoso n° 81 de *Cahiers du Cinéma*, marzo de 1958 (pp. 31-36), fueron *Elegía de Naniwa* (1936), *Mujeres de la noche* (*Yoru no onnatachi*, 1948), *El destino de la señora Yuki* (*Yuki fujin ezu*, 1950), *La dama de Musashino* (*Musashino fujin*, 1951), *La vida de Oharu* (1952), *Cuentos de la luna pálida* (1953), *Los amantes crucificados* (*Chikamatsu monogatari*, 1954), *La mujer crucificada* AKA *Una mujer de la que se habla* (*Uwasa no onna*, 1954) y *La emperatriz Yang Kewi-fei* (*Yokibi*, 1955). Es decir, nueve títulos: menos de un tercio de la filmografía superviviente de Mizoguchi, de los cuales tres fueron realizados durante la inmediata Post-guerra (antes de la salida de los aliados en 1951); cinco, en el período “internacional” que se abre con la irrupción de *La vida de Oharu* en el Festival de Venecia de 1952; y sólo uno, anterior a la Guerra y correspondiente al período que interesa a este estudio: *Elegía de Naniwa*.

nía entre la imagen cinematográfica como huella de lo real y el trabajo –del realizador y del espectador– por el cual esa huella se convertía en productora de sentido. Se trataba de afirmar la capacidad del cine para dar a la estructura misma de lo real –es decir, a su dimensión espacial y temporal, pero también a la multiplicidad y ambigüedad de los nexos causales– una forma simbólica.⁴⁰ La puesta en escena habría de consistir en dar a ver lo *simultáneo*, de tal modo que se haga perceptible un haz de relaciones, un devenir de cosas y seres cuya interacción puede leerse en términos de significado. Pero que en cualquier caso deben responder a la inmanencia de cada uno de esos elementos con el conjunto. Lo relevante es que la organización, la armonía de elementos simultáneos en la imagen *es* el sentido. En este programa, evidentemente, el realismo es al mismo tiempo consecuencia de la naturaleza de la imagen, y causa correspondiente de una ética de la imagen, puesto que la “verdad” simbólica de las imágenes es inseparable de su realidad fenomenológica.

En manos de los epígonos de Bazin en los llamados “*Cahiers amarillos*”,⁴¹ su teoría sufre una peculiar mutación, nada sencilla de definir. A grandes rasgos, la *mise-en-scène* se convierte en el campo de acción del cineasta-autor ante un material narrativo que no es suyo y unas condiciones de producción impuestas por el estudio. Algo congruente con la vindicación de un *auteurismo* a contrapelo de la dimensión industrial del cine americano, pero incongruente con otros casos, con otras cinematografías que venían a ser representadas por cineastas de prestigio que disponían, como Mizoguchi, de un amplio margen de intervención en cada proyecto, desde la concepción misma hasta el corte final. En paralelo a este desvío de la idea baziniana de la *mise-en-scène*, la condición ‘realista’ del cine pasa a convertirse en el requisito perfecto para afirmar la inteligibilidad de las imágenes *per se*, pero de tal modo que esa inteligibilidad transparenta una presunta *weltanschauung* del ‘autor’ expresada en convenciones de género asociadas a un sistema de estudios –factores estos últimos que se dejan de lado, de modo que no es posible discernir dónde termina la convención y dónde empieza el ‘autor’. Con el tiempo, la expansión por doquier del concepto *mise-en-scène* o “puesta en escena”, emancipa el

⁴⁰ Usamos el término aquí en el sentido empleado por Ernst Cassirer en un texto de importancia capital para la historiografía del arte, sobre todo a partir del uso que le dio Erwin Panofsky en otro texto clásico: Panofsky, Erwin: *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1995 (1927).

⁴¹ Ese era el color de la portada de la revista en los 50.

concepto de su originario vínculo con las nociones realistas bazinianas de composición en profundidad y plano secuencia. En realidad, lo que quedaría es el retorno, en manos de sus epígonos, a un principio anterior y más básico del realismo, ese que podría designarse, al modo barthesiano, como configuración de una inteligibilidad de lo real que las cosas reales, a priori, no tienen.

La noción se ensanchará así hasta incluir todo vínculo entre la puesta en forma y el sentido en una película, y contribuye a hipostasiar la noción ‘autor’ como clave explicativa global del filme. La “puesta en escena” acaba así por dotarse de carga metafórica e incluso metafísica: es el desciframiento que hace de la película un espectador que ejerce virtualmente como director imaginario al apropiarse, por así decir, ya que no de la construcción material del filme, sí de su *découpage* –y proyectar, por tanto, un ámbito de deseo muy específico sobre la misma. El cineasta-‘autor’ cumple así el antiguo ideal de unir en un todo la materia del mundo y la vida del espíritu.

El hecho de que este programa, a partir de Bazin y a lo largo de la Post-guerra, se vierta en la teorización de un nuevo ‘realismo’ (empezando por propio neorrealismo italiano), es asunto de capital importancia para comprender cómo y por qué tiene lugar a lo largo de los 50 el fagonazo de esas cinematografías no occidentales, difuminado no obstante por el alto perfil de unos cuantos cineastas a los que, por el hecho de haber sobrepasado las fronteras nacionales y las distancias impuestas por la historia y la diferencia cultural, se les atribuye el rango de autor.

Evidentemente, el imaginario de los “jóvenes turcos” de la crítica suponía que las condiciones para ese cine de puesta en escena ya estaba presente en las tradiciones de representación japonesas, algo que Noël Burch, consciente o inconscientemente, llevará hasta el extremo 20 años después, aunque desde un paradigma ideológico muy distinto. Implícitamente, el cahierismo supondría que el mejor cine japonés obtenía sus réditos sorteando las seducciones del montaje y llegando al realismo abierto, con sus cualidades de continuidad (con las condiciones de lo real) y ambigüedad, gracias a su vínculo con una tradición estética local que, para hallar la armonía, respeta la totalidad de lo real al tiempo que aspira a la belleza plástica del trazo, del gesto, de la forma. Vale la pena detenerse en la literalidad de las palabras de Jacques Rivette al inicio de un célebre artículo de 1958 –año en que se celebró una retrospectiva sobre el director, ya fallecido, en la Cinémathèque Française:

“¿Cómo hablar de Mizoguchi sin caer en una doble trampa: la jerga del especialista, o la del humanista? Es posible que sus filmes pertenezcan a la tradición, o al espíritu, del *nó* o del *kabuki*; pero entonces, ¿quién nos enseñará el significado profundo de esas tradiciones?; ¿o no es acaso tratar de explicar lo desconocido por lo incognoscible?”⁴²

Rivette no pretende resolver este dilema, y de hecho hoy podríamos decir que el suyo reproduce con fidelidad la segunda “jerga”, la del humanista, con su resistencia a aceptar la intraducibilidad de unos códigos culturales a otros. Por otra parte, se diría que el crítico prejuzga esos códigos como conjuntos cerrados, y tal vez por atribuir el asunto a la “jerga” del especialista, descarta el hecho de que el cine japonés forme parte de un largo y sostenido “diálogo interior” con las formas, objetos e instituciones occidentales. La “solución” aportada por Rivette es en todo caso sintomática del modo en que el humanismo, como actitud cultural y crítica dominante en la Post-Guerra, no sólo da la bienvenida a lo “otro” en sus propios términos, sino que la aparición de lo “otro” sería la condición por la cual el discurso humanista puede constituir sus herramientas. Rivette afirma que “si la música es un idioma universal, la realización también lo es: es esto, y no el japonés, lo que hay que aprender para entender “el Mizoguchi”.”⁴³

He aquí la más literal formulación del fetichismo de la “puesta en escena” que podamos encontrar en la tradición cahierista. Mediante la transformación en “idioma” del “lenguaje” de la música o el del cine,⁴⁴ se celebra el advenimiento del cine como un esperanto, una lengua universal, utópica por lo tanto. Las implicaciones de esta fórmula son múltiples.

La primera se basa en una traslación del ideal baziniano: considerar que lo real “resiste” a los códigos de lo local, o que incluso los habilita para su propio fin. Lo cual

⁴² Rivette, Jacques.: “Mizoguchi desde nuestro punto de vista”, *Cahiers du Cinéma* n° 81, marzo de 1958. Se puede encontrar este texto traducido al español en la edición de Paidós de la antología de A. de Baecque, *Op. cit.*, pp. 86-88.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ La naturaleza lingüística de ambas cosas no deja de ser un problema de confusión entre la analogía entre cosas pensables articuladas, y la literalidad excesiva con la que muchos teóricos han considerado los códigos propios del cine y la música como procesos lingüísticos, es decir, no análogos sino homólogos del lenguaje.

equivale a afirmar un sustrato común de entendimiento a través de una universalidad de las cosas reales. Es la realidad la que habla universalmente aunque los códigos que la traducen en cada sociedad sean particulares. Traducirlos pasará por descubrir el sustrato real último que modela esos códigos, e insertarlo en el código universal –realista– de la “puesta en escena”: he aquí el papel del cineasta autor, convertido así en figura trascendente, como un chamán que vuelve comprensibles las voces del pasado. He aquí, también, el origen de ese impulso de elección que toma a un cineasta no occidental como voz escogida, gran traductor privilegiado de su cultura al esperanto universal del cinema. Conviene no adoptar apresuradamente una postura de cinismo frente a la aparente ingenuidad del texto de Rivette, porque a fin de cuentas los hechos demuestran hasta qué punto el cine abrió la posibilidad, en el siglo XX, de abrir espacios de proximidad entre cosas que parecían muy lejanas. El cine japonés fue en los 50 y 60 el espacio privilegiado para el despliegue de la bienvenida en estos términos.

Y en tanto que japonés, el Mizoguchi imaginado por los cahieristas ejemplifica las promesas del cine en términos de ‘realismo’ y *mise-en-scène*. Pero sobre todo, reproduce sobre esa base formal los cánones estéticos tradicionales para cuestionar los cánones sociales tradicionales. He aquí donde se traza el sueño de unidad entre un estilo marcado por la diferencia ‘vernácula’ y un discurso proyectado hacia la universalidad de los valores humanistas. Mizoguchi cumpliría el papel de ser el narrador de los cuentos de la tribu y también su conciencia crítica, pero siendo también capaz de realizar “el trabajo del sueño” y marcar un límite artístico destinado a unos pocos elegidos (Dreyer, Murnau): de ahí el aura de enigmática grandeza que envolverá desde entonces su título más celebrado, *Cuentos de la luna pálida*, que representará una incursión en la Historia japonesa considerada como historia de la opresión de ricos sobre pobres y de los hombres pobres sobre sus mujeres. Y también la proyección de la Historia sobre ciertos *individuos* concretos y anónimos que podrían representar distintos estados de humanidad, incluido el estado de ausencia radical, es decir, el fantasma. Y asimismo un canto a la natural impermanencia de la vida humana y de todo lo que existe. Y una exploración, en última instancia, de la capacidad visionaria y fantasmagórica del cine. El trayecto del programa humanista se ha completado: Historia humana, existencia humana y cine como arte de la visión humana.

Después de los años 50, la crítica occidental humanista –mayoritaria– tropezará de pronto con el escollo de la *nuberu bagu* como sigue tropezando con el “novísimo” cine japonés de los 90 y primeros años del siglo XXI, salvo para reducirlos en lo posible a las categorías y afectos que se fundaron entonces, cuando *Rashomon* y *La vida de Oharu* prometían la visión de una Arcadia que lanza sus visiones hacia el presente del cine.⁴⁵ Desde la perspectiva metodológica que aquí proponemos, basada en la dualidad semiótica entre la dimensión diferencial y la referencial de los signos, la crítica humanista aborda el cine japonés como un terreno fecundo para explicar circularmente el primer aspecto por el segundo y viceversa.

Así, los cahieristas la capacidad referencial de los códigos que privilegian en su sistema –con el “plano-secuencia” como figura principal– en la medida en que la misma se refiere, en el caso de Mizoguchi, al mundo histórico real tal como ha sido codificado previamente por las tradiciones ‘vernáculos’. De tal modo que estas, a su vez, componen el factor doblemente ‘diferencial’ –un gran e ignoto complejo de formas y representaciones *en tanto que* distintas a las conocidas (occidentales)– que favorece un acceso más inmediato, menos resistente, a lo ‘realista’ (el contenido referencial: el mundo histórico representado bajo sus propias condiciones objetivas, es decir, “humanas”). En Schrader la hipótesis no es muy distinta, sólo que, aplicado al cine de Ozu, la distancia entre lo diferencial (lo formal de la forma) y lo referencial (el “significado” de la forma) se vuelve extremadamente tenue, dejando en el lugar del referente un agujero de sentido (lo trascendental). En ambos casos se apela al fondo de la cultura ‘vernáculo’, y el caso de Schrader es sintomático de lo que, muy poco antes, había planteado Barthes sobre el “signo japonés”. Nos interesa retener, por otra parte, que tanto en la versión cahierista de Mizoguchi como en la de Ozu según Schrader, las figuras a las que se atiende se caracterizan por su condición extensa: son o implican intervalos, “envoltorios” espacio-durativos.

⁴⁵ El primer acto reflejo de esta reacción es reconocer la persistencia de la estilización como signo distintivo. Así, el pionero Donald Richie declaraba en un texto más o menos reciente: “En el cine japonés, el imperativo compositivo se asume de tal modo, que es raro el director que no consiga desarrollarla. (Y si no lo hace, como en los filmes de Shohei Imamura [sic], es de forma intencionada). Habitualmente, la preocupación por la composición equilibrada, simétrica o asimétrica, ha sido una seña de identidad de las películas japonesas – hasta llegar, por decir, a las películas de Takeshi Kitano, y más allá”. Richie, Donald: *A Hundred Years of Japanese Film*, Kodansha International, Kodansha International, Tokyo / New York, 2002, P. 59.

I.1.3.2. *Golpe de timón: “Celebración marxista y formalista del cine japonés como alternativa al cine clásico de Hollywood en los 70”.*

En la década de los 70, y bajo la perspectiva de una constelación de teorías fundadas sobre las tradiciones del primer estructuralismo formalista ruso, y del posterior, muy diverso y agitador estructuralismo francés, la puesta en perspectiva del cine japonés da un giro decisivo precisamente hacia el aspecto *diferencial* de los signos. Es más, el cine japonés aparece como un campo de trabajo excelente para poner a prueba este nuevo acento semiológico de la producción teórica.

En 1976, David Bordwell y Kristin Thompson publican en la revista *Screen* un artículo en torno al cine de Ozu Yasujirô, “Space and Narrative in the Films of Ozu”,⁴⁶ donde se llegaba a la conclusión de que las películas de Ozu proponen esquemas formales análogos a los del cine ‘modernista’ occidental. Dos años después aparece *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, de Noël Burch,⁴⁷ un libro decisivo que, aparentemente, hacía tabla rasa de los tópicos forjados hasta entonces por la crítica y los historiadores sobre el cine japonés desde la Post-guerra: frente a aquella imagen complaciente de un cine exótico y poderoso, esencialmente bello en la forma por la influencia de las tradiciones plásticas autóctonas, y al servicio de un elocuente discurso humanista y universal enraizado en la “misteriosa” herencia espiritual japonesa, Burch proclamaba que:

- a) El cine japonés es “diferente”, pero no en la superficie (es decir, en su aspecto, en sus temas, en sus intereses, en sus géneros) sino en sus estructuras profundas (esto es, al nivel semiótico de los “códigos” que regulan las combinaciones de “parámetros filmicos”). El cine japonés es “diferente” porque, al asimilar los “códigos” cinematográficos generalizados sobre la “ideología de base” de la continuidad y la transparencia “naturalista”, (el Modo de Representación Institucional, MRI, representado y pro-

⁴⁶ Bordwell, David & Thompson, Kristin: “Space and Narrative in the Films of Ozu”, *Screen* 17, nº 2, verano de 1976, págs. 41-73.

⁴⁷ Burch, N.: *Op. cit.* Habría que añadir a esta monografía y a modo de apéndice del mismo: Burch, N.: “¿Un cine refractario?”, *Itinerarios. La educación de un soñador del cine*, Bilbao, Certamen Internacional del Cine Documental y Cortometraje, Caja de Ahorros Vizcaína, Departamento Cultural, pp. 149-161.

movido por el cine de Hollywood), simultáneamente los *deconstruye*. En consecuencia, se puede hablar incluso de un ‘modo de representación japonés’.

- b) El gesto deconstructivo es inherente a las artes ‘vernáculos’ japonesas, en las que prima lo *presentacional* o lo *representacional*, y que tienen como fundamento una cultura tradicional *no antropocéntrica*, *no logocéntrica*, no humanista en definitiva.
- c) Deconstructivo por herencia, el cine japonés ofrece un modelo de arte cinematográfico dialéctico y materialista.
- d) Esa diferencia era la norma en la producción correspondiente a los años 30 y primeros 40, antes de que el mando norteamericano impusiera un orden nuevo al Japón derrotado en la Guerra del pacífico. Tras la derrota, el SCAP pondría en práctica una política represora de cualquier síntoma arcaizante en el nuevo Japón. La culturización americana y los nuevos impulsos de integración que acompañaron a su deslumbrante crecimiento industrial, originarían un debilitamiento del ‘modo de representación japonés’, y su asimilación –no exenta de excepciones y conflictos– al MRI.

Burch asienta una afirmación tan radical como la que sostiene un carácter inherentemente deconstructivo de la cultura ‘vernáculos’ japonesa, en la crítica al *logos* occidental emprendida por Derrida en su texto fundamental de 1967, *De la gramatología*.⁴⁸ Esa crítica señala que la escritura ha sido vista, a través de la historia occidental moderna, como un miembro pasivo de la familia del lenguaje, una mera “transcripción del discurso, del *logos*”, el cual sería el depositario último de una verdad en última instancia trascendental.⁴⁹ El sistema social-cultural japonés, por el contrario, enfatiza la libre circulación de los signos –y en consecuencia niega el valor de la noción de originalidad, que es un última instancia un derivado del preeminencia de un principio trascendental.⁵⁰ Hay un correlato entre este carácter no logocéntrico y, por así decir, “sin centro”, en la misma

⁴⁸ Derrida, Jacques: *De la gramatología*, Siglo XXI, México, 1998 (1967).

⁴⁹ Burch, N.: *Op. cit.*, p. 36.

⁵⁰ Burch, N.: *Op. cit.*, pp. 31-32.

escritura, formada por la combinación de ideogramas chinos (*kanji*) y dos sistemas de escritura silábica autóctona (*hiragana* y *katakana*). Más allá de las generalizaciones de Burch, es cosa cierta que esta dualidad favorece la multiplicidad de sentidos en un mismo enunciado –una polisemia efectiva o latente, por así decir– y la inserción de intertextos, porque cada *kanji* conserva su sonido chino fonetizado junto a la “traducción” al japonés de su concepto originario, de tal modo que el *kanji* puede articularse como palabra autónoma por su concepto, y a la vez como segmento fonético de una palabra con sus distintas voces según el caso. Esta complejidad imprime a la escritura, en términos prácticos, un carácter contextual: sólo en el contexto de la propia escritura podemos discernir la función específica del signo.⁵¹

En vista de algo así, resulta plausible que la cultura japonesa tengan una conciencia acusada del carácter convencional y en última instancia arbitrario del signo.⁵² El signo, entonces, requiere la puesta en relación de toda práctica significativa en relación a un cuerpo de textos anterior (intertextualidad).⁵³ Además, este tipo de escritura implica un sistema “no-lineal” (no hay relación unívoca entre significante y significado). De modo que tampoco se privilegia una aproximación lineal a las representaciones.⁵⁴ Esta sería la base para considerar, en términos brechtianos, que una práctica significativa no sólo *representa* algo sino que *se presenta* a sí misma como tal, incluyendo la exhibición del gesto que lo propicia. Aunque esta división *presentacional/representacional* tiene resonancias brechtianas, procede en realidad del libro de 1956 *The Kabuki Theater*, donde su autor, Earle ERNST, define el teatro tradicional japonés en general, y por extensión el kabuki, por su carácter “presentacional”, en acusado contraste con el modo “representacional” realista del teatro occidental.⁵⁵

⁵¹ De ahí la forma de lectura en voz alta, peculiarmente pautada y monosilábica, en apariencia declamada, que practican los japoneses.

⁵² Burch, N.: *Op. cit.*, p. 36.

⁵³ Burch, N.: *Op. cit.*, p. 53.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ ERNST, Earle: *The Kabuki Theatre*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1974, pp. 18-19. La primera edición del libro, en 1956, fue la de Oxford University Press.

En la pintura *zen* a tinta china (*sumi-e*), el trazo exhibe su materia y el rastro del movimiento que lo ha depositado sobre el papel; no queda oculto en el efecto de mimesis con la naturaleza retratada. En el teatro *bunraku*, un ejemplo al que Burch presta una atención especial y donde se percibe el influjo de *El imperio de los signos* de Barthes, la manipulación de la marioneta no se disimula sino que se da a ver, y un mismo actor canta las voces de todos los personajes desde el exterior de la escena. El gesto del actor *kabuki* “se sobreactúa” y estiliza para que aparezca como gesto codificado, y no como imitación psicológicamente verosímil. Llevando este orden de cosas al terreno estrictamente cinematográfico, Burch considera cómo, por ejemplo, los *raccords* –la percepción de una continuidad espacial de una imagen a otra– no se articulan necesariamente sobre la dirección del movimiento de los cuerpos o sobre las direcciones de miradas, y a menudo obligan al espectador a corregir su percepción del espacio filmico.

De ahí su consideración del cine japonés en los términos de una práctica materialista y dialéctica: frente al montaje “imperceptible” que ayuda a naturalizar un espacio continuo, las películas japonesas se complacen en fomentar saltos de eje que desafían las leyes, previamente asimiladas, del *raccord* hollywoodiense. El descentramiento sistemático de los encuadres, la posición alejada de la cámara, el estatismo propiciado por la arquitectura tradicional en los interiores, son, entre otros, los materiales de un modo de representación que (a diferencia del MRI) no borra las huellas de su propio dispositivo, sino que hace explícita su materialidad. De tal modo que un cine refractario a mimetizar los códigos del cine internacional salvo con la condición de intervenir en ellos explicitando su carácter formal, un cine incluso arcaizante, sobre todo en los años de exaltación nacionalista, que “cinematiza” de modo explícito ciertas formas del Japón pre-moderno, aparece a ojos de Burch como una práctica radical ‘modernista’.

Es preciso situar las tesis de Burch en la perspectiva radical del post-estructuralismo entre finales de los 60 y los 70, como una marea deconstructiva que hubiera arrastrado consigo fragmentos del marxismo althusseriano. El concepto mismo de ‘modo de representación’ pide ser “leído”, siempre de forma implícita, como análogo o equivalente a la noción althusseriana de *modo de producción*, aquí vaciado de la complejidad que le es pro-

pia,⁵⁶ y reducido al uso sintético que implica, ante todo, la voluntad de trasladar la teorización estética al marco –incluso a la axiomática– del marxismo-estructuralismo. Lo más importante, en cualquier caso, es que el ‘modo de representación’ puede ser “detenido”, congelado en la sincronía de una descripción teórico-formal decidida a desvelar la dialéctica entre los supuestos ideológicos dominantes en el ámbito del sistema de producción de películas (i.e., Japón entre 1933 y 1945), las relaciones de producción objetivas en el seno del sistema de estudios, las tradiciones representacionales –recientes o pretéritas, locales y foráneas– y las técnicas fílmicas que, en última instancia y algo contradictoriamente, devienen al mismo tiempo el producto final y la sustancia completa misma del ‘modo de representación’.

La utilidad del concepto reside, en buena medida, en la consideración del mismo en términos de resistencia: de forma análoga al ‘modo de producción’, el ‘modo de representación’ procura reproducir las condiciones que permiten prolongar su propia existencia. Ahora bien, en el caso del supuesto Modo de Representación Japonés, necesitamos introducir la anomalía que supone su conformación frente a un Otro (el MRI) en el que se refleja para producir activamente un complejo de diferencias. De ahí el dinamismo, la capacidad inventiva del sistema de estudios japonés para ensayar técnicas alusivas por igual a las experiencias foráneas en materia cinematográfica, y a las prácticas locales derivadas –en principio, por lo que respecta a sus transformaciones acordes a los cambios

⁵⁶ Un *modo de producción* es un objeto teórico ideal definido por una relación de producción determinada, de modo que existen tantos modos de producción como relaciones de producción (comunismo primitivo, esclavismo, feudalismo, modo de producción asiático, capitalismo y comunismo) mientras que una *formación social* es la concreción real de una sociedad determinada (la Inglaterra victoriana, la Alemania de Bismarck, la Francia de Napoleón, etc.) que sería la síntesis de varios modos de producción de los cuales uno sería dominante; por lo que habría tantas formaciones sociales como “casos concretos” queramos investigar.

El modo de producción es el objeto de conocimiento básico del materialismo histórico, de modo que Althusser definió también al materialismo histórico como la ciencia de los modos de producción, y está formado por la articulación de tres estructuras regionales: una estructura económica (que es la estructura determinante, por lo que se la llama “base” o infraestructura), una estructura jurídico-política (el estado) y una estructura ideológica. “Debemos y podemos decir: para cada modo de producción hay un tiempo y una historia propios, con cadencias específicas al desarrollo de las fuerzas productivas; un tiempo y una historia propios a las relaciones de producción, con cadencias específicas; una historia propia de la superestructura política...; un tiempo y una historia propia de la filosofía...; un tiempo y una historia propia de las producciones estéticas...; un tiempo y una historia propia de las formaciones científicas..., etc. Cada una de estas historias tiene cadencias propias y sólo puede ser conocida con la condición de haber determinado el *concepto* de la especificidad de su temporalidad histórica, y de sus cadencias (desarrollo continuo, revoluciones, rupturas, etc.). El que cada uno de estos tiempos y cada una de estas historias sea *relativamente autónomo* no quiere decir que existan dominios *independientes* del todo: la especificidad de cada uno de estos tiempos, de cada una de estas historias, dicho de otra forma, su autonomía e independencia relativas, están fundadas sobre un cierto *tipo de dependencia* con respecto al todo.” En Althusser, Louis & Balibar, Étienne: *Guía para leer El Capital*, Siglo XXI Editores, México/Buenos Aires, 2004 (1969), p. 110.

sociales del Japón; y después, en lo que ofrecen como patrimonio histórico-monumental-espiritual. Ahora bien, en una posición más rigurosamente althusseriana, el ‘modo de producción’ designa una abstracción de gran vastedad, que atraviesa la organización estatal, el ordenamiento de las leyes, las relaciones de producción y sociales, los aparatos de represión y, en fin, el “ecosistema” ideológico por el cual los sujetos se ven en el mundo y a sí mismos con respecto al otro. El concepto burchiano de ‘modo de representación’, si bien permite articular una síntesis más afinada y profunda que, por ejemplo, aquella de las viejas taxonomías que aunaban en “estilos” o “escuelas” el complejo de las prácticas culturales de una época y lugar, no deja de implicar, al menos si se observa el concepto por su origen, un gesto enfático. Por otra parte, la delimitación de dichos ‘modos de representación’ se limita en Burch, como veremos, al estudio empírico de las técnicas fílmicas de una serie de casos en base a su uso de ciertos parámetros formales generales; y a la deducción posterior de un sistema –deducción poco sistemática, por su parte, puesto que a menudo sólo emerge difusa a partir de sus “negativos”, es decir, de la descripción de casos en los que una cierta expectativa de resolución formal previamente fundada, *no se cumple*.

El MRI sería en cualquier caso el sistema central desde el que Burch propone formas de huida autóctonas, excepciones históricamente fundamentadas. Aunque afirma que el MRI sería un sistema entre otros que la lógica económica y geopolítica del capital impone como dominante, su búsqueda de un cine dialéctico, como veremos, requiere y necesita de este “mal objeto”, definido entonces –en la línea de la crítica estético-política representada por Bertold Brecht– como un dispositivo *burgués* y alienante, que oculta la producción de sentido mediante una sofisticada ilusión de transparencia. Por el contrario, el ‘modo de representación japonés’ viene a encarnar la utopía alternativa.

Hay varios precedentes teórico-críticos en la genealogía del audaz tratado de Burch. Como ruido de fondo, la crítica derridiana al logo-centrismo, pero filtrada a través del prisma singular con el que Barthes “leyó el texto ‘Japón’”. Por último, la peculiar praxis crítico-normativa efectuada por el propio Burch una década antes, en la línea de un formalismo materialista muy representativo del sensentayochismo, con su libro titulado precisamente *Praxis del cine*.⁵⁷ El autor describía aquí la posibilidad de organizar un

⁵⁷ Burch, Noël: *Praxis del cine*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1970.

relato fílmico como una organización dialéctica o estructural de ‘parámetros’, término que hemos de retener y que designa elementos tales como la duración del plano, las normas de composición del encuadre, las leyes del *raccord* y sus posibles transgresiones, las diferentes variantes del fuera de campo, o el sonido en sus distintas posibilidades de combinación. La apelación a la dialéctica en *Praxis del cine* es, desde luego, un tropo de la crítica de inspiración marxista, pero su aplicación llega algo rebajada a este punto de la teoría del cine: así, la ‘dialéctica’ que organizaría los parámetros fílmicos poco se parece a la hegeliana, y sí más bien a una simple ley combinatoria. La construcción del relato sería entonces eminentemente formal, “espacial” en tanto que los gestos de estilo se distribuyen homogéneamente, no circunstancialmente, a lo largo del relato, de forma análoga a los métodos seriales de ciertas escuelas de música contemporánea.⁵⁸ En *Praxis del cine* ya había menciones a películas japonesas susceptibles de demostrar de modo práctico esta posibilidad de pensar el cine en términos dialéctico-formales, y el cine de Mizoguchi recibirá una atención específica en sus alusiones a *La vida de Oharu*, *El in-tendente Sansho* (*Sansho dayu*, 1954) y, sobre todo, al trabajo del sonido en *Los amantes crucificados* (*Chikamatsu monogatari*, 1954). En *To the Distant Observer* estas películas, adscritas al período humanista del cine japonés y a la prestigiosa etapa final del cineasta en la Daiei, Burch las despachará como casos de “blando manierismo” en comparación con el rigor dialéctico-formal de las películas de los 30.

El hito barthesiano de *El imperio de los signos* merece atención aparte, al menos por tres razones: a) porque sitúa el horizonte utópico-crítico hacia el que se dirige la apuesta de Burch; b) porque en manos de Barthes, Japón pasa de ser epítome de la “diferencia cultural” en su versión más sofisticada, a ser epítome de lo *diferencial* en el sentido semiótico, el de la fundación de los signos por diferenciación y no por significación; y c) porque la clave de su interpretación del “signo japonés” abre una línea de indagación que continuaremos al explorar los caracteres ‘vernáculos’ de la espacialidad en las artes y

⁵⁸ Esta definición, que Burch desarrolla al inicio del primer capítulo de la sección II del libro (pp. 59-60), fue aplicada inicialmente por Jean Barraqué a lo que el compositor Anton Webern llamaba dialéctica musical, y en ellas se consideraba parámetros musicales a las duraciones y alturas de los sonidos, los ataques, timbres y los silencios, como elementos susceptibles de ser organizados en series en una composición. Esta noción sería trasladada por Noël Burch al ámbito de la forma fílmica en *Praxis del cine*. Y a su vez, será retomada por Bordwell, como veremos, en el capítulo dedicado al ‘Modo de Narración Paramétrica’ en *La narración en el cine de ficción*, que examinaremos con especial interés.

la arquitectura japonesa, asunto capital para comprender la mise-en-scène de Mizoguchi.

El punto de partida de *El imperio de los signos* su apriorística “renuncia a entender el elaborado formalismo de la cultura japonesa”,⁵⁹ y sobre esa renuncia, la constatación de que Japón es un país de “signos fuertes” porque éstos están “vacíos”: carecen de un centro, de un principio trascendente, de una verdad que los suture, es decir, que garantice la identidad del signo y el significado. Barthes opta por leer formas de expresión en apariencia distintas y distantes (el espectáculo *bunraku*, los protocolos gastronómicos, naturalmente la caligrafía, el “rsotro japonés”, incluso el orden ritual de las manifestaciones de extrema izquierda), para desvelar el delicado régimen material que ellas muestran en su más inmediata superficie; allí donde reside, en realidad, su sentido. Un sentido que Barthes resume con la palabra *mu*, “vacío” (que Barthes, por cierto, puede haber confundido con el término *kû*, “vacuidad”: la médula del pensamiento *zen*). La misma palabra, por cierto, que aparece inscrita en la lápida funeraria bajo la cual yacen los restos de Ozu Yasujirô.

Hay tal perfección entre la elegancia de la lectura barthesiana y la evidencia de su idiosincrático “método” o ideología de análisis, que toma la escritura como objeto e indistintamente como objetivo, que se hace patente lo intencional del esfuerzo. En primer lugar, la expresa renuncia a toda hermenéutica (es decir, a la presuposición de un significado profundo) para acceder a la profundidad de la *écriture*, esto es, a la superficie del “texto”, donde el significante ejerce el trabajo de una promesa, no una confirmación, del sentido. En segundo lugar, el hallazgo de un lugar donde la *écriture* domina por completo, es decir: donde impera el trabajo diferencial, no referencial, del signo –este sería el sentido de su “vacuidad”.

No es difícil concebir la clase de traslación que efectúa Barthes aquí, al emplazar en Japón la utopía estructuralista. Esa utopía consiste en desplazar, “liberar”, los signos de su subordinación al referente, de su dependencia de la metafísica del significado, que presupone un garante último (trascendental) en la cadena de las significaciones. Allí donde la utopía estructuralista afirmaba el vacío fundamental correspondiente a la ‘barra’

⁵⁹ Weinrichter, Antonio. “Tsunami or not tsunami. Esperando otra nueva ola”, en Lardín, Rubén y Sánchez-Navarro, Jordi (Eds.): *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*, Barcelona, Paidós/Sitges-Festival Internacional de Cinema de Catalunya/Japan Foundation, 2003, p. 50.

que separa al significante del significado según el principio saussuriano de la doble articulación del signo, Barthes emplaza precisamente un signo, *Mu*, que significa el vacío último de todo signo, su reducción al gesto material (caligráfico, temporal, eventual, efímero) que lo constituye. He aquí entonces la subyugante promesa deconstructiva de “lo japonés”.⁶⁰

Todo este giro radicalmente diferencial representado por *El imperio de los signos* como respuesta particular a la crítica al *logos* inaugurada por la deconstrucción, y que en la teoría del cine tiene su algo más modesta deriva con la propuesta burchiana de un ‘modo de representación japonés’, ofrece problemas interpretativos locales y generales. A nivel de la generalidad, nos hallamos aún ante la tentación de hipostasiar “lo japonés” como “un todo holístico”, y en los términos de ese “otro” ante el cual Occidente puede obtener su propia imagen invertida.

A nivel más específico, pero como consecuencia de lo anterior, Burch sin ir más lejos incurre en errores y exageraciones derivados del ajuste de su objeto al molde teórico utópico que le quiere imponer. Cierto es que integra en su examen las complejas variables del desarrollo histórico de la industria y el público cinematográficos en Japón: es decisiva su aportación en este sentido al señalar, por ejemplo, el papel refractario del *benshi* o *kowairo* –el “narrador” o “explicador” en vivo de las películas en el cine mudo, que en Japón tenía anchas prerrogativas y popularidad. Para Burch, la prolongada popularidad, hasta mediados los años 30, de un “resto primitivo” de los inicios del cine como

⁶⁰ Las respuestas críticas a la posición de Barthes son múltiples y no cabe ni siquiera resumirlas aquí. Sólo anotaremos por ahora que el autor parece haber ignorado o desconocido la intrincada literatura japonesa en torno a las dobleces, no ya del término *Mu*, que es un concepto negativo que significa “nada”, “sin” o incluso, en términos de equivalencia, al concepto “cero”; sino del término *Ku*, la vacuidad, que según el contexto puede significar simplemente el espacio vacío empírico, pero que también alude al concepto budhista (profundamente influido por el taoísmo) de vacuidad como una especie de no-elemento dinámico, a veces muy semejante a un operador abstracto (como esa barra significante que obsesiona a los estructuralistas) pero también dotado de un sentido plenamente fenomenológico y positivo. La vacuidad sería, en fin, a la vez el medio en el que existen las cosas y el principio estructurante mismo por el que se originan, puesto que, en la mentalidad budhista (como en la taoísta), la realidad se define por su condición cambiante y el cambio sólo es posible por la vacuidad originaria. Pero también y al mismo tiempo, la condición cambiante de las cosas no sólo demuestra la vacuidad, sino que *es* su vacuidad misma. De ahí la idea, expresada en un conocido sutra, de que “la forma es vacuidad y la vacuidad es forma”.

Valga mencionar por último una cuestión de orden histórico: la diferencia entre *Ku* y *Mu* como conceptos metafísicos, está muy lejos de ser un asunto sin entidad o irrelevante en el plano del pensamiento filosófico-religioso japonés. Es materia de un debate que se remonta a la época en que empezaron a traducirse textos budhistas de la tendencia china Chán en torno al s. XII (de la que procede el zen), continuado en el s. XX, sin ir más lejos, por una escuela filosófica, conocida como Escuela de Kioto, que trataba de incorporar nociones de la filosofía alemana –fundamentalmente, de Nietzsche y Heidegger– al pensamiento zen.

fue el, manifiesta cuando menos una resistencia del carácter presentacional en el que se basa el placer estético en Japón –traducible asimismo en formas mucho más sutiles: la articulación visible del montaje, el “trazo” sensible de la cámara, etc. Pero también fue el empleo del *benshi* lo que imprimió en la práctica del cine narrativo en los años 10 una separación entre la información visual y la información narrativa, dando a la primera una autonomía que no se resignaría a perder bajo la presión de la organicidad representacional de la narrativa regulada por el requisito de “realismo” del M.R.I. No cabe duda de que hay una legítima lectura “brechtiana” del fenómeno del “explicador” en el cine japonés por parte del ensayista, algo que puede extenderse de hecho hasta el propio Brecht y sus comentarios sobre prácticas escénicas orientales –o incluso a las referencias de un Eisenstein, a los ideogramas japoneses como ejemplos de “montaje”, por mantenernos en el ámbito de una búsqueda teórica de marcado carácter ‘modernista’, en este caso bajo las premisas del materialismo histórico y contrario a la ideología “burguesa” del realismo representacional.

Pero, aunque Burch reconoce al mismo tiempo la eficiencia con la que la industria del cine nipón asimilaba códigos procedentes no sólo del cine de Hollywood, sino del cine francés de signo ‘modernista’ (Abel Gance, Marcel L’Herbier), de la vertiente “caligarista” del cine producido por la UFA en Weimar, y del cine soviético de montaje –a través de los textos teóricos más que de las películas, prohibidas en su mayor parte–,⁶¹ no otorga una importancia proporcional al hecho de que todos esos usos y su influencia en la *praxis* autóctona se mezclaran en la alegre promiscuidad de la “experiencia de lo moderno”, aun con dos vectores de sentido muy marcados: (1) el imperativo de la superación de usos considerados arcaizantes (los *onnagata* masculinos para papeles femeninos, el estatismo del viejo *kyu-eiga* o cine de época basado en la dramaturgia y la estili-

⁶¹ En su entrevista con Paul Spicer, el especialista japonés en Mizoguchi, Saso Tsutomu, comenta que, aparte de Chaplin and Sternberg, la influencia de L’Herbier puede verse en *Kaminingyo Haru no Sasayaki* (*Murmullo primaveral de una muñeca de papel*, 1926). Lo que no dice es de qué modo puede “verse” esa influencia puesto que la película está desaparecida. Precisa, eso sí, que “copió las escenas ilusionistas de doble exposición que L’Herbier lograba magistralmente, y las usó en su película”. Comenta asimismo que en Japón “sólo unas pocas películas soviéticas como *Tempestad sobre Asia* [1928] de Pudovkin, *La línea general* [1929] de Eisenstein o más tarde *Vesnoy* [*En primavera*, de Mikhail Kaufmann, 1931]. Así que el cine [soviético] que Mizoguchi podía ver de primera mano era de hecho muy limitado; pero, como ya he mencionado, personas que Mizoguchi conocía, como Osanai [Kaoru] o Kinugasa Teinosuke, fueron a la Unión Soviética, y yo creo que él les había oído hablar de las películas y también de ciertas escenas de las mismas.” En Spicer, Paul: *The films of Kenji Mizoguchi: authorship and vernacular style*, Tesis doctoral [no editada], Universidad de Portsmouth, 2011, pp. 351-52.

zación kabuki, el propio *benshi* como figura castradora de los recursos narrativos autónomos del medio, etc.); y (2) el imperativo de ‘realismo’, anclado en la idea misma de la modernidad inherente al cine.

No es la ausencia de algunos de estos elementos de indagación lo que cabe impugnar a Burch, sino su emplazamiento tendencioso en el discurso a favor de los elementos vernáculos. En los años de transición del mudo al sonoro, la palabra clave para la industria del cine en Japón era ‘montaje’. Al montaje se asociaba la búsqueda del sentido de modernidad y la búsqueda, también, de ‘realismo’ según tendencias y teorías contrapuestas que tendremos ocasión de observar. Burch está en lo cierto cuando observa cómo las prácticas de montaje, fueran los que fueran sus modelos foráneos, estaban marcadas por significativas “anomalías” en el empleo de los ejes, o en el empleo de un término por él acuñado y de gran éxito entre los críticos: el *pillow shot* o “plano almohadilla”, esa clase de insertos “vacíos” que introducen detalles del entorno rompiendo la continuidad diegética, y que, asociados para siempre a la obra de Ozu, eran característicos del *shoshibi-min-geki* (cine de la gente común) y, muy especialmente, en la práctica de este género en los estudios Kamata de Shôchiku.⁶² Pero Burch yerra seriamente cuando, por ejemplo, atribuye al segundo filme sonoro de Mizoguchi, *Gubijinso* (*Las amapolas*, 1935), la singularidad de dar a su director una ocasión para “probar por una vez el modelo occidental, seria y cabalmente, antes de tomar con decisión su propia decisión, la japonesa”.⁶³

Yerra en su apreciación, no sólo porque Mizoguchi había probado desde mucho antes con distintos tipos de montaje “analítico” o en continuidad, incluso en títulos que sobreviven como *Furusato no uta* (*Canción del país natal*, 1925), lo poco que queda de *Tokyô koshin kyoku* (1929) y *Furusato* (*El país natal*, 1930). Yerra por no considerar que este modelo de montaje era de hecho el hegemónico, al menos en los géneros de ambientación contemporánea, y sobre todo, por considerar “japonés” el característico estilo

⁶² Las interpretaciones del *pillow shot* varían según el papel que se otorgue al género o del autor (Ozu casi siempre), en el marco de una u otra posición teórico-metodológica. Richie los llamará “naturalezas muertas”, Burch se inclina por su valor “disruptivo” –un concepto que hereda claramente de las búsquedas de Eisenstein en torno a las “fracturas” en materiales tan distintos como los textos de Dickens, Tolstoi, Shakespeare, Piranesi, etc. y que llega a su concepción del ideograma y el haiku como ejemplos de “montaje intelectual”. Bordwell, en su estudio sobre Ozu, tenderá a considerarlos como signos de puntuación. Como habrá ocasión de comentar en próximos capítulos, Mitsuyo Wada-Marciano, en su ensayo sobre el cine de Shôchiku y sus vínculos con la “experiencia de lo moderno”, rebajará considerablemente las pretensiones lingüísticas del *pillow shot* para limitar su uso al descriptivo: meros detalles de la vida doméstica y urbana propios del “aroma Kamata”.

⁶³ Burch, N.: *Op.c it.*, capítulo “Mizoguchi Kenji”, p. 220.

de tomas largas del cineasta: y no porque en ese estilo que podremos analizar con detenimiento no fueran fundamentales los factores ‘vernáculos’, sino porque la oposición ‘vernáculo’/foráneo no puede identificarse sin más con la oposición toma-larga/montaje. Una vez más, la parte (el autor) se toma por el todo (un cine nacional), y ese todo como proyección idealizada de un todo aún mayor y más abstracto (una cultura ‘vernácula’). De tal forma que el propósito de glosar un cine ‘dialéctico’ traiciona la necesidad de considerar la complejidad real del objeto, esta sí verdaderamente dialéctica, llena de tensiones y búsquedas contradictorias.

Donde Barthes planteaba una lectura parcial, una proyección de su propio deseo y deliberadamente ajena a toda historicidad, Burch pretende introducir una tesis científica que aspira a verificar históricamente. *El imperio de los signos* propone un tránsito libre entre los pasadizos de la diferencia, mientras que el texto de Burch basa su potencia, paradójicamente, en la autoridad con que justifica sus tremendos saltos en el vacío. Su punto de partida es un modelo ideal construido sobre el formalismo arcaizante del cine japonés realizado en un breve período de 15 años. De hecho, la fuerza de sus hipótesis reside en el anudamiento de dos poderosas abstracciones: la “japonesidad” y la noción de ‘modo de representación’.

Aun a pesar de sus pretensiones de totalidad y de sus contradicciones teóricas, *To the distant Observer* es un texto capital en su género: sus descubrimientos felices superan a sus encubrimientos (involuntarios o programáticos), pero su profunda capacidad de influencia se basa precisamente en la ambición con que amplía la historia de un “cine nacional” a una más ancha historia de las representaciones que en ningún caso equivaldría a una historia de lo representado, a una iconografía o a una taxonomía de géneros y tipos. A esto habrá que sumar su eficacia práctica: aturde comprobar una y otra vez la afluencia de signos de una escritura “diferente” en películas niponas de épocas muy distintas. Se diría que, aún hoy, el cine japonés más representativo oscila efectivamente –no sin tensiones y conflictos– entre “lo viejo y lo nuevo”. Antonio Weinrichter lo expone con meridiana claridad y algunos ejemplos jugosos:

“Como mínimo, la premisa central de Burch (...) nos permite considerar cualquier film japonés en términos de contraste entre una tradición propia y su homologación, a partir de la posguerra, con los códigos del cine internacional. Así, una película como *La ceremonia* (*Gishiki*, 1971), en donde el “nuevo olero” Nagisa Oshima estudia la desintegración de una familia tradicional, alterna, en la excelente secuencia del

funeral de la madre muerta, una planificación solemne, simétrica y distanciada con una súbita recurrencia a primeros planos que psicologizan al modo occidental tan tensa situación. (...) Otra herencia del viejo modo japonés, los bruscos saltos de eje, es invocada de forma altamente llamativa por Takashi Miike en la escena de *Audition* (1999) que muestra la discusión entre el protagonista y su amigo el productor en la oficina de este último, pero no vuelve a hacerlo de forma tan chocante durante el resto de la película.”⁶⁴

Los ejemplos seleccionados en esta cita son doblemente significativos por corresponder con dos de las películas –bastante alejadas en el tiempo entre sí y con respecto al período que abordamos aquí, lo cual da cuenta de la capacidad de impregnación de la idea de la diferencia japonesa– mejor acogidas en el circuito internacional de sus dos iconoclastas directores. Cabe preguntarse, no obstante, si el éxito crítico de ambos filmes no radica en parte en un casi imperceptible efecto de *déjà vu* que lleva al comentarista y al público avisado a confirmar en ellas sus expectativas de ‘japonesidad’ formal. En este sentido, las teorías de Burch son a la vez un antídoto y una prolongación sofisticada del “efecto ki-mono”.

I.1.3.2.a. Algunas respuestas a To the Distant Observer.

En cierto modo, las tesis de Burch represtan un intento de domesticación del *anacronismo*.⁶⁵ La comprensible tentación de incorporar al visionado de películas japonesas el

⁶⁴ Weinrichter, Antonio: *Pantalla amarilla: el cine japonés*, Madrid, T&B Editores, Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, 2002, p. 33.

⁶⁵ Aquí aplicamos al término el sentido profundo y necesario que otorga Georges Didi-Huberman al *anacronismo* en el trabajo de hacer historia de las imágenes, ante la necesidad de “hacerlo desde el presente”. Ver Didi-Huberman, Georges: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008. Para ello se arma con las herramientas metodológicas que le proporciona el estudio de Abby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein como pensadores del arte en su vínculo con la historia. Para sintetizar las posiciones heterodoxas de Warburg y Walter Benjamin con respecto a lo que debería ser la historia del arte, de que “la imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir” (p. 143). Es decir, ni documento ni monumento. habrá que “partir de los hechos” en el sentido que formulaba Carl Einstein en sus escritos: partir de la “experiencia presente”, y esa experiencia toma como fundamento las “características formales” (p. 266). La dialéctica más profunda se hallaría entonces, como nos señala en su exégesis de Carl Einstein, en la ambivalencia entre dos clases de tiempo presente: un presente de *presencia*, que es propio de la representación, esto es, de las aspiraciones figurativas y aun novelescas de la imagen como narración, y otro de *presentación*. Si aquél de la *presencia* es un presente imaginario y mimético, este de la *presentación* es virtual y dialéctico, puesto que introduce un tercer elemento entre el tiempo del “mundo representado” y el tiempo del acto de recepción por parte del espectador. Es la mediación que introduce una duda en las garantías de la mimesis. Es el “exceso”, el gesto o la figura de estilo, pero siempre y cuando se haga presente una *apelación a la genealogía de otras figuras colindantes en la tradición*.

placer de lo “deconstructivo”, se convierte en norma del análisis en *To the Distant Observer*, en lo que constituye un típico exceso de la teoría. Ni el cine japonés anterior a 1945 puede verse, en su conjunto, como dialéctico (esto es, construido mediante juegos formales de oposición a unos códigos que se asimilan para ser desmontados), ni el M.R.I. ha sido en realidad otra cosa, desde su formulación por parte de Burch, que una abstracción que el propio autor nunca llegó a modelizar de forma rigurosa. Tal como ha señalado, entre otros muchos estudiosos y sin ir más lejos uno tan próximo a nuestro contexto como Vicente Sánchez Biosca⁶⁶ en su modélico estudio sobre el cine de Weimar, el M.R.I. reaparece una y otra vez en la escritura de Burch como un modelo en negativo que nunca es sistematizado. Está ahí como un supuesto que no fuera preciso desglosar en sus premisas básicas, de modo que el lector debe deducirlas a la inversa mediante los contra-ejemplos que Burch ofrece en sus análisis de las “excepciones” –ya se trate de películas japonesas o de los filmes “primitivos” que serían su objeto de atención en *El tragaluz del infinito* (1986).⁶⁷

No es el menor de los efectos secundarios de este problema que el propio M.R.I. aparezca así constituido como el modelo sobre el cual evaluar el valor de uso de sus anomalías, limitando así la búsqueda, en primer lugar, del trabajo específico de la forma en cada título, pero también del propio momento histórico desde el cual una forma se hace posible. Aparte de engrandecer al “enemigo” de tanto insistir en atacarlo, el otro efecto pernicioso, mucho más sutil, es la disolución del valor dialéctico –en un sentido mucho más abierto que el aplicado por el propio Burch al término– del anacronismo: si hallamos en el cine japonés “anomalías” que insinúan soluciones propias de un ‘moder-

⁶⁶ Sánchez Biosca, Vicente: *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990, pp. 30-34.

⁶⁷ Burch, Noël: *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1987. Resulta sintomático que en este libro, dedicado a defender la autonomía histórica de la diversidad de prácticas habitualmente englobadas en el ámbito del “cine primitivo”, sustrayéndolas a la teleología que las subordina al papel de precursores del futuro cine narrativo de ficción vinculado a los sistemas de estudios, se invierta para ello (con más sentido) la lógica que dominaba la indagación de Burch en la fase “primitiva” del cine japonés. *To the Distant Observer* tomaba de las prácticas cinematográficas autóctonas entre 1898 y la década de los años 10, aquellos rasgos que confirmaban la vocación oposicional del cine nipón; es decir, el predominio de las estrategias de *presentación* (con el empleo del *benshi* y las convenciones del kabuki como elementos más representativos). No es que tales elementos no se dieran ni fueran dominantes, sino que son *teleológicamente* convertidos en precursores del formalismo dialéctico del cine japonés futuro, como base para la presunta resistencia a la construcción del filme como un todo narrativo causal y orgánico basado en la transparencia del *raccord*.

nismo' futuro, habrá que dilucidar si esos hallazgos (el cine de Ozu, algunas películas y un conjunto de rasgos permanentes en Mizoguchi, cierta época de Naruse Mikio, de Kinugasa, etc.) constituyen excepciones dentro del propio cine japonés (y por qué pudieron darse); e insertar en la discusión, además, el carácter intencional, o si se prefiere, mediatizado por intereses específicos, del propio análisis.

Una de las reacciones más articuladas al giro representado por *To the Distant Observer* fue precisamente la del narratólogo David Bordwell, el mismo que se anticipara con su artículo en *Screen* de 1976 a detectar signos de 'modernismo' en el cine de Ozu. A pesar de su papel precursor, Bordwell consideraba abusivas las pretensiones de Burch, a quien acusa de sostener sus hipótesis con ejemplos excepcionales, ajustando su selección de textos fílmicos a las filmografías de algunos cineastas específicamente preocupados por explorar los límites de la forma cinematográfica. De modo que películas como, por ejemplo, *Nací, pero...* (*Umarete Wa Mita Keredo*, 1932) de Ozu, o *Historia del último crisantemo* (*Zangiku monogatari*, 1939) de Mizoguchi, por citar sólo dos de los títulos más celebrados, serían ejemplos especiales de un modo 'poético', o para decirlo con otros términos acuñados por Bordwell, un modo 'paramétrico' o 'estructural' de narración, un modo narrativo infrecuente cuya caracterización, por cierto, nos será imprescindible. Por el momento, quede constancia de que, para el autor de *La narración en el cine de ficción*, las películas japonesas anteriores a la post-guerra no eran en absoluto radicales, sino "clásicas". Con la notable diferencia de que ponían en práctica lo que él denomina un *estilo ornamental*.⁶⁸

Representante máximo de lo que suele denominarse como la 'escuela neo-formalista' norteamericana, influido por la dimensión constructivista del formalismo ruso de los años 10 y 20, de un lado, y por la psicología cognitiva del otro, Bordwell parte de la base de que un estilo fílmico es un sistema cognitivo que permite al espectador inferir cierto tipo de información. Esto le lleva a diferenciar una serie de funciones estilísticas muy generales asociadas de los tipos de inferencia que proporcionan. A saber: (a) funciones denotativas, es decir, aquellas que permiten canalizar el flujo de información que constituye la trama del relato; (b) funciones temáticas, o aquellas que introducen un

⁶⁸ Bordwell, David: "A Cinema of Flourishes: Japanese Decorative Classicism of the Prewar Era", en Nolletti Jr., Arthur & Desser, David (Eds.): *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1992. Ps. 328-345.

comentario sobre una situación o personaje; (c) funciones expresivas, aquellas que refuerzan una determinada cualidad de la acción o del personaje. Y también (d) funciones *ornamentales o decorativas*, que aparecen cuando el estilo “toma la denotación narrativa o una cualidad expresiva como una ocasión para exhibir cualidades o pautas perceptivas”.

Lo característico de la narración *clásica* es que “controla el ritmo del visionado pidiendo al espectador que construya el argumento y el sistema estilístico en una forma sencilla. Construir una historia denotativa, unívoca e íntegra”.⁶⁹ En ella, lo ornamental puede existir, y supone en todo caso un “exceso” de estilo. Pero, ¿cuál es la función de este “exceso”? Bordwell apela a Ernst H. Gombrich en busca de respuesta: su función ornamental introduce un desafío a los constructos perceptivos del espectador. Añade, asimismo, que el concepto de “obra orgánica” con el cual la crítica enjuicia los filmes, entendiendo que todas y cada una de sus funciones deban encontrar su necesidad en el todo en que se integran, niega la legítima autonomía de la función ornamental a lo largo de la historia del arte. En cualquier caso, ambos, Bordwell y Burch, señalan una evidencia: el “exceso” formal o –lo diremos con un término que intencionalmente nos remite a Schrader– inmotivado, a un mismo tiempo invitación y prueba de una fuente de placer espectadorial que reside en la presencia explícita del juego formal. En el contexto del

⁶⁹ Veamos un desarrollo un poco más detallado de lo que Bordwell considera característico de la ‘narración clásica’. Cito textualmente [Bordwell, David: *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, (1985). P. 163-166]:

1. “En su totalidad, la narrativa clásica trata la técnica filmica como un vehículo para la transmisión de la información de la historia por medio del argumento. (...)”
2. En la narración clásica, el estilo habitualmente alienta al espectador a construir un tiempo y un espacio coherentes y consistentes para la acción de la historia. (...)”
3. El estilo clásico consiste en un número estrictamente limitado de recursos técnicos organizados en un paradigma estable y ordenado probabilísticamente según las demandas del argumento. (...)”

Los ‘modos narrativos’ de Bordwell se basan únicamente en la persistencia de unas reglas cognitivas que definiría un conjunto, una comunidad de objetos. El problema es que la clasificación de ‘modos narrativos’ propuesta por el autor sitúa en un mismo nivel un modo tan extenso y plagado de anomalías como el ‘clásico’, otro programático y tan datado históricamente como el ‘histórico-materialista’; otro tan ambiguo como el ‘cine de arte’ (mal llamado en la traducción española “cine de arte y ensayo”, un término confuso porque confunde un ‘modo narrativo’ con lo que fue una categoría de exhibición), y otro tan localizado y asociado a prácticas concretas y alejadas entre sí como el ‘paramétrico’. Los ‘modos narrativos’ propuestos por Bordwell adolecen de ignorar las tensiones, las excepciones a la regla, las hibridaciones, en suma, el desarrollo histórico del modelo –que como tal, no existe: un modelo es una abstracción inferida por el analista a partir de una serie de regularidades, pero que inevitablemente deja fuera los cambios acontecidos en el interior del objeto que describe-. Por otra parte, la caracterización estrictamente formal del ‘modo narrativo’ deshecha o al menos suspende las implicaciones ideológicas y culturales que un tipo de narración contiene de manera implícita. Conviene señalar, en todo caso, que su descripción de la narración ‘clásica’ es más precisa que la que realiza Burch del MRI, demasiado basada en sobrentendidos.

‘cine de arte modernista’,⁷⁰ el contrato con el espectador sería de otro tipo: el exceso sería una inscripción subjetiva, un gesto del narrador. Los excesos ornamentales en el cine clásico, por ejemplo en Sternberg o en Minelli, necesitan sin embargo la legitimidad del género (la fantasía exótica o el musical). ¿De dónde extrae su legitimidad el ornamento en el cine clásico japonés de los años 20 y 30? Previsiblemente, de sus tradiciones representacionales, inevitable punto de retorno.

Bordwell diferencia además tres tendencias estilísticas que alientan esa estilización ornamental: (1) un modo sintético a base de largas tomas fijas ante un espacio en profundidad, que interpone una distancia “anómala” entre la toma de vistas y los personajes; (2) un modo analítico basado en la fragmentación del montaje, que desglosa el espacio exhaustivamente y subvierte la comprensión global del mismo mediante aplazamientos de los planos de referencia y saltos de eje (es el caso de las películas de Ozu). Por último, (3) describe un modo más literalmente ornamental, a base de largas y dinámicas tomas en movimiento.⁷¹

En este último registro, es fácil incluir por ejemplo a Ito Daisuke, practicante de un estilo frenético en sus películas *chanbara* (onomatopeya del choque de sables que puede traducirse como cine de “capa y espada”, siendo su denominación, digamos, formal, el término *ken-geki*, “cine de sables”). No queda claro si Mizoguchi entraría en la primera categoría, la del estatismo distante, o en la segunda, en vista del virtuosismo de sus movimientos de cámara –lo cual de entrada ya señala un esquematismo excesivo y una consideración limitada del asunto en lo que respecta a los géneros y estudios: así, el primitivo *kyû-eiga* derivado del *kyû-geki* teatral (kabuki), que narra historias del pasado samurái, habría evolucionado desde el estatismo hacia el dinamismo del *chanbara*; en el otro extremo, el *shoshimin-geki* ambientado en las calles y hogares contemporáneos, desarrollaría el mentado estilo analítico, sobre todo en aquellos títulos con “aroma Kamata” (alusivo a los estudios de Shôchiku donde se rodaban los títulos de ese género)

⁷⁰ El modo narrativo históricamente verificable, constitutivo de todo un capítulo en *La narración en el cine de ficción*, con el que Bordwell resume en la ancha generalidad del término ‘Art Film’. La traducción española del texto decidió re-bautizar esta categoría teórico-crítica con el término “cine de arte y ensayo”, una expresión que, originalmente, señalaba unos determinados espacios de exhibición (con su correlato anglosajón aproximado: ‘arthouse cinemas’) para luego extenderse como etiqueta identificadora de los filmes allí exhibidos, con toda la connotación disponible.

⁷¹ Bordwell, D.: “Il nostro cinema di sogno: la storiografia occidentale e il cinema giapponese”, en *Il cinema di Kenji Mizoguchi*, La Biennale. Mostra Internazionale del Cinema, Venecia, 1980, p. 13.

que practicaban Gosho Heinosuke o Shimazu Yasujirô, y que Ozu habría de depurar y Naruse, iniciado en esos estudios pero “emigrado” a la P.C.L., futura Toho, se llevaría consigo para irlo olvidando (o integrando en un estilo “internacional” más flexible), etc.

Pero, en todo caso, la “diferencia” del cine japonés sería, siempre según Bordwell, más modesta de lo que Burch pretende. Las influencias del cine de Hollywood habrían sido, desde el principio, muy notables, decisivas en la asimilación de una gramática basada en la cohesión inmediata de espacio y tiempo y en la subordinación de las operaciones formales a las necesidades de la trama. Burch en ningún caso negaba esta influencia, pero consideraba que la respuesta de los cineastas japoneses a Hollywood no consistió únicamente en asimilar y adaptar sus métodos, sino en proponer su contra-modelo.

Se diría, en suma, que Burch maximiza las diferencias hasta construir con ellas la esperanza precursora de un hipotético nuevo cine, estructural y materialista (y otra prueba contra el insidioso logo-centrismo occidental hipostasiado en la ideología de la transparencia del “dispositivo” y al servicio de una visión burguesa del mundo que oculta los medios de producción –en este caso, del sentido, cuya producción reside a su vez en la producción de, y por, las formas mismas). Mientras que Bordwell, por el contrario, minimiza estas diferencias como rasgos ornamentales ‘vernáculos’ (eso sí, arcaizantes o modernizantes, según el caso), siempre que se dejen al margen las ilustres excepciones.

En realidad, el proyecto de este último consiste en desideologizar, o al menos, en contrarrestar los excesos de la crítica materialista francesa en el desarrollo de la teoría cinematográfica post-sesentayochista (la “Gran Teoría”, un término que en sus textos y los de sus afines adquiere un tinte socarrón), poniendo el énfasis en las actividades cognitivas del espectador y no en la actividad secreta y alienante de la “sutura” (esto es, la preeminencia de la no visibilidad del corte bajo pretexto de lograr una continuidad verosímil que, no obstante, oculta operaciones “secretas” de transferencia de deseo).⁷² Su estrategia básica consiste en descubrir sistemas convencionales y estables allí donde la

⁷² Como es bien sabido, la más conocida “traducción” del concepto lacaniano de ‘sutura’ desde su originario ámbito psicoanalítico con base formal-lingüística al ámbito de la teoría cinematográfica, tuvo lugar en un complejo artículo en dos partes de Jean-Pierre OUDART: “La suture”, *Cahiers du cinéma*, nº 211, abril 1969, pp. 36-9, y nº 212, mayo 1969, pp. 50-55.

crítica radical ve transgresiones.⁷³ En cualquier caso, con ser todo esto relevante para los interesados en el desarrollo de la historiografía sobre el cine japonés y en su influencia sobre el devenir de la teoría formalista entre los años 70 y 80, parece quedar un poco lejos del objeto de este estudio.⁷⁴ Es preciso sin embargo, dejar constancia de que esta discusión pone el acento sobre un hecho comprobado: la tendencia común a ver el cine japonés, en palabras de David Desser, bien como un “sistema cerrado” que, desde sus inicios, “ha cambiado únicamente debido a innovaciones técnicas (sonido, color), demandas del público, coyunturas de la industria (huelgas, fracasos financieros), y a la personalidad individual de importantes directores”; o bien como un “texto unificado en oposición al cine occidental”,⁷⁵ en clara alusión a las lecturas ‘modernistas’ sobre el cine arcaizante japonés. El propio Bordwell aborda el problema con elegancia en otro texto:

“Igual que el espectáculo oriental permitió a nuestros vanguardistas cuestionar fácilmente las tradiciones occidentales, así la representación occidental debe haber proporcionado a los cineastas japoneses una visión fresca de sus convenciones nativas, permitiéndoles encuadrar la “japonesidad” como un término más en un sistema complejo”.⁷⁶

Durante los últimos años la antigua discusión formalista se ha visto matizada por la irrupción de “otros” cines asiáticos, para poner de manifiesto que esa diferencia estética

⁷³ Así, mientras que el ‘cine de autor’ (que él denomina *art film*, y que se tradujo erróneamente como ‘cine de arte y ensayo’) ha sido considerado como un terreno para la libertad expresiva del cineasta, Bordwell descubre que las películas de Bergman, Fellini o Resnais, se basan igualmente en un inventario de convenciones, distinto e incluso opuesto en algunos aspectos al del cine clásico, pero igualmente estable.

⁷⁴ Otros textos de David Bordwell sobre el particular, son:

. *Ozu and the Poetics of Cinema*, BFI/Princeton University Press, Londres/Princeton, 1988.

. “Il nostro cinema di sogno: la storiografia occidentale e il cinema giapponese”, *Il cinema di Kenji Mizoguchi*, La Biennale. Mostra Internazionale del Cinema, Venecia, 1980.

. “Books: ‘To the Distant Observer...’”, *Wide Angle*, 3, 4, 1980.

. “Mizoguchi and the Evolution of Film Language”, *Mizoguchi the master*, The Japan Foundation/Cinematheque Ontario, 1997.

. “Mizoguchi, or Modulation”, *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*, University of California Press, Berkeley & L.A., 2005.

⁷⁵ Desser, David: *Eros plus Massacre: An Introduction to the New Japanese Cinema*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1988, p. 13. Cit. también en CUETO, Roberto: “Hijos de Neotokio. Claves para una estética geopolítica del nuevo cine japonés”, en Lardín, R.; Sánchez-Navarro, J. (eds.): *Op. cit.*, p. 14.

⁷⁶ Bordwell, David: “Mizoguchi and the Evolution of Film Language”, *Mizoguchi the master*, The Japan Foundation/Cinematheque Ontario, 1997.

que Burch había atribuido en exclusiva al cine nipón, puede hacerse extensible a un ámbito mucho más amplio, sin perjuicio de lo que pueda haber de específico y singular en la producción de cada país. Naturalmente, esto se hace evidente en nuestros días, cuando otros cinemas asiáticos han venido a incorporar prácticas y ‘autores’ al momento contemporáneo, al menos durante las últimas tres décadas. De modo que el escalón que separaba la capacidad industrial y de exportación de un cine “de prestigio” como el japonés de las cinematografías vecinas parece cosa de otra época. De ahí la aparición de trabajos –abundantes en el ámbito anglosajón, mucho más escasos en Francia– como *Le cinéma asiatique* de Antoine Coppola, dedicado a las cinematografías de China, Corea, Japón, Hong-Kong y Taiwán.

Aquí el autor propone en su tratado comprender el ‘cine asiático’, no como un sistema de representación “oposicional”, como pretendía Burch, sino como un sistema “diferencial”.⁷⁷ Naturalmente, en este contexto el término adopta una función más general, menos localizada en la elementalidad semiótica que le otorgamos en nuestro estudio, pero concomitante con ella, y que, en su caso, deriva de las categorías deleuzianas de diferencia y repetición, tan propicias como parecen en una época en la que el reciclaje post-moderno de los géneros cinematográficos parece inseparable del auge de los cines orientales. Esta afirmación de un ‘sistema de representación diferencial’ característico de las películas asiáticas, se expresa de forma evidente en la peculiar relación de fidelidad y transgresión que estas mantienen con sus referentes genéricos; pero afecta también a aquellas estructuras estéticas profundas que tanto interesaban a Burch. Así lo evidencia A. Coppola cuando sintetiza su texto como un intento de “aproximarse desde consideraciones geopolíticas a un movimiento de zoom de cinco segundos en un plano de un film de serie B”.

De las tesis de A. Coppola puede deducirse que, antes que hablar de una ‘diferencia oriental’, sería preciso hacerlo de un trabajo permanente de *diferenciación*. De una práctica, y no de un hecho anterior a la misma. Ya no cabe pensar en el ‘signo oriental’ sino en ciertos modos, habituales en Oriente, de trabajo sobre del signo.

⁷⁷ Coppola, Antoine: *Le cinéma asiatique. Chine, Corée, Japon, Hong-Kong, Taïwan*, L'Harmattan, París, 2004, pp. 9-12.

Es preciso, por ejemplo, distinguir este sistema de repetición diferencial, no sólo de lo oposicional (Burch), sino también del valor altamente idealizado que ha mantenido en occidente la condición referencial y única de la imagen –del signo:

“En la tradición de las artes asiáticas la oposición es siempre atenuada por la dinámica de transformación, que está basada en una concepción no originalista de la obra de arte fabricada por el hombre: ‘nada se crea y todo se transforma’, éste sería el cimiento ideológico en el cual se ha apoyado el desarrollo estético del cinema ... El sistema de representación diferencial debe ser distinguido de los sistemas de representación *referenciales* que veneran un original, una verdad, una finalidad”.⁷⁸

Se trata de un sistema que repite y diferencia a la vez, hasta el punto de hacer de la repetición un dato de lo diferente. Una diferencia consciente de serlo porque su comparación con el modelo actúa en la obra misma: “una llamada a la divergencia, al descentramiento, a lo excéntrico, a un mundo sin orígenes, un fantasma del mundo contra su representación icónica”.⁷⁹

Como veremos en el capítulo II.1., el carácter diferencial sistémico, aquí contemplado a la escala de la obra producida con respecto al contexto de producción, será el signo distintivo “interior” de la propia obra –en el plano de la producción estilística o significante de la misma– al menos en el caso que nos concierne. Para abordar ese aspecto habrá que regresar a Bordwell, quien ofrece un modelo de análisis a considerar: la posibilidad de un estilo o modo narrativo predominantemente ‘paramétrico’, es decir, permutativo.

I.1.3.3. Las trampas de la perspectiva: “Reexamen crítico de las aproximaciones anteriores mediante la introducción del discurso de la Otredad y los análisis inter-culturales en los 80”.

En el ámbito académico, al menos en los Estados Unidos, la respuesta al ‘formalismo distante’ de Burch y Bordwell⁸⁰ desplegó dos estrategias distintas: por un lado, se produ-

⁷⁸ Coppola, A.: Ibid.

⁷⁹ Coppola, A.: Ibid.

⁸⁰ Anotemos por si acaso, que en realidad, Yoshimoto sólo incluye a Burch en el apartado del modernismo formalista. La ausencia de Bordwell se explica tal vez por la sensible distancia –e incluso oposición– que este último significa con respecto a la tradición france-

jo una especialización en períodos limitados, tendencias y géneros que trataban de compensar la sobrecarga de teoría formalista con un mayor peso en el contexto histórico. Durante los últimos años, ésta sigue siendo la tendencia dominante, reforzada por el cambio de paradigma que, al menos entre ciertos sectores de la crítica y de la nueva cinefilia, supone la gran emergencia de cine oriental.

La otra vía de estudio señalada por Yoshimoto como sustitutivo del discurso formalista sobre el cine japonés, subsiste casi exclusivamente en el ámbito académico, pero al mismo tiempo ha venido a anticipar desde hace tres décadas los síntomas de esa emergencia de los “otros cines” en lo global que ahora reconocemos. Se trata del llamado análisis intercultural (“cross-cultural analysis”), que habría tomado el testigo de la teoría para construir un relato histórico que pusiera énfasis en el intercambio cultural. El primer paso –y la primera diferencia relevante– de esta nueva perspectiva consistía en incluir la posición del observador, su especificidad cultural, en el propio análisis, en busca de una dialéctica más ecuánime y consciente del movimiento interminable que implica todo análisis (puesto que el observador mismo, si se nos permite la metáfora física, es siempre móvil, como lo es lo observado: ambos son modificados siempre por la presión de nuevas preguntas, de nuevos datos, y de las muchas variaciones que sufre la “distancia cultural”).

Así, Scott Nygren, en “Reconsidering Modernism: Japanese Film and the Postmodern Context” y en “Doubleness and Idiosyncrasy in Cross-Cultural Analysis”⁸¹ propone como tesis principal que el Japón moderno y Occidente son en cierto modo la imagen especular, invertida, del otro:

“El humanismo y el anti-humanismo juegan papeles inversos en el conflicto entre tradición y modernidad en Japón y en Occidente: cada cultura se dirige hacia la otra en busca de valores tradicionales que funcio-

sa del post-estructuralismo marxista que Burch encarna. Desde el punto de vista de este estudio, sin embargo, ambos se encuentran emparentados, aun cuando representan las dos orillas enfrentadas de la corriente formalista de los 70.

⁸¹ Nygren, Scott:

- “Reconsidering Modernism: Japanese Film and the Postmodern Context”, *Wide Angle* 11, nº3, julio de 1989, P. 14. Cit. en Yoshimoto, P. 24. El texto de Nygren puede encontrarse también en el volumen colectivo *Mizoguchi the Master* (The Japan Foundation, Ontario Cinematheque, 1997).
- “Doubleness and Idiosyncrasy in Cross-Cultural Analysis”, *Quarterly Review of Film and Video*, 13, nos. 1-3, 1991, Ps. 173-187.

nan para *deconstruir* [la cursiva es nuestra] su propia ideología dominante. Japón toma prestados el humanismo occidental como un componente de la modernidad japonesa, así como Occidente recoge elementos anti-humanistas de la tradición japonesa para integrarlos en la modernidad occidental”⁸².

No obstante, lo más original de su planteamiento procede de una confesión que delata su propia posición en el flujo de la historia, es decir, la conciencia de un *anacronismo* necesario: lo que le permite advertir esta inversión, es la emergencia de la postmodernidad, que combina elementos tradicionales y modernos sin conservar el “determinismo progresista” que se consideraba propio de estos últimos. Es entonces cuando, de acuerdo a esta dinámica histórica que modifica la perspectiva sobre el pasado en virtud de los intereses y necesidades vigentes en cada momento, se revela cómo los filmes de Mizoguchi y Kurosawa fueron puestos, por así decir, demasiado precipitadamente, al servicio del discurso universalista de la Post-guerra. Los de Ozu, el más “tradicional” de los maestros japoneses coetáneos de Mizoguchi, accederán a una posición de privilegio mucho después de la muerte del cineasta porque venían a satisfacer las necesidades de la Teoría durante los años de doctrina estructuralista, como los de Mizoguchi cumplían con las del discurso basado en el ‘autor’. Naruse, coetáneo asimismo de los anteriores, no irrumpe en el “canon” hasta fechas posteriores, acaso porque su cine, menos llamativo formalmente pero impecable en el manejo de resortes narrativos de aroma clásico, introduce subjetividades complejas que abren el paisaje social japonés a consideraciones más sutiles y ricas en su capacidad para desnudar contradicciones. Por otra parte, la lista de cineastas a tener en cuenta se ha ido ampliando notablemente en las últimas tres décadas, a medida que la fuerza de gravedad del “canon” iba dejando paso a una especie de ambigua democratización de lo históricamente relevante: la noción de autor se relativizaba, tras los embates de la crítica de inspiración estructuralista, sin dejar de ser útil por razones de economía de selección y transmisión.

Nygren aludía asimismo al hecho de que los japoneses han modificado la visión que tienen de sí mismos a partir de los constructos que Occidente ha fabricado en torno a su propio país y cultura. Esta circunstancia, que parece constituir una forma refinada de colonialismo, es sin embargo un problema mucho más complejo, tal como demuestra

⁸² Nygren, Scott: “Reconsidering Modernism: Japanese Film and the Postmodern Context”, P. 14.

Iwabuchi Koichi con la hipótesis del “auto-orientalismo”, que trataremos en el capítulo dedicado a la problematización de lo ‘vernáculo’.

Añadiremos, también por nuestra parte, que la literatura producida en las últimas dos décadas en torno al cine japonés, al menos en el ámbito académico, obedece sin lugar a dudas a esta cura de humildad. Como ejemplo, los dos libros de Isolde Standish: *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema: Towards a Definition of the ‘Tragic Hero’*, y *A New History of Japanese Cinema. A Century of Narrative Film*.⁸³ En ambos, la historia del cine japonés aparece de acuerdo a una puesta en perspectiva que toma un determinado problema como punto de observación. En el primero de los libros mencionados el problema, tan reconocible como tropo de una tradición de *cultural studies* de inspiración feminista, tiene todo el protagonismo en la disquisición: el cine japonés sería el territorio dentro del cual hallar las trazas de un corpus de estereotipos sobre la masculinidad que tienen una historia propia y muy compleja. Pero el territorio quedará, por el camino, modificado a su vez en la medida en que podemos configurarlo de nuevo en virtud de estos nuevos datos de la cultura.

El segundo de los libros parece más ambicioso *a priori*, pero responde aún más nítidamente a esta nueva humildad, reconocida por la autora en los preliminares del mismo: ya no se trata de ofrecer “la” historia del cine japonés (ni, podríamos añadir, una teoría global sobre el mismo) sino diferentes historias (pero también, en correspondencia, diferentes aproximaciones teóricas que traten de responder a ciertas preguntas sobre el cine japonés). De tal modo que Standish entrecruza dos estrategias “narrativas” en su aproximación histórica: de un lado, el libro sigue una secuencia cronológica globalmente lineal, por grandes períodos más o menos consecutivos fáciles de reconocer, pero de tal forma que cada período no es considerado en su globalidad, sino caracterizado a través de una categoría problemática asociada a factores de contexto que integran circunstancias culturales, industriales, políticas, económicas y sociales, en lo que Standish ofrece como una narrativa de las “políticas del cine”, un término habitual e incluso saturado ya por rutina en la literatura académica.

Así, los años “fundacionales” y su prolongación (es decir, el período silente, a lo largo de la década de los 20 y hasta, aproximadamente, 1935), son explorados a través de

⁸³ Standish, Isolde: *A New History of Japanese Cinema. A Century of Narrative Film*, Continuum Books, NY-Londres, 2005.

la noción de “modernidad”, tal como ésta emerge en la constitución del modelo de producción de la Shôchiku: “Cinema, modernity and the Shôchiku Tokio Studios”. Los siguientes capítulos no dejan lugar a la duda con respecto a este doble programa de periodización histórica y abordaje de problemas culturales específicos que, aun cuando obedecen a una puesta en perspectiva parcial, no disimulan hasta qué punto caracterizan, si no la globalidad, al menos sí ciertos aspectos considerados decisivos para cada momento del cine japonés durante el siglo XX. La mera transcripción (traducida aquí) de cada capítulo resulta elocuente: “Cine, nacionalismo e Imperio”, “Cine y Estado”, “Cine y humanismo”, “Cine y transgresión”, “Géneros [narrativos: *genres*] y géneros [sexuales: *genders*]”.

Ahora bien, nótese en este desglose de capítulos dos consecuencias bien significativas. Primera: aun cuando cada uno de estos capítulos enfocan épocas sucesivas a través de una cuestión central que las caracteriza, se percibe cómo dichas cuestiones amplían su radio de acción sucesivamente hasta permitir una visión transversal que se va ensanchando paso a paso. Se intuye que la proximidad cronológica provoca dificultades en el hallazgo de conceptos específicos para cada período. Segunda: la doble agenda apenas disimula esa “ansiedad” en los estudios sobre cine japonés que Yoshimoto ha señalado en sus críticas al estado de la cuestión de los estudios sobre este tema. “Ansiedad” que surge de la mala conciencia ante la detección de una unidad persistente en el objeto de estudio, por otra parte tan difícil de domesticar, y al mismo tiempo ante la “corrección teórica” que nos impide, hoy, tomar esa unidad como algo más que un efecto sospechoso.

Frente al teorizar *productivo* anterior, la respuesta de los representantes de este teorizar *reactivo* consiste, en definitiva, en recuperar la historicidad específica del objeto, pero limitándola a un molde teórico que lo reduce mero síntoma social-cultural. Además, con demasiada frecuencia el intento se ve condicionado por un filtrado metodológico cuya sofisticación conceptual contrasta con la obviedad de las conclusiones. La vía común es tomar la función de las películas (“textos”) como “formaciones discursivas” a insertar en un complejo panorama que involucraba los discursos dominantes con respecto a cuestiones de política e identidad –nacional, nacional, de clase y de género (sexual)–, las prácticas de la industria cultural, y los modos de recepción y “lectura” intencional de sus es-

pectadores objetivos. En este sentido, no serían las películas como tales, sino estas como casos específicos de un género, y el género cinematográfico como síntoma, en definitiva, de un pulso entre los discursos del poder y sus posibles desvíos durante una época muy definida.

Al fin y al cabo, lo que propone este enfoque ‘cultural’ no deja de ser un retorno a la historización precisa, a re-integrar al objeto ‘cine japonés’ su historia propia, hecha de tensiones y cambios, por encima de aquella unidad conceptual totalizante (que no homogeneidad) que servía a los críticos anteriores como marco sobre el cual poner de relieve una línea de excepcionalidad estética. Ahora bien, adolecen a menudo estos enfoques culturalistas de su propia rutina de subordinación al programa teórico, consistente en una versión rebajada de la deconstrucción: con demasiada frecuencia, el estudio de los “casos” (las películas) se solventa con la exposición de una sinopsis de la misma suficientemente detallada como para observar que, generalmente por su peculiaridad argumental, aquella era representativa de una determinada “moda” (aunque fuera por ofrecer una llamativa variación o distorsión de la misma). El texto fílmico, que no se limita a usar modos de significación más o menos generales y aceptados, sino que de hecho *significa* (y que, al hacerlo, reconstituye los modos de significación), no aparece como tal. Por decirlo con los términos de nuestra tesis: no se atiende al valor diferencial (semiótico) del “texto”, sino a su valor referencial: las películas cuentan en la medida en que *aluden* al modo en que cristaliza en cierto momento una ‘formación discursiva’ (sobre la modernidad, sobre las mujeres o sobre lo japonés, por ejemplo), sin especificar el modo en que la película *da* forma a esa ‘formación’. De modo que, por citar sólo un par de casos, el valioso estudio de Mitsuyo Wada-Marciano sobre la producción de los estudios Shôchiku en los años 30, con el acento en el género popular urbano *shoshimin-geki* como ejercicio de normalización de lo ‘moderno’, resulta frustrante si no se limita su función al de aportar un apéndice corrector a la abundante literatura producida en torno a la singularidad de Ozu. E incluso la obra magna de Scott Nygren, *Time Frames, Japanese Cinema and the Unfolding of History*, en su intento de explorar los entresijos de la experiencia histórica misma tal como era experimentada por aquellos a quienes iban destinadas las

películas, las reduce a la condición de mojones con los que marcar una ruta en la que predomina lo especulativo.⁸⁴

Es incuestionable la riqueza que esos *cultural studies* proporcionan en cuanto al detalle fino de la época y en cuanto a la complejidad originaria que preside toda práctica cultural. Ahora bien, el resultado final ejerce por defecto una presión asfixiante, un bloqueo a la esperanza hermenéutica con la que nos acercamos a cualquier texto u objeto cultural. Si al culto al ‘autor’ se le podía reprochar que convirtieran a los cineastas singulares en los árboles que tapan el bosque, aquí es la historicidad del objeto, considerada en términos rutinariamente polémicos, lo que termina por convertirlo en opaco.

I.1.3. No hay una ‘teoría’ sobre el cine de Mizoguchi.

Con respecto a la producción teórico-crítica centrada en la obra de Mizoguchi, puede decirse en primer lugar que sigue siendo tan escasa en lo que respecta al formato del libro monográfico, como abundante en lo que concierne al formato breve del artículos. La producción de estos últimos fue abundante en los 70 y a principios de los 80, cuando una retrospectiva incompleta sobre el cineasta inició su circulación a partir de su inicial exhibición en la Bienal de Venecia de 1980.⁸⁵ En cualquier caso, si se contrasta la muy completa bibliografía incluida en el libro que publicó Antonio Santos en nuestro país en 1993⁸⁶ con la disponible a día de hoy, los añadidos serían ciertamente escasos: monografías breves y de carácter más bien divulgativo, como la de Dario Tomasi de 1998⁸⁷ o el voluntarioso y también breve *Kenji Mizoguchi. El héroe sacrilego*, de Juan A. Hernández

⁸⁴ Nygren, Scott: *Time Frames, Japanese Cinema and the Unfolding of History*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2007.

⁸⁵ El ciclo fue acompañado de un muy estimable volumen que recopilaba artículos sobre el cineasta, y entre ellos, : VVAA., *Il cinema di Kenji Mizoguchi*, Venecia, Mostra Internazionale di Cinema, 1980. Ese mismo año, la SEMINCI de Valladolid publicaría otro libro recopilatorio (VVAA.: *Kenji Mizoguchi*, XXV Semana Internacional de Cine de Valladolid y Filmoteca Nacional de España, Valladolid y Madrid, 1980), que incluye una inestimable traducción del capítulo dedicado al cineasta por Noël Burch en *To the Distant Observer*, y otro texto valioso: Cohen, Robert: “Mizoguchi y el modernismo. Estructura, cultura, punto de vista”, (traducción de “Mizoguchi and Modernism: Structure, Culture and Point of View”, *Sight and Sound*, v. 47, nº 2, primavera de 1978).

⁸⁶ Santos, Antonio: *Kenji Mizoguchi. La tradición renovada*, Cátedra, Madrid, 1993.

⁸⁷ Tomasi, Dario: *Kenji Mizoguchi*, Il Castoro Cinema, Milán, 1998.

Les,⁸⁸ estimable siquiera sea por la parquedad del actual panorama de publicaciones sobre cine en España; o un esperado libro de Mark Le Fanu, *Mizoguchi and Japan*,⁸⁹ que Santos ya citaba como pendiente de publicación más de diez años antes de ser por fin editado. O bien, el libro de Satô Tadao, *Kenji Mizoguchi and the Art of the Japanese Cinema*,⁹⁰ que data de 1982, pero cuya traducción al inglés se publica en 2008, y que tanto abunda en información de contexto cultural ausente en las monografías occidentales, como de un decepcionante nivel de generalidad en el empleo de dicha información: el libro requiere demasiados ejercicios de fe.

Lo que resulta sintomático en general a la vista de estas novedades de las últimas dos décadas, es su carácter escasamente novedoso, lo cual incide aún más si cabe en la sensación de *décalage*, de retraso teórico-crítico en el tratamiento de la obra del cineasta, que parece encerrado en la jaula de oro que se destina a los monumentos, y que se le empezó a forjar al poco tiempo de ser “descubierto” en aquella Bienal de 1952.

Frente al lugar ocupado por otros cineastas japoneses en el mercado de valores de la crítica, Mizoguchi permanece en un lugar intocado pero mucho más oculto. El elemento dominante en una proporción muy alta de las publicaciones sobre Mizoguchi, sea cual sea el momento de su publicación durante los últimos sesenta años, es su intento de proporcionar pistas sobre los elementos ‘vernáculos’ que nutren su cine, tanto en el plano del estilo (con la apelación a las artes pictóricas y escénicas japonesas) como en el plano del argumento (la resistencia de las estructuras patriarcales en la práctica social), para luego incidir con mayor o menor fortuna en el enhebrado poético-narrativo de ambas fuentes. Predomina, en fin, el manual de instrucciones para comprender la “japonesidad” de las películas del cineasta, ya sea en términos de continuidad o de renovación de los contenidos de esa “japonesidad”.

Una revisión muy somera, no de esa literatura, sino del peso de la teoría en la parte más significativa de ella, nos ayudará a completar el esquema expuesto sobre la globalidad del cine japonés, y con ello a situar mejor nuestro objeto y nuestros objetivos. Hemos optado por emprender este repaso centrándonos únicamente en monografías

⁸⁸ Hernández Les, Juan A.: *Kenji Mizoguchi. El héroe sacrilego*, JC, Madrid, 2014.

⁸⁹ Le Fanu, Mark: *Mizoguchi and Japan*, BFI, Londres, 2005.

⁹⁰ Satô Tadao: *Kenji Mizoguchi and the Art of the Japanese Cinema*, Oxford, NY, Berg, 2005.

escritas por autores en solitario, y no en las compilaciones (que reúnen la mayor abundancia disponible de textos sobre nuestro cineasta). En este sentido cabe hacer un balance previo general: a lo ya mencionado en el párrafo anterior, y a diferencia también de lo que sucede con las figuras de Ozu o Kurosawa, no puede decirse que haya un gran tratado de referencia sobre Mizoguchi.

No hay serias rupturas, por ejemplo, entre el libro de Michel Mesnil, que data de 1965,⁹¹ y los dos libros de Daniel Serceau, de 1983 y 1991,⁹² salvo por el refinamiento en este último de un impresionismo ensayístico, a un tiempo aproximativo y audaz, típico de la vertiente post-baziniana humanista. Se trata en los tres casos de ejemplos notables como “crítica de cine” en el sentido más común de la palabra, pero no como estudio disciplinar ni disciplinado. Este último adjetivo sí cabe otorgárselo a un precursor cahierista tan célebre como el cineasta Jacques Rivette, quien no escribió nunca un libro sobre Mizoguchi, pero a quien urge mencionar tan sólo por su formidable artículo de 1958, ya citado en este capítulo. Aun cuando, como ya vimos, no deja de ser una apología del ‘autor’ al servicio del concepto de *mise-en-scène*, Rivette despliega un aparato analítico cuya percepción y síntesis de las singularidades estilísticas del cineasta mantienen la vigencia plena del texto.

La etapa formalista de los estudios sobre cine japonés viene a quedar representadas por una monografía de Donald Kiriara, un estudio narratológico que, como la presente tesis, se centra en el período que, a la postre, resulta ser a día de hoy el más estudiado del cine nipón a nivel académico, los años 30 (y primeros 40). En su *Patterns of Time: Mizoguchi and the 1930's*, publicado en 1992,⁹³ Kiriara emprende una ruta de análisis neo-formalista que toma como guía la noción de *syuzet*, ‘trama’ en el sentido que le otorgaba el formalista checo Jan Mukarovsky. Con respecto al fondo burchiano del nuevo enfoque ofrecido en torno al formalismo inherente al cine japonés de esos años, Kiriara permite sobre-imponer el plano de las formas, con todos los cambios que experimentan en la tradición del mudo al sonoro, sobre el patrón de las estructuras narrativas, siguiendo el principio de inferencia del relato.

⁹¹ Mesnil, Michel: *Mizoguchi Kenji*, París, Seghers, 1965.

⁹² Serceau, Daniel: *Mizoguchi: de la révolte aux songes*, París, Les éditions du Cerf, 1983; y *Kenji Mizoguchi: un art de condesation*, Berna, Berlín, etc., Lang, 1991.

⁹³ Kiriara, Donald: *Patterns of Time: Mizoguchi and the 1930's*, Madison, Wisconsin University Press, 1992.

A partir de ahí, las monografías producidas –y con excepción de algunas tesis doctorales– son básicamente ejercicios de síntesis que ponen el énfasis, o bien en la contextualización más precisa de los aspectos culturales que habrían de “enfocar” el trabajo de sentido de las películas del cineasta, como son el *Mizoguchi and Japan* de Le Fanu, o la valiosa tesis doctoral de Paul Spicer. Dicho esfuerzo se ve acentuado en la tesis doctoral de Kinoshita Chika, pendiente de publicación como libro. Antes de estos trabajos, todos ellos recientes, es justo citar la monografía de A. Santos, que hace una síntesis notable por su capacidad para dar cuenta de estos aspectos, al menos en la medida en que ello era posible hace dos décadas, y también del giro ‘modernista’ con sus implicaciones.

En cualquier caso, Mizoguchi no ha corrido la misma suerte que Ozu en lo que respecta al interés que este último despierta desde hace décadas en el ámbito del trabajo crítico-teórico. Es comprensible, porque mientras que Ozu representa una especie de modelo perfecto para el análisis, por la insólita regularidad de su sistema estilístico y, en relación a la misma, por la excepcionalidad que representa dicho sistema con respecto a la obsesión ‘modernista’ con la dimensión temporal de la imagen cinematográfica, la filmografía de Mizoguchi se ve lastrada por una tópica del ‘realismo’ ante la cual el trabajo teórico-crítico parece haber llegado a sus últimas conclusiones. Pero es que, por encima de todo, esa filmografía está repleta de saltos, no sólo por encima de los agujeros que representan los filmes desaparecidos (algo que también afecta, aunque en menor medida, a la obra de Ozu), sino sobre todo por encima de las diferencias entre géneros, las irregularidades, los casos difíciles de reducir a un continuo evolutivo que no considere las incertidumbres y contradicciones (los momentos de aparente “ensayo/error” del cineasta, incluso en el interior de algunos filmes). Así como admite densas lecturas en términos de contradicción ideológica, Mizoguchi es menos domesticable en términos de estilo o ‘poética’, lo cual contrasta con la homogeneidad que predomina en los diagnósticos críticos desde la irrupción internacional de su nombre en los 50.

En este sentido, la ruta que sigue este trabajo podría parecer demasiado próxima a la seguida mucho antes por la monografía de Kirihara por su convergencia en el mismo terreno cronológico y metodológico, pero se verá que la nuestra no sólo es distinta sino por completo independiente de la efectuada en *Patterns of Time*. No sólo se trata de detectar el trabajo de las inferencias, sino de problematizar sus implicaciones diferencia-

les/referenciales en un contexto de cambio. Nuestra tesis regresa a la cuestión “de superficie”, la evidencia de que el cine japonés del período tenía una clara tendencia a integrar en la composición narrativa la plástica del intervalo en muchos de sus niveles posibles (en el montaje, en el diseño de los encuadres y sus peculiares normas de distancia, en la construcción del espacio pro-fílmico, en los movimientos y la gestualidad de los actores, en las duraciones implicadas en todo ello). Dentro de ese contexto ‘formalista’, Mizoguchi representa uno de los casos más llamativos, obviamente. La cuestión sigue estando en cómo la inclinación del cineasta a mantener o potenciar estilemas de este orden, de gran pregnancia formal (la toma larga o, según nuestra propia terminología, ‘plano extenso’), atraviesa usos con diferente valor semántico, agudizando progresivamente el peso fenomenológico del estilema (lo “extenso” espacio-durativo) como novedad ‘realista’ radical y decisiva en su filmes sonoros de 1936 y 1939. Hallaremos, al hilo de las figuras de estilo, cambios importantes en el papel de lo episódico y su correlato fenomenológico: lo contingente. Veremos que lo episódico es, primero, una premisa “accidental” del relato, y luego una *producción* “excedente” del estilo, llena de sentido.

Esto conlleva, obviamente, la implicación de que el ‘realismo’ no es sólo un término estilístico ni mucho menos una “técnica” de fidelidad referencial, sino un concepto denso, cargado de “su” historicidad propia pero sobre todo fundado en la idea misma – esta sí moderna y no ‘modernista’– de *historicidad*. Lo ‘vernáculo’, juega aquí un papel decisivo e inesperado, vinculado como veremos a nociones y usos (o “conceptos” y “perceptos”) de espacio y duración. Lo ‘vernáculo’ es, por así decir, el capital antiguo ahora invertido en la nueva industria del ‘realismo’. Y por más que las reflexiones sobre el ‘modernismo vernáculo’ insistan en leer este requisito de ‘realismo’ en un esquema general de vinculación/oposición con las “experiencias de lo moderno”, los años 30 representaron hasta cierto punto, al menos para el cine, un retorno al fondo novelesco originario del ‘realismo’ (y en esto Bazin fue más clarividente que en otros muchos asuntos).

También cabe decir que, si la tesis de Kiriara se detiene allí donde consideramos que comienza lo realmente importante en la praxis fílmica de Mizoguchi, es porque aquí (y acaso tenga cabida “confesarlo”) disponemos de nuestro propio *anacronismo*: la expansión y el prestigio crítico de un modelo observacional, en el seno del ‘cine de arte’ a lo largo de las últimas tres décadas, que enhebra vocación realista y rigor ‘paramétrico’ – la “contemplación” al servicio de un firme sistema de regularidades formales, o viceversa.

Esta tesis no es víctima de un “efecto kimono” sino de un “efecto vaciado” contemporáneo que convierte la duración de las imágenes en experiencia diferencial del tiempo, situada en el momento en que lo vivido aún se halla *en* el tiempo y aún no ha “tenido tiempo” de adquirir sentido pleno. O en términos teórico-críticos: historicidad vs. discurso histórico; o su correlato, vivencia vs. narratividad.

Capítulo I.2. EL CINE JAPONÉS COMO ‘MODERNISMO VERNÁCULO’.

I.2.1. ‘Clásico’, ‘moderno’, ‘modernista’.

En el anterior capítulo veíamos cómo los diversos momentos de la actividad teórico-crítica constituían sobre el ámbito del cine japonés un objeto de estudio intencional, subordinado a las agendas de cada programa precisamente por la condición relativamente “ignota” de ese ámbito. El discurso humanista armonizaba la “otredad” cultural e industrial del cine japonés con los requisitos de realismo y ‘auteurismo’; el giro formalista ponía el acento en la “otredad” estilística como práctica disruptiva; y los *cultural studies* reducían el objeto a su valor sintomático con respecto a los discursos culturales históricamente activos en la época y el lugar.

Anteriormente, habíamos situado la discusión en una pregunta originaria, la que impulsa este estudio, que no disimula cierto tono *naïf*: las promesas de ‘realismo’ y ‘formalismo’ que parecen caracterizar el cine japonés de los años 30, y que la obra de Mizoguchi, según veremos, parece cumplir de forma particular, hasta el punto de exhibir la propia tensión que esta dicotomía señala. Puesto que los términos ‘realismo’, ‘modernismo’, ‘modernidad’ o ‘clasicismo’ aparecen con insistencia –y no cesarán de reaparecer– en nuestro recorrido, conviene resituarnos, aunque de modo muy general y esquemático, pero no a través de una clasificación de sus definiciones diversas, sino en lo que concierne a su uso como periodización de momentos históricos, culturales y estéticos. Veremos, de hecho, que estas tres categorías de modo convergen de modo muy irregular en los usos de periodización según el ámbito disciplinar en el que se hagan.

De un lado, y como ya dijimos al inicio del capítulo, la historiografía anglosajona denomina ‘Edad Moderna’ a la que se inicia con la superación del ‘Antiguo Régimen’ (las monarquías autoritarias y absolutistas) a partir de la Ilustración y las revoluciones burguesas, a diferencia de la continental, que denomina a ese período, extensible hasta nuestros días, como Edad Contemporánea. Corresponde a ese amplio período que abarca los últimos 250 años, una experiencia de transformación acelerada y sin precedentes sobre la base de la industrialización y su expansión global. Es en este ámbito donde las *historias de la cultura* emplazan su muy diversa objetivación de las distintas ‘modernidades’, que tendrían carácter local porque se corresponden no sólo con las condiciones ob-

jetivas –materiales y socio-políticas– sobre las que se instala lo ‘moderno’, sino con las ‘experiencias de lo moderno’ –objetivables a su vez en la producción cultural y en sus modos de recepción.

De ahí el problema de la multiplicidad de sentidos, a menudo contradictorios, entre ‘moderno’ y ‘modernista’. Es que aquí se entremezclan el carácter general del primer término y el carácter específico del primero. Para acotar el asunto, precisamos asumir el significado de ‘modernista’, como ya dijimos, a su papel disruptivo en el seno de una ‘modernidad’ considerada como campo de conflictos permanentes. Aquí entran en conflicto las nomenclaturas derivadas de las *historias sectoriales del arte y la literatura*, con las empleadas por las mentadas historias de la cultura –que son, por cierto, interrupciones ‘modernistas’ con respecto a aquellos discursos teórico-historiográficos sectoriales. De forma muy sintética, aquí reside el conflicto de modos de empleo de las palabras que hallamos entre la noción de ‘modernismo’ de Jameson, en oposición al ‘realismo’, y la que emplea Hansen (con su problemático añadido del adjetivo “vernáculo”).

En este estudio vamos a emplear, como ya se ha visto, el término ‘modernista’ en los términos estético-filosóficos del primero. No sólo porque pondremos el acento en los problemas formales y de estilo que nos conciernen, sino porque lo ‘vernáculo’, por su parte, adquiere connotaciones muy específicas en el ámbito japonés. Pero de ningún modo podremos perder de vista el modelo interpretativo de Hansen, que guía tantas investigaciones recientes sobre la “experiencia de lo moderno” en el ámbito nipón. Consideraremos, además, y más o menos en los términos Jameson, que ‘modernismo’ y ‘realismo’ son en realidad los polos de tensión que organizan precisamente las prácticas culturales y artísticas de la modernidad, así como la experiencia de lo moderno; de tal modo que entre aquellas y esta se establece también una fricción, un conflicto.

Aquí aparece un nuevo problema, que es del empleo de estas categorías y otras similares en el ámbito mixto y a menudo mixtificador de las *historias del cine* y sus derivas en la crítica. En ellas, al menos desde los textos de André Bazin en la Post-guerra,⁹⁴ se ha proyectado un modelo teleológico surgido en el s. XIX en torno a la constitución

⁹⁴ Bazin, André: “La evolución del lenguaje cinematográfico”, *Qué es el cine*, Rialp, Madrid, 1990, p 89: aquí vemos, por ejemplo, que aludía a una cierta “perfección clásica” en el cine sonoro realizado en los años 1938 y 1939, “sobre todo en Francia y los Estados Unidos”. En este y otros textos empleará asimismo, y algo contradictoriamente, la noción “montaje clásico” en oposición al empleo de la toma larga de la que no sólo era firme defensor, sino que convirtió en figura privilegiada de su agenda crítica ‘realista’.

del ámbito de la estética en torno a las *historias del arte y la literatura*. Ese modelo tiene distintas etapas, pero pueden resumirse en el tránsito que media entre la Estética de Hegel y las teorías sobre los estilos de Heinrich Wölfflin.⁹⁵ El primero establece un modelo cíclico inspirado en fuentes clásicas que gira en torno las edades de la cultura, y que dispone de una “trinidad” de conceptos –arcaico, clásico, decadente– que pueden implementarse a distintas escalas: para la generalidad de la Historia y para cada uno de sus momentos culturales. Ya en el último tercio del XIX, los ideólogos vieneses de la historia del arte como disciplina, Wölfflin entre ellos, vendrían a representar un giro ‘realista’ al idealismo ‘romántico’ decantado en Hegel, y acaban por implementar, de una u otra forma, este modelo “cíclico” en una secuencia periódica “lineal” que, a su vez, comparte sus líneas maestras con aquellas de la historiografía general (continental): Prehistoria, Edad Antigua, Edad Media, Edad Moderna y Edad Contemporánea.

La “traducción” de este esquema, tan sumario que no hace sino corresponderse con las clasificaciones aún vigentes en los tratados escolares y en el criterio organizador de las bibliotecas por área y período, a las *historias del cine*, no hace sino enredar la cuestión. Al menos a partir de Bazin, se forja una especie de hegelianismo del cine, con sus períodos ‘primitivo’, ‘clásico’ y ‘moderno’, y su teleología implícita.

Tenemos por ejemplo la clasificación de “paradigmas dominantes” o “modos de representación” que se pueden distinguir a lo largo de la historia del cine japonés propuesta por David Desser en su fundamental *Eros Plus Massacre*, de 1988. No se trata de una clasificación de períodos estrictamente consecutivos en el tiempo, puesto que diferentes paradigmas coexisten, aunque se hace evidente que cada uno de ellos señala hacia tres generaciones diferentes de cineastas que, además, se corresponden con tres momentos especiales de la relación entre el sistema de estudios japonés y la dirección dominante

⁹⁵ En su clásico tratado de 1924, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Wölfflin clasificaba varios pares de conceptos formales (“lo lineal y lo pictórico”, “superficie y profundidad”, “forma cerrada y forma abierta”, “pluralidad y unidad”, “lo claro y lo indistinto”) que diferenciarían a su vez, en tanto que rasgos generales característicos, el par historiográfico correspondiente a las artes del Renacimiento y el Barroco. Buena parte de la influencia de esta teoría reside en que puede extrapolarse, con mayor o menor grado de eficacia, a distintos momentos estilístico-culturales –en función del eje ‘clásico’/post-clásico’, o ‘clásico’/barroco’– bajo el supuesto de que ambos serían inherentes al desarrollo histórico de cualquier estilo artístico. Wölfflin, Heinrich: *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Planeta, Madrid, 2014.

del cambio político y cultural en el país en distintas etapas bien marcadas a lo largo del siglo XX:⁹⁶

- a) Clásico (“cronológico, episódico, cíclico y mítico”): su exponente arquetípico sería el cine de Yasujiro Ozu. Es de suponer que Mizoguchi, por cronología, tendría que caer en este apartado.
- b) Moderno (“cronológico, causal, lineal, histórico e individual”), representado, entre otros, por Akira Kurosawa.
- c) Modernista (“acronológico, arbitrariamente episódico, no causal, dialéctico, anti-mítico, anti-psicológico y meta-histórico”): Nagisa Oshima y, en general, los cineastas de *nuberu bagu* japonesa, como Shinoda en los 60, ejemplifican este paradigma.

El texto de Desser data de finales de los ochenta, cuando el cine japonés se reducía para la mayoría de los críticos occidentales, si exceptuamos algún nuevo nombre “menor” como Juzo Itami, a una sucesión ocasional de nuevos títulos firmados por algunos supervivientes de la “nueva ola” japonesa⁹⁷ –básicamente Nagisa Oshima, Shohei Imamura y Kiju Yoshida– junto con las de Akira Kurosawa como la última punta de iceberg –gracias a unos pocos títulos de prestigio realizados con capital extranjero– de un cine nacional progresivamente difuminado en el mercado cultural foráneo después del hundimiento del *studio system* nipón.⁹⁸

⁹⁶ Desser, David: *Eros plus Massacre: An Introduction to the New Japanese Cinema*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1988, pp. 16-38.

⁹⁷ La etiqueta *nuberu bagu* (“nouvelle vague” japonesa) fue atribuida inicialmente a un grupo de cineastas jóvenes pero muy diversos que trabajaban a finales de los 50 y primeros 60 en la compañía Shochiku: Nagisa Oshima, Kiju Yoshida y Masahiro Shinoda. A lo largo de la década de los 60, Oshima y Yoshida emprenderían un camino de emancipación hacia la producción independiente y hacia la asunción de criterios temáticos y narrativos cada vez más explícitamente revolucionarios. La historiografía incluye, entre otros miembros ilustres de esta nueva ola que crecía en paralelo a otros movimientos de naturaleza semejante en buena parte de los países europeos, a otro cineasta formado en el mismo estudio pero “emigrado” después a la rival Nikkatsu: Shohei Imamura. A Hiroshi Teshigahara, un documentalista que pasaría a la ficción bajo el sello de su propia compañía y al amparo de Toho; y de modo algo más lateral y reciente, a Yasuzo Masumura, cineasta algo mayor por edad con respecto a los mencionados, que trabajaba en el seno de la Daiei, y cuya filmografía hacía visibles algunas de las rupturas y audacias características de la época sin abandonar, no obstante, el marco del cine de géneros.

⁹⁸ La periodización de Desser es comentada en Cueto, R.: Op. cit., p 27. El autor sugiere, por cierto, un cuarto paradigma vigente: d) post-moderno, “que es fundamentalmente meta-narrativo y reflexiona sobre los códigos representativos del pasado en desesperada búsqueda de un sentido que parece perdido”.

Los problemas empiezan en el lugar mismo que da título a esta tesis. ¿Dónde encajar a Mizoguchi? Pero también, ¿dónde a Yamanaka Sadao, a Heinosuke Gosho, a Shimazu Yasujirô, a Hiroshi Shimizu, cineastas todos ellos que abrieron, como el propio Ozu, brechas de ‘realismo’ en el muro de convenciones del cinema nipón en el período de transición entre el mudo y el sonoro (los años ‘clásicos’)? Se podría sospechar que el modelo precede aquí a su objeto, puesto que la teoría *quiere*, en primer lugar, ese modelo progresivo que presupone un ahondamiento realista en la complejidad de las representaciones.

Así pues, el cine ‘clásico’ aluden a la cohesión narrativa de lo intemporal, de lo que desea permanecer idéntico a sí mismo, de tal modo que la singularidad del héroe (o la heroína) no estaría en conflicto con las identidades sociales que el cine ‘clásico’ se supone que vendría a refrendar. El ‘moderno’ “progresista” hasta una más elevada sofisticación en la consideración del tiempo, ya evaluado como “histórico” en base a la problematización del héroe, individualizado como sujeto reflexivo, porque la conciencia de historicidad desautoriza las garantías de cohesión social que proporcionaban las identidades afirmadas por el cine ‘clásico’. Estaríamos entonces ante otro tipo de ‘realismo’, un realismo consciente de serlo, y no pre-supuesto. El ulterior desmontaje ‘modernista’ señala a su vez que la subjetividad trascendental del héroe “moderno” es un también un constructo mítico, y subraya la necesidad de atender justamente al carácter construido de las representaciones, insertando en el relato una crítica al propio relatar –una enmienda a su pretensión de transparencia, que se había trasladado desde la representación del mundo a la centralidad del sujeto.

En definitiva, Desser ha aplicado, *grosso modo*, las mismas categorías que esperaríamos hallar, y que de hecho encontramos por doquier, en la periodización de cualquier ámbito de la historia del cine –y sobre todo, el de Hollywood– al menos hasta los años 70.

Además, estas consideraciones generales se vinculan, en su esquema, a grandes modos de organización narrativa. La teoría *quiere* que un relato clásico haya de ser “episódico, cíclico y mítico”. Y *supone* que el cine de Ozu, elegido para reinar sobre el ancho y no tan conocido cine japonés anterior a 1960, se ajusta con poco esfuerzo a la fórmula. Pero, ¿realmente es posible localizar un cine de Ozu “episódico, cíclico y mítico” anterior

a sus últimos filmes? De igual modo, se puede considerar que *Orizuru Osen* (*Osen de las cigüeñas*, 1935) o *Las hermanas de Gion*, ambas de Mizoguchi, son narraciones episódicas, pero sólo en el sentido en que lo son los relatos novelescos realistas y naturalistas del s. XIX, en ningún caso de modo asimilable a un carácter “cíclico y mítico” que, en todo caso, podría únicamente detectarse en ellas como ruido de fondo del género *shinpa* y su deuda con el *sewa mono* que hacía llorar al público del período Edo ante los escenarios del bunraku y el kabuki. Precisamente, las supervivencias en el cine de las convenciones de género no implicaban una mera continuidad sino un trabajo de re-lectura y puesta al día al hilo de las urgencias ideológicas del momento –como demuestra por ejemplo la tesis del “estilo monumental japonés” desarrollada por D.W. Davis,⁹⁹ a la que aludiremos más adelante.

Que el discurso oficial dominante sobre el *nihonjinron* y la ideología *kokutai*, sobre todo en los años 30 y primeros 40, ejercieran presión para hipostasiar ese depósito de formas, convenciones y relatos como expresiones de una inmutable “esencia nacional”, no obsta para que, en la práctica, surgieran títulos que marcaban una pauta de cambio irreversible sobre las prácticas habituales. Es el caso de uno de los grandes títulos del cine japonés, un *jidai-geki* cuya nostalgia sobre un Japón eclipsado en las brumas de la historia se remonta a la idealización del pasado que caracterizó a la cultura de Edo, siendo la película al mismo tiempo un relato “de izquierdas” en el cual la persistencia de los que nada tienen sobrevive al suicidio de la casta guerrera. No hablo de *Los siete samuráis* (1954) del “moderno” Kurosawa, sino de un filme de 1937 dirigido por el joven Yamana Sadao: *Ninjô kami fusen* (*Humanity and Paper Balloons*), a quien muchos colegas más veteranos, como el propio Mizoguchi, consideraban como el cineasta de referencia.¹⁰⁰ Por otra parte, sería abusivo considerar en los términos de un tiempo “cíclico y mítico”, que alude categorías narrativas, la idea metafísico-estética de *impermanencia* (*mujô*), cuyo arraigo en la tradición no ha dejado de ejercer, de un modo u otro, un influjo perceptible hasta en las más furiosas películas de la *nuberu bagu*. Que esta idea, tan visible en el cine popular de Ozu, tenga además un correlato en su modo de subordinar

⁹⁹ Davis, Darrell William: *Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, Columbia University Press, 1996.

¹⁰⁰ Sobre este particular resulta muy significativo el testimonio que aparece en el documental realizado por Shindô Kaneto sobre Mizoguchi: *Kenji Mizoguchi, la vida de un cineasta* (*Aru eiga-kantoku no shôgai*, 1975).

las peripecias de un ciudadano comunes a los ciclos de la vida familiar y social sobre un fondo último de transitoriedad, no deja de representar un ideal que desborda con mucho los límites de un “cine clásico” que parece concebido por Desser para que entre sus límites sólo quepa, precisamente, Ozu.

En contraste con este ideal, veremos que lo “episódico” era coherente con la vocación ‘realista’ del mejor cine japonés de los años 30. La estrategia de narrar “episodios” relativamente autónomos que se despliegan como retrato de época, sin centrarse por completo en una peripecia lineal. La condición ‘realista’ de esa estrategia nada tiene que ver con los relatos episódicos de la épica primitiva, sino con la suspensión de los nexos causales, no porque no existan o sean demasiado tenues, sino porque no pueden ser visibles a primera vista. Esta condición de la narración ‘realista’ será objeto de desarrollo en próximos capítulos, y especialmente al abordar la idea deleuziana de la ‘Pequeña Forma’ como régimen propio del cine de Mizoguchi.

La periodización de Desser no carece sin embargo de interés, puesto que, aun cuando sigue un esquema que podría extrapolarse a la generalidad de las cinematografías del mundo desarrollado en su papel como reflejo de las dominantes culturales de cada época, permite al menos simplificar la confusión entre ‘moderno’ y ‘modernista’. Ambos comparten un estado de sospecha, primero, de enmienda después, a la confianza ‘clásica’ en que las historias “transparentan”, por así decir, la Historia.

El momento ‘clásico’ designa, a fin de cuentas, a una primera generación de cineastas adscritos al floreciente sistema de estudios del período mudo y primeros años del sonoro. Dicho sistema desarrolla un cine de géneros con base autóctona y popular. De hecho, los estudios surgen como parte del complejo industrial y mercantil de la cultura popular: kabuki, clanes mafiosos, etc., y más adelante como campo de inversiones para empresarios con margen de riesgo. Se nutren de personal sin formación artística específica, salvo en casos contados, o bien de artistas procedentes de formas de cultura popular. Al peso de los usos heredados de las *troupes* teatrales, de la bohemia, del nuevo empresariado, se une la voluntad de competir en la velocidad de modernización, lo que implica un aprendizaje de técnicas extranjeras, pero también de tendencias culturales en el marco creciente de un capitalismo de consumo. Esto implica acoger distintos grados de experimentalismo, y ya desde finales de la década de los años 20, con el ‘realismo’ como premisa dominante. La paradoja es que, en un sentido estrictamente histórico y ya no

teórico-narratológico, este momento ‘clásico’ fue de hecho el de la ‘modernidad’, porque lo moderno era entonces, como explican entre otros Mitsuyo Wada-Marciano, un factor clave y explícito en la producción y consumo de bienes y discursos.

Por otra parte, el esquema clásico/moderno/modernista enhebra intencionalmente –pero no siempre de forma explícita y problemática– las cuestiones narratológicas con las industriales y con los modos de recepción del cine. La idea cinéfila de un ‘clasicismo’ cinematográfico está vinculada al desarrollo exitoso del sistema de estudios como sistema de producción de relatos de masas alejado en principio a la figura trascendental –romántica en origen– de autor. Pero dicha clasificación da entidad histórica a una diferencia entre “clasicismo” y “modernidad” que sin embargo, a poco que adoptemos el punto de vista distanciado de una historia general de la cultura, no señala sino el desfase o diferencia de escala experimentado por el cine con respecto a los sellos de garantía de la “artisticidad”, el derecho de condición trascendental (la autonomía plena de la actividad estética) que la literatura y las artes plásticas habían obtenido ya –con el Romanticismo, que engendra la idea de Poética y, por extensión, de Literatura y de Arte, en singular y con mayúsculas.

Así pues, con respecto a la historiografía del cine, el habitual binomio clásico/moderno es pertinente porque separa dos paradigmas bien distintos de prioridad de la obra: en tanto que producto de consumo y en tanto que producción de sentido, o si se prefiere, en función del distinto equilibrio entre el valor de cambio del producto en un medio de consumo masivo, o del valor de uso estético-trascendental del mismo. Esa diferencia, se proyecta directamente en el modo de producir las películas, en las decisiones mismas de orden estético-formal, de acuerdo a una economía de la relación entre géneros, estudios y directores/autores que, en Japón, tenía su propia tradición. Dicho de un modo muy somero: el modo en que las películas de Kurosawa fueron acentuando los aspectos diferencialmente autorales (en términos argumentales y de estilo) a lo largo de los años 50 y 60,¹⁰¹ guardaba una relación directa con su particular lucha por disponer de autonomía con respecto a los estudios Toho.¹⁰² Ahora bien la diferencia entre ese deve-

¹⁰¹ Russell, Catherine: “Japanese Cinema in the Global System: An Asian Classical Cinema”, *The China Review*, Vol. 10, Nº. 2, otoño de 2010, pp. 15–36.

¹⁰² Richie, Donald: *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, Berkeley & LA, CA, 1998.

nir de su carrera como cineasta y el experimentado por el veterano Mizoguchi, reside precisamente en los cambios experimentados por el sistema de estudios en su conflictiva relación con los cambios de expectativa del público y, en general, de la cultura ambiente en momentos tan dramáticos como los que se vivieron entre los años bélicos y la Post-Guerra. Como veremos, en Mizoguchi el destino de los personajes viene determinado por su sometimiento simultáneo a las leyes del relato y de la época –de tal modo que las leyes formales del relato son un trasunto de las condiciones históricas por las cuales se experimenta la realidad (en tanto que realidad social y jurídica). El “clasicismo” de Mizoguchi se halla, por extraño que nos pueda resultar según las definiciones del “cine clásico” tradicionalmente forjadas en torno al modelo heroico predominante en Hollywood, en esa obediencia o previsibilidad del destino, puesto que los personajes pertenecen simultáneamente a una época y un género reconocible –dado que el género es *siempre* representativo de una época (tal como es concebida en el momento de la producción de la película).

La “modernidad” de Kurosawa no sería sustancialmente distinta del “clasicismo” de Mizoguchi con respecto a la correlación época-género, sino a la posición central, ya no sometida, del personaje con respecto a la misma: el héroe kurosawiano, tal como han demostrado James Goodwin y Stephen H. Prince, no es dialéctico sino “dialógico” –en el sentido que Mijail Bajtin formuló para la narrativa de Dostoievski.¹⁰³ Lo que nos interesa subrayar, en cualquier caso, es que, si los sujetos de Kurosawa son “modernos” por su condición trascendental (son los sujetos del preguntarse, en conflicto abierto con el mundo histórico al que se sienten arrojados), los de Mizoguchi son sujetos de un orden de experiencia cuya dimensión trascendental no está centrada en ellos, sino en el sistema de *relaciones* que los somete a su propio tiempo y lugar. La aparente paradoja es que esta no-centralidad de los sujetos y el correlativo *loco-centrismo* (de *locus*: lugar, según la definición del crítico Nakagawa Hisayasu)¹⁰⁴ que, en cambio, le es propio, sea plenamente coherente con la fase “clásica” (y por lo tanto “pre-moderna”) del cine japonés –pero a condición de que veamos dicho “clasicismo” como sometido a las premisas generales de la modernidad en sentido amplio: realismo y confianza en la Historia como garantes

¹⁰³ - Prince, Stephen: *The Warrior's Camera. The cinema of Akira Kurosawa*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1999.

- Goodwin, James: *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*, Johns Hopkins University Press, 1994.

¹⁰⁴ Nakagawa Hisayasu: *Introducción a la cultura japonesa*, Melusina, 2006.

recíprocos, el primero hacia la segunda y viceversa. Es tal vez a esta importancia central del *locus* a lo que hace referencia en realidad Desser cuando caracteriza la etapa “clásica” del cine nipón con los términos “cíclico” y “mítico”, algo sin duda apropiado para las películas de Ozu o Daisuke Ito –por mencionar cineastas que se hallan en los dos extremos más nítidos del cine japonés (el costumbrismo cotidiano del *shoshimin-geki*, y el *chanbara* o cine de samuráis más artificioso y espectacular). No es igual de plausible atribuir esos dos rasgos, sin embargo, a Mizoguchi, a Naruse, a Shimizu, a Gosho, a Yamana –aunque todos ellos hicieran películas, eventualmente, a las que ambos adjetivos sí les resultan apropiados por el propio género al que se adscriben y el momento político en el que se concibieron: *Genroku Chushingura* (*Los 47 ronin*, 1941-42) en plena antesala de la Guerra del Pacífico, por ejemplo. Lo que sí los une a todos ellos, es la inmediata y reconocible pertenencia de los sujetos a los lugares que les son propios de acuerdo a una cadena que atraviesa todos los ámbitos, desde lo doméstico hasta el cuerpo mismo del Imperio.

En este sentido, podríamos argumentar que el cine “clásico” japonés se mantiene en el ámbito del *loco-centrismo* característico de la cultura japonesa, frente al vindicativo *logo-centrismo* ejemplificado por el cine “moderno” de Kurosawa, Kon Ichikawa (*Nobi*, 1959) o Masaki Kobayashi (*Ningen no yôken / La condición humana*, 1959-61); un cine que no en vano surgía de las cenizas de Hiroshima. Dicho *logo-centrismo* ya no designa aquella categoría general que Derrida, a partir del programa deconstructivo emprendido en 1967 con *De la gramatología*, identifica como el modo de conciencia cognitiva “occidental”, sino algo bastante más modesto, de uso mucho más localizado. En efecto, los “modernistas” japoneses de los 60 –los rebeldes izquierdistas de la *nuberu bagu*: Oshima, Teshigahara, Imamura, Yoshida, Shinoda, etc.– se oponían frontalmente a ese *logo-centrismo* “humanista” del que Kurosawa era máximo exponente, con su épica del héroe individual(ista) que, cuando balbucea su discurso a duras penas apto para interpretar la Historia, legitima su propia capacidad de acción. Ese “modernismo” halló en las dos guías teóricas de la época, el marxismo y el psicoanálisis, el sostén para efectuar, esta vez sí, rupturas narrativas que intentaban expandir el viejo modelo de realismo mediante prácticas de violencia dialéctica –violencia “deconstructiva” *avant la lettre* que operaba a la vez sobre el “cuerpo” del relato, combinando en tenues choques lo imaginario y lo factual, y sobre los cuerpos de los personajes: sin excepción, todos practicaron un cine

cuya crueldad tiene precursores literarios en, por ejemplo, los nada “deconstructivos” Tanizaki, Kawabata, el coetáneo y cómplice Kôbô Abe, el inclasificable Mishima o, algo más atrás en el tiempo, el decadente Edogawa Rampo; los cuales a su vez habían nutrido sus fantasías con el vasto inventario de espectros y monstruosidades recogido por la tradición bajo múltiples formas narrativas y de representación, en la mitología popular, en la literatura, en la escena teatral y en las artes plásticas.

Cuando Burch, en *To the Distant Observer*, se atreve a afirmar el potencial “deconstructivo” del cine “clásico” japonés, aunque limitando esa virtud al período anterior a la Post-Guerra —es decir, antes de que el cine y la cultura del Japón se sometiera al programa humanista democratizador tutelado por el Mando Aliado norteamericano hasta 1951 (año del triunfo veneciano de *Rashomon*)—, el autor parece no hacer otra cosa que proyectar la agenda radical ejemplificada por la *nuberu bagu* y por tantos otros “modernismos” de los 60 y 70, sobre una soñada “pre-modernidad” del cine japonés —y de hecho el propio Burch debe explicar por qué su modelo no “funciona” al ser aplicado a esa nueva ola japonesa. Lo cierto es que el cine japonés de aquellos años 30 y primeros 40, era además de “moderno”, modernizante. Aquí reaparece el problema del empleo de los términos en cada momento histórico, de la esfera conceptual que moviliza, de sus connotaciones y mixtificaciones. El cine pertenecía prácticamente desde su implantación a la esfera de lo que se denominaba comúnmente con el término *modanizumu*, que en este contexto, como hemos visto, no puede asociarse sin más al —aunque tampoco separarse por completo del— concepto dialéctico transversal que aquí empleamos y que opone ‘*modernist*’ a ‘*realist*’ en el ámbito estético y sobre todo literario. Según Wada-Marciano, *modanizumu* aludía en el Japón post-Meiji a la nueva “cultura de consumo”,¹⁰⁵ vinculada a la expansión de nuevos bienes de consumo dotados, por así decir, del aura tecnológica que podía asociarse a los nuevos medios de comunicación y transporte, al rutilante brillo eléctrico de las noches urbanas y a la agitación consumista de un país entregado, especialmente en los años Taishô (1912-1926), antes del Crack del 29, a todo lo novedoso. En este sentido, el cine, como el jazz, formaba parte del *modanizumu*, un concepto que no debe confundirse, como nos recuerda la misma autora, con *kindaishugi*, término que apunta a la herencia de la Ilustración europea y que puede asociarse más bien con lo

¹⁰⁵ Wada-Marciano, Mitsuyo: *Nippon Modern. Japanese Cinema of the 1920's and 1930's*, University of Hawaii Press, 2008, p. 7.

“moderno”, incluso en el sentido historiográfico anglosajón que en nuestra tradición se denomina con el adjetivo “contemporáneo”.

Sólo en este sentido local y genérico, evidentemente mixtificador (y dejando al margen algunos ejercicios de mimesis vanguardista), podríamos aplicar la atribución “modernista” al cine japonés de los últimos años Taishô y los primeros años Shôwa (1926-89). No podemos dejar de lado el hecho de que, en buena medida, ese ‘modernismo’ tenía en la incorporación de estrategias narrativas y representacionales ‘realistas’ uno de sus principios rectores, como había sucedido en los años de transición entre Meiji (1868-1912) y Taishô con el surgimiento y popularidad del nuevo teatro, el *shingeki*, en base a traducciones de obras dramáticas y literarias occidentales. Sin embargo, la ilusión retrospectiva a la que Burch se abandonó con revolucionario entusiasmo, y de la que daremos cuenta en muchos momentos de este estudio, no puede ser desechada sin más. Aunque fuera una lectura tendenciosa, se sostenía en evidencias textuales suficientemente llamativas por su cualidad general (no exclusivas de un Mizoguchi o un Ozu) y, en consecuencia, diferencial (con respecto a los usos dominantes en los sistemas de estudios más influyentes, con Hollywood a la cabeza) como para prestarles una atención dedicada y reflexionada a fondo. Dicho lo cual, una cosa debe quedar clara: si, por ejemplo en 1936, en algo podían parecerse una película americana, una francesa y una japonesa, era en el valor específico del realismo como presupuesto de base, como garantía de continuidad tanto al nivel formal-narrativo de la diégesis como al nivel meta-narrativo de continuidad o equivalencia entre esa dimensión temporal que pudiéramos definir como tiempo histórico y el tiempo a secas (el tiempo que se experimenta sin fisuras, de tal modo que el orden temporal ofrecido por cada película no representaba sino un condensado narrativo del mismo orden temporal que el espectador consideraba “naturalmente”, esto es, como pura “naturaleza”: ajeno a todo requisito de cuestionamiento del mismo). Y todo ello, más allá de contingencias históricas globales tan relevantes como la crisis económica derivada del Crack del 29 y el auge de los fascismos, aunque también inseparable de estas.

1.2.2. El problema de lo ‘vernáculo’ en un contexto “modernizante”.

En cualquier caso, una de las cuestiones básicas a considerar concierne a la espinosa cuestión del “otro” oriental. El hecho mismo de constatar un “uso” del cine japonés co-

mo campo de pruebas de la crítica y la teoría (siempre por este orden), despierta inmediatamente la sospecha de estar incurriendo en los prejuicios etno-céntricos definidos que Edward Said¹⁰⁶ definió como *orientalismo*. Nuestra tesis se basa no obstante en la distinción entre la objetividad de las diferencias empírica, histórica y conceptualmente verificables, en virtud de las cuales se hace posible un trabajo hermenéutico plausible, no arbitrario, y la hipóstasis ideológica de dichas diferencias como representaciones de una “esencia” (nacional, étnica o cultural) o de una “otredad”. En ambos casos, la diferencia se concibe como un apriorismo, y no como un ámbito dinámico y cambiante, que puede ser acotado, descrito e historizado como tal.

I.2.2.1. 'Auto-orientalismo'.

Hay en este sentido un tercer elemento que puede enturbiar la visión: la formación de lo que Iwabuchi Koichi denomina “auto-orientalismo”.¹⁰⁷ En la hipótesis de este autor, el “auto-orientalismo” ha representado un cimiento ideológico subyacente a la tensión entre modernidad y tradición desde la conformación del Estado Meiji, y que alcanzó un énfasis, digamos, peripatético en los años belicistas de la era Shôwa –correspondiente al reinado del emperador Hirohito– que van del inicio la Segunda Guerra Sino-Japonesa (1937-45) al final de la Guerra del Pacífico (1941-45). Avanzaré aquí la peculiaridad de que esa ideología no se limite a efectuar la creación de un imaginario nacionalista de base racial, sino a que lo ‘vernáculo’ se constituya según el doble movimiento del orientalismo europeo: de un lado, Japón, esto es, el Japón pre-moderno, es lo “otro” indeleble *incluso* para el sujeto japonés moderno. De otro lado, la nación es depositaria de una herencia cuya asimilación –es decir, la posibilidad o más bien la obligación de ser japonés– requiere voluntad, esfuerzo y estudio.

¹⁰⁶ Said, Edward W.: *Orientalismo*, Ed. Debolsillo, Barcelona, 2004. Sabido es que, con su magno ensayo de 1978, el autor palestino puso el acento exclusivamente sobre los prejuicios que Occidente ha proyectado sobre el mundo islámico (misterio, primitivismo, sensualismo) tanto al nivel de la cultura popular como al de la literatura, las artes y las ciencias humanas y sociales. Y aunque muchas de sus consideraciones generales pueden extenderse al vasto conjunto de lo que llamamos Oriente, no cabe duda de que el Extremo Oriente concebido históricamente en los imaginarios occidentales presenta variables muy distintas.

¹⁰⁷ Iwabuchi Koichi: “Complicit exoticism: Japan and its other”, *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, vol. 8 nº 2, 1994. (<http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/8.2/Iwabuchi.html>). Debo el encuentro con este texto revelador a Antonio Weinrichter, quien por cierto lo cita en su artículo “Tsunami or not tsunami...”.

La cuestión entonces no se limita a algo tan obvio como que la ‘japonesidad’ (*Nihonjinron*) fuera un constructo ideológico –y debemos añadir: un constructo no subrepticamente oculto como infraestructura, sino explícito, expresamente conceptualizado y debatido al nivel de la superestructura, que así tanto justifica el retorno a la tradición literaria pre-moderna defendido en los años 20 por un escritor ‘modernista’ profeso y confeso como Tanizaki Jun’ichiro, como nutre de agresiva retórica nacionalista e imperialista el discurso oficial del *kokutai* o “esencia nacional” –y la práctica política de la represión interna y las invasiones militares en el exterior– durante los años 30.¹⁰⁸ No se trata únicamente de que hubiera un tradicionalismo esencialista al modo del espíritu *volkisch* de la Alemania nazi, sino que la elaboración de lo ‘vernáculo’, patrocinada por el Estado, llevara consigo la interiorización de una “otredad” propia cargada de ansiedad. De ahí que se pueda hablar de un “*auto-orientalismo*”, expresión que procede originalmente de un texto de Andrew Roy Miller del que Iwabuchi extrae esta elocuente cita:

“Es como si los japoneses estuvieran (...) determinados a [fijar la Otredad] sobre sí mismos y sobre su propia cultura antes de que otros lo hagan por ellos (...) En el caso de Japón, debemos tratar con el raro espectáculo de una cultura vigorosamente determinada a orientalizarse a sí misma.”¹⁰⁹

Para Iwabuchi, “la ‘japonesidad’ ha mantenido su precaria unidad no sólo diferenciándose de un ‘Otro’ [Occidente] sino siendo diferenciada por ese Otro”. Pero el “auto-orientalismo” japonés no es una estrategia pasiva del inferior. La visión particularista del Japón sobre sí mismo coincide [“colludes”: se hace cómplice] con el discurso orientalista en la medida en que ambos sitúan a Occidente como el referente universal. Ese centro señala su propia posición al evitar señalarse a sí mismo; le basta con hablar del Otro (lo no-occidental). Por su parte, lo particular señala su propia posición usando ese marco universal de referencia, sin el cual ni siquiera podría hablar de sí mismo, y mucho menos afirmar su superioridad. De tal modo que el particularismo japonés y el universalismo

¹⁰⁸ Los conceptos *nihonjinron* y *kokutai* son examinados también en Ko Mika: “Nihonjinron: The Ideology of Japaneseness”, cap. I de su *Japanese Cinema and Otherness. Nationalism, multiculturalism and the problem of Japaneseness*, Routledge, Abingdon & NY, 2010, pp. 11-31. Resulta significativo que el examen histórico de tales conceptos, con el clímax que alcanzan en la década de los 30, aparezca en un trabajo sobre cine japonés contemporáneo a través de las imágenes de “otredad” que operan en el mismo.

¹⁰⁹ Miller, Andrew Roy: *Japan's Modern Myth: The Language and Beyond*, Weather Hill, Nueva York, 1982. Cit. en Iwabuchi.

occidental se necesitan el uno al otro¹¹⁰. Por otra parte, el discurso “auto-orientalista” japonés diseña la unidad del Otro en su “otredad” para reprimir las voces heterogéneas en su interior. Esta ‘japonesidad’ estratégica “solidifica cada identidad como algo factual, confina las divisiones internas y las diferencias en el ámbito del secreto doméstico”. Por mencionar un prejuicio simple: “En el Occidente imaginado [por los japoneses], la gente es incapaz de lealtad y fidelidad, y esto ha sido suficiente para definir estos rasgos como esencialmente japoneses”.¹¹¹

La noción de ‘japonesidad’ tiene por tanto una historia propia, si bien aquello mismo que designa, contribuye al borrado de esa historicidad: una esencia nacional que trasciende las circunstancias de la época, pero que, contradictoriamente, necesita ser revisada y reconstruida ante la presión de los cambios culturales. La palabra *Nihonjinron* (“japonesidad”) define de hecho un género literario de tipo ensayístico, especialmente en boga durante los años 30 del pasado siglo, cuyo objeto son las teorías de la ‘japonesidad’. En Japón, el proceso por el cual las ideologías dominantes han construido esa categoría racial desde mediados del siglo XIX, ha consistido en una diseminación masiva de los valores confucianos de la clase samurái, a través de la educación y de la vida laboral. Se trata de un terreno minado de dualismos, como no podría ser de otra forma (empezando por la oposición Japón/Occidente), que opone lo emocional a lo racional, lo formal a lo representativo, lo corporativo a la conciencia de clase, lo colectivo a lo individual, el respeto a las jerarquías frente al idealismo democrático. La “cultura de la vergüenza” frente a la “cultura de la culpa”, según la conocida expresión de Ruth Benedict en su clásico estudio *El crisantemo y la espada*, el cual no hacía sino alimentar este mito con su apelación a la paradoja que formula su título. De hecho, la paradoja constituye el discurso dominante occidental sobre Japón desde entonces, y tal vez por eso mismo fue un libro relativamente bien acogido en Japón. No obstante, muchos teóricos reaccionaron a esta

¹¹⁰ Por si fuera poco, en sus percepciones sobre los demás países no occidentales, Japón comparte el discurso orientalista occidental (lo Mismo=Occidente; lo Otro=el “resto”, Oriente) con la diferencia de que introduce un tercer elemento: la Otredad irreductible y “superior” (con respecto al “resto” del mundo no-occidental) de Japón. Es evidente que este discurso fue muy útil a las pretensiones pan-asiáticas del Japón militarista de los años 30.

¹¹¹ Gluck, Carol: *Japan's Modern Myth: Ideology in the Late Meiji Period*, Princeton University Press, Princeton, 1985, P. 37. Cit. en Iwabuchi.

dicotomía, no para reivindicar una complejidad histórica real en la sociedad japonesa, sino una opacidad esencial, un Japón *incognoscible* para todo aquel que no sea japonés.¹¹²

No nos compete dilucidar cómo esta ideología auto-orientalista sirvió como terapia frente al trauma de los profundos cambios de las eras Meiji, Taishô y Shôwa, pero también como pretexto de la voluntad de dominio imperial de Japón sobre el continente asiático. Ni cómo se transformó después para servir como estrategia disciplinaria, aun en una versión “democrática” y turísticamente explotable, para un tipo de orientación social que, bajo la nuevo régimen constitucional liberal impuesto por los Mando Supremo de las Potencias Aliadas en la Post-guerra, tradujo en términos de servicio a la empresa aquel espíritu de servicio al estado, con los resultados económicos ampliamente conocidos y sus derivadas y muy actuales consecuencias sociales. Ahora bien, todo ello afecta directamente a nuestro objeto de estudio. Mizoguchi creció en los albores de la Era Meiji, se inició en el oficio de cineasta durante los años liberales de la Era Taishô, alcanzó su madurez creativa durante los años de hierro de la Era Shôwa –a la par que otros cineastas coetáneos y que la propia la industria del cine, articulada en un sistema de estudios cuya producción ejemplariza por sí sola la profundidad del concepto ‘modernismo vernáculo’–; y, como la propia industria que luego contribuyó a poner en el mapa global de la crítica, experimentó la decadencia, primero, y el reconocimiento internacional, después, a lo largo de los diez traumáticos años de la Post-guerra.

Así pues, los discursos y prácticas culturales en Japón integraron muy pronto una instancia de “otredad” propia, en medio de procesos de transformación vertiginosa. Se sabe que, desde la era Meiji, el propio idioma japonés mantiene una separación muy clara entre las artes y formas de expresión tradicionales, por una parte, y las foráneas, por otra parte. Pero también es un hecho constatable que ese discurso interior se ha dejado influir (selectivamente) por las teorías formuladas desde la academia y otras instancias occidentales sobre Japón.

¹¹² Esta inversión se corresponde con lo que Najita Tetsuo llama “inversión japonesa de Benedict” (en “Culture and Technology in Postmodern Japan”, en Miyoshi Masao & Harootunian, H.D. (eds.): *Postmodernism and Japan*, Duke University Press, Durham, 1989. Cit. en Yoshimoto, P. 18). Najita argumenta que algunos científicos sociales japoneses de la post-guerra, como Nakane Chie o Doi Taeko, “procedieron desde la presunción de que los japoneses son ‘incognoscibles’ excepto para los propios japoneses, y que el papel de las ciencias sociales es mediar y definir su auto-conocimiento en términos accesibles al mundo exterior...”

I.2.2.2. Capital cultural encarnado, capital cultural objetivado.

En su perspicaz historización crítica de la recepción y uso del cine japonés por parte de las instancias críticas en el mundo anglo-sajón, Yoshimoto¹¹³ señala los riesgos de trasladar el juicio crítico hacia el terreno de los Grandes Binomios (Occidente/Oriente, Literatura/Cine, Original/Adaptación, etc.) con las categorías de “capital cultural” formuladas por Pierre Bourdieu.¹¹⁴ Esta herramienta le permite denunciar una desigualdad en la “producción y distribución de capital cultural” a ambos lados del eje imaginario Occidente/No-Occidente. Para Bourdieu, el “capital cultural” puede adoptar tres formas distintas: el *estado encarnado*, el *objetivado* y el *institucionalizado*. El estado encarnado no puede ser transmitido o aprehendido instantáneamente, sino que requiere “tiempo, esfuerzo e incluso sacrificio”. El capital cultural en su estado objetivado está constituido por objetos (pinturas, monumentos, artefactos...) que pueden ser transferidos de un propietario a otro, aunque estos no posean, digamos, el conocimiento para dar un ‘buen’ uso a tales objetos. En cuanto al estado institucionalizado del capital cultural, es el que procede de las sanciones y garantías producidas por instituciones académicas. A partir de esta clasificación crítica, Yoshimoto alega que...

“...Para occidente, la cultura no-occidental [sic] existe... básicamente como capital cultural objetivado... De modo que cuando occidente adquiere cultura no-occidental en la forma de capital cultural materializado en objetos culturales específicos, la subjetividad occidental [sic] no atraviesa ningún cambio o transformación fundamental... Por otra parte, para los no-occidentales, la cultura occidental funciona como capital cultural encarnado. La adquisición de capital cultural en este caso no puede sino traer consigo la transformación del sujeto de adquisición, que es la forma más brutal de todas cuantas pueden ser denominadas como imperialismo cultural”.¹¹⁵

Citemos un ejemplo práctico relativo a dos adaptaciones cinematográficas de relatos heredados de la tradición literaria clásica japonesa. Adaptaciones en las que, además, se

¹¹³ Yoshimoto M.: *Op. cit.* Sus referencias a Pierre Bourdieu las pudimos resumir también en Miranda, L.: *Op. cit.*, se resumen en la Nota nº 160, en el capítulo dedicado a la película *Dolls*, p. 354.

¹¹⁴ Cit. Bourdieu, Pierre: “The Form of Capital”, en Richardson, John G. (ed.): *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, NY, Greenwood Press, 1986, Ps. 241-58.

¹¹⁵ Yoshimoto M., *Op. cit.*, Ps. 250-69.

dan cita dos modos de apelación modernizante en torno a dos modos opuestos de ‘realismo’. El responsable de una de esas adaptaciones, el cineasta Masahiro Shinoda, a la sazón discípulo de Mizoguchi, es de hecho conocido en Occidente sobre todo por *Shinjû ten no Amijima* (*Double Suicide*, 1969), realizada a partir de un drama *bunraku* del gran autor clásico del género, Chikamatsu Monzaemon (1653-1725). Esta adaptación abunda en soluciones formales y dramáticas que remiten, si se hace un visionado atento, a la versión que, en 1954, realizó Mizoguchi en base a otro drama del mismo autor, titulada precisamente *Chikamatsu monogatari* y conocida fuera de Japón como *Los amantes crucificados*.

La vía tomada por Shinoda, típica del momento y del fenómeno conocido como *nuberu bagu* (“nouvelle vague”) japonesa de los 60, consistía en una “deconstrucción” del género de marionetas *bunraku* expresa y ejemplarmente “modernista”, en el sentido que atribuye David Desser al término en su clasificación teórico-cronológica del cine japonés. Como hemos dicho, la película de Shinoda adapta un texto de Chikamatsu, autor también de novelas y dramas para teatro *kabuki* pero sobre todo asociado en la historia cultural japonesa a la producción de textos memorables para teatro de marionetas *bunraku*, e incluso a la codificación misma del dispositivo escénico del género tal como se lo conoce y practica hasta nuestros días.¹¹⁶ Los textos se dividían habitualmente en dos tipos o géneros, los *sewa-mono*, o “piezas del pueblo”, y los *jidai-mono*, o “piezas de época”. Las primeras eran tragedias domésticas, relatos de amor imposible en los que dos amantes deciden seguir los dictados del *ninjô* (los impulsos espontáneos del corazón) por encima del *giri* (la obligación debida al grupo, estamento social, clan, parentela, etc.) y emprender juntos la huida, en un viaje, conocido como *michiyuki* (“camino nevado” en traducción literal, imagen con la cual quería figurarse metafóricamente el “viaje de los amantes”) que, inevitablemente, finalizaba con el suicidio simultáneo, llamado *shinjû*, de los protagonistas. Hasta tal punto se hizo popular esta estructura dramática con el clímax situado en la huida y el posterior suicidio de una pareja, que dentro de la categoría

¹¹⁶ En relación a Chikamatsu y al género de teatro de marionetas *jôruri* existe una edición que, por tratarse de la única disponible actualmente en español sobre el tema, se hace imprescindible: Chikamatsu Monzaemon: *Los amantes suicidas de Amijima*, trad. del japonés y edición de Jaime Fernández, Ed. Trotta, Unesco, Madrid, 2000. Asimismo, los textos de Donald Keene, éstos en inglés, constituyen tal vez la fuente más importante con la que contamos en lengua no japonesa para una aproximación al teatro *jôruri* o *bunraku* –y a cualquiera de las grandes formas de teatro tradicional japonés. (Keene, Donald: *Nô and Bunraku. Two Forms of Japanese Theatre*, Columbia University Press, Nueva York, 1990 [1960]).

general de los *sewa-mono* se menciona la subdivisión del *shinjû-mono*. Los más importantes ejemplos salidos de la pluma del propio fundador del género como tal, Chikamatsu, fueron la ya mencionada *Los amantes suicidas de Sonezaki* (1703), *El correo del infierno* (1711) y el texto aquí adaptado, *Los amantes suicidad de Amijima* (1721).

La estrategia de Shinoda apelaba directamente al origen teatral pre-moderno de la historia, en virtud de un denso tapiz inter-textual que incluye un prólogo “documental”, coincidente con los créditos, en el cual vemos los preparativos entre bastidores de una representación *bunraku*, al tiempo que, en *off*, la que parece ser la voz del propio director mantiene una conversación con una colaboradora sobre el guión de la película (que se presume está por hacerse). A partir de ese prólogo, la acción se desarrolla en el interior de la tienda-vivienda del protagonista y su mujer, abrumados por la circunstancia de que él ha prometido “comprar” la libertad de su amante, una geisha. La enorme tensión dramática que representa este triángulo imposible en el contexto del dilema entre *giri* y *ninjô*, es tratada por Shinoda con notable realismo en lo que respecta a la construcción de verosimilitud psicológica y de acción de los personajes, aunque siempre en el marco de convenciones que podríamos hallar en cualquier coetáneo *jidai-geki* o película “de época” por muy realista que se pretenda.

Al nivel de la puesta en escena, la película activa sin embargo un dispositivo anti-naturalista que no sólo apela a la naturaleza teatral de su referente, sino al universo plástico del período Edo (1616-1868). Los interiores son piezas modulares insertas en la abstracta virtualidad del espacio propiamente teatral: abstraído en la negrura limitada de la caja escénica. en la medida en transforman las superficies ortogonales de la arquitectura tradicional (tabiques, paneles *fusuma* corredizos) en elementos modulares pintados con motivos del tradicional *ukiyo-e* (las típicas estampas del “mundo flotante”, centradas en representaciones de personajes de los barrios del placer: cortesanas, geishas, actores).



Ilustración 1: fotogramas de *Shinjû ten no Amijima / double Suicide* (Shinoda, 1969)

Esos elementos son manipulados por operarios vestidos de negro, análogos en su indumentaria y visibilidad a los que manejan las marionetas en el *bunraku* (Ilustración 1). Irrumpen en el mundo ficcional no sólo para modificar la escena, sino para marcar y distanciar sus puntos de inflexión al modo de un silencioso coro de tragedia. La parte final, la del *shinjú*, cuando el protagonista y su amante huyen hasta concluir en el suicidio, tiene lugar sin embargo en un espacio naturalista, y es aquí donde es posible rastrear imágenes (Il. 2) alusivas al cine de Mizoguchi: a la mencionada *Los amantes crucificados*, *La vida de Oharu*, *El intendenete Sansho* y *Osen de las cigüeñas*.



Ilustración 3: Izda. fotograma de *Osen de las cigüeñas* (Mizoguchi, 1935). Dcha. fotograma de *Shinjû ten no Amijima* (Shinoda, 1969).



Ilustración 2: Izda. fotograma de *El intendente Sansho* (1954). Dcha. fotograma de *Shinjû ten no Amijima / Double Suicide* (Shinoda, 1969).

Los amantes crucificados tomaba como base declarada la obra de Chikamatsu de 1715 *Daikioyi Mukashi Goyomi*. Su argumento se basa en un suceso real acontecido entre 1683 y 1864, cuando una pareja de jóvenes amantes adúlteros sufrió pena de muerte tras su huida.¹¹⁷ Pero los hechos habían sido previamente transformados por el otro gran narra-

¹¹⁷ *Daikioyi Mukashi Goyomi* es conocida fuera de Japón como El almanaque del amor. De esta obra conocemos una ya añeja versión en inglés: "The almanac of love", *Masterpieces of Chikamatsu*, Paul Kegan, Londres, 1926; y tenemos constancia de otra más reciente

dor japonés de la era Genroku (1688-1704) del período Edo, Saikaku Ihara (1642-1693), en su relato breve “Historia de Osán y Moemón”. Y una comparación de la película con ambos textos nos permitiría comprobar que, al nivel del argumento, Mizoguchi y su guionista Yoda Yoshikata, han tomado la premisa básica del cuento, según el cual los dos protagonistas se convierten en amantes prácticamente de modo “accidental”, frente a la versión “casta” de Chikamatsu, en la cual ambos, siendo acusados de mantener amores ilegítimos, son de hecho inocentes.

Dos años antes de dirigir *Los amantes crucificados*, Mizoguchi llevaba a la pantalla su adaptación de otro texto del mencionado, *La vida de Oharu*, película que será por cierto su presentación oficial ante la crítica internacional por su participación en la Bienal de Venecia de ese año 1952, donde obtiene un Premio Internacional precisa y no casualmente un año después del León de Oro obteni-



Ilustración 4: entre dos fotogramas de *Los amantes crucificados* (*Chikamatsu monogatari*, 1954), dos grabados de la primera edición de *Koshoku Gonin Onna*, de Saikaku (1685), realizados por Hanbei Yoshida (1664-1689). Las similitudes son obvias.

do por *Rashomon*, con el que Kurosawa y el cine japonés hacían su entrada por la puerta grande en el panorama global. Tanto en esta película como en su presunta adaptación

en francés: “Un almanac des anciens temps”, *Les tragedies bourgeoises*, Cergy, Publications Orientalistes de Frances, 1992, tomo 3). Sobre la cuestión puede consultarse: Santos, Antonio: *Kenji Mizoguchi. La tradición renovada*. Cátedra, Madrid, 1993, p. 324.

del clásico de Chikamatsu, Mizoguchi evacúa un rasgo característico de Saikaku, que se halla de hecho contenido en el propio título de algunas de sus obras, y sobre el que nos vamos a detener brevemente.

El relato de Saikaku con el que guionista y cineasta enhebraron el drama de Chikamatsu para hacer *Los amantes crucificados*, se publicó en 1685, es decir, muy poco después de que tuvieran lugar los sucesos —a la que habría que sumar una balada *utazaimon* de la época—,¹¹⁸ como parte del libro *Koshoku Gonin Onna*, título que se traduce a menudo al inglés como “Five Amorous Women” o “Five Women who Loved the Love”, y del que hay una notable versión española editada por Hiperión en 1993 y traducida por Javier Sologuren y Sugiyama Akira, con el título *Cinco amantes apasionadas*.¹¹⁹ Cinco son de hecho los relatos que componen ese volumen, el tercero de los cuales, “Historia de Osan y Moemón”, es el que concierne a *Los amantes crucificados*.

Conviene retener algo acerca del significado, perdido en las traducciones, del término *koshoku* del título, que se repite también en las dos grandes novelas de Saikaku, *Koshoku Ichidai Otoko*¹²⁰ y *Koshoku Ichidai Onna*¹²¹. El título original de *La vida de Oharu*, basada en esta última novela, eliminaba significativamente el término *koshoku* para sustituirlo directamente por el nombre del autor literario, así como después la adaptación de *Los amantes crucificados* se iba a titular literalmente “Una historia de Chikamatsu”. Pero en aquel primer caso, la cuestión no se cerraba tan sólo en cualificar a los dos filmes como adaptaciones de grandes textos literarios vinculados a un período ‘clásico’ del pasado japonés. Al sustraer de un título ampliamente conocido en Japón el término *koshoku*, la película de 1952 eliminaba toda una “constelación semánticamente centrada en la carna-

¹¹⁸ Ihara Saikaku: *The Life of an Amorous Woman and Other Writings*, Chapman & Hall Ltd., Londres, 1963, p. 271.

¹¹⁹ Jjara Saikaku (*): “Relato de Osan y Moemón”, *Cinco amantes apasionadas*, Ediciones Hiperión, Madrid, 1993. Hay otra edición posterior, pero a partir de la traducción francesa de Georges Bonmarchand: *Historias de cortesanas*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002. Los traductores de esta versión en español decidieron latinizar estrictamente la transliteración de los términos japoneses en lugar de seguir la norma habitual, que sigue la fonética inglesa —de ahí que la ‘h’ aspirada de ‘Thara’, se escriba como ‘j’, ‘Jjara’; o que ‘Genji’ se escriba como ‘Genyi’, etc.

¹²⁰ Traducido por Antonio Cabezas, para la misma editorial, Hiperión, como *Hombre lascivo y sin linaje* (1982) y por Fernando Rodríguez-Izquierdo, casi al mismo tiempo, como *Amores de un vividor*, para Alfaguara (1983).

¹²¹ *Vida de una cortesana* en la versión de José González Vallarino 1977, para la editorial Felmar (1977), o *Vida de una mujer amorosa* en la muy reciente traducción de Javier Santillana para la editorial Sexto Piso (2013).

lidad (con las denotaciones de impudicia, lujuria, lascivia, sensualidad)”, en palabras de Sologuren. El traductor aclara que las mujeres cuyas peripecias narra Saikaku en *Cinco amantes apasionadas* no destacan por su lascivia, pero la Oharu de *Vida de una cortesana* es empujada por su “ninfomanía”. El caso es que, tal como suele subrayarse en todos los estudios comparados sobre *La vida de Oharu* y el texto novelesco, Mizoguchi transforma a la heroína en víctima de una fatalidad articulada con los férreos reglamentos que el régimen Tokugawa imponía sobre la vida privada.

El período Edo a lo largo de sus dos siglos y medio, conoció un deslizamiento extremo de la ética feudal samurái, de base budista, hacia la intrincada verticalidad jerárquica neo-confuciana, sancionada como moral de estado. Puesto que lo erótico ocupa en *Cinco amantes apasionadas* el lugar, no de una pulsión localizada en la naturaleza del personaje sino que irrumpe en una serie de accidentes que abren una grieta en el edificio de las buenas costumbres, Sologuren matiza la cuestión: *koshoku* sería en todo caso una referencia genérica, alusiva a la clase de temas tratados antes que a las inclinaciones de sus protagonistas, pero también a un cierto ambiente hedonista característico del *ukiyo*, el “mundo flotante” de los barrios del placer, como Shimabara en Kyoto.¹²²

Leyendo el relato no es difícil suponer que Saikaku habría fantaseado una historia explícita o elusivamente picaresca a partir de un condensado del hecho histórico.

¹²² Así, por ejemplo, la “Historia de Osan y Moemón” se inicia con la presencia de un grupo de jóvenes que, tras solazarse con algunos actores kabuki, se apostan en un lugar de paso para elegir a una mujer hermosa con la que proseguir andanzas. Las deliciosas descripciones del aspecto de las viandantes, muy detalladas en lo visual y especialmente atentas al detalle del vestido, rezuman también cierto humor cruel a través del descubrimiento de inesperados defectos que tienen consecuencias inmediatas sobre la libido de los mirones. La escena, que se prolonga a lo largo de siete páginas del total de treinta y una que contienen el relato en la traducción mencionada, no es sino un pretexto para introducir, al cabo, la aparición de la jovencita Osán como un dechado de belleza. Convertida así en imagen atrayente, el relato se dispone a contarnos sumariamente las circunstancias de su posterior casamiento con un editor de almanaques, y la situación de adulterio *involuntario* que constituye el nudo del drama. Al parecer, el caso real no dejaba de ser una situación de adulterio entre la esposa de un editor de almanaques –que estaba de viaje el “día de autos”– y un empleado, con la mediación de una sirvienta que sería también ejecutada, tal como sucede, bajo distintas circunstancias en Saikaku y Chikamatsu (en la película, este último extremo no acontece). [Véase *The Life of an Amorous Woman and Other Writings*, p. 271]. El caso es que ambos autores introducen la confusión de identidades en el encuentro de Osan y el empleado en la alcoba de la sirvienta O-Tama. No es relevante saber si Chikamatsu tomó esta idea de Saikaku, o si los rumores en torno al suceso lo habían adornado con la posibilidad de un equívoco. Lo importante es que el azar, o el destino, ha conspirado para urdir una unión ilegítima no deseada en principio por los “culpables”. Por otra parte, y a modo de comentario marginal, conviene subrayar la naturalidad con la que es tratada la homosexualidad en el *ukiyo-zoshi* o “literatura del mundo flotante”. De modo que, cuando Oshima Nagisa, en su último largometraje, *Tabú (Gohatto)*, 1999, narra una historia de homosexualidad, en realidad lo hace es “recuperar” una vertiente reprimida por la tradición del *jidai-geki* cinematográfico japonés, aunque de algún modo latente en los inicios de la misma a través del *oyama*, el actor masculino para papeles femeninos, heredado del kabuki.

Tres décadas después, Chikamatsu convierte el suceso en un texto trágico que otorga a las circunstancias familiares y económicas un papel decisivo, y a través del cual los dilemas del *giri* y el *ninjô* constituyen un dilema sin resolución. Ambos autores fueron producto de una misma época del período Edo y de un mismo lugar, la ciudad portuaria de Osaka en el momento de su gran explosión urbana, cuando la clase de los *chonin* –comerciantes y artesanos– empezaba a poner las bases de un estadio pre-capitalista, con su crecimiento demográfico y su acumulación de capital –mientras tanto, la casta samurái, sometida al control férreo del shogun Tokugawa, entraba en una especie de bucle nostálgico: lejos quedaban los años de las gestas guerreras, y eso explica en parte que el bushido se transformara por entonces, y sobre todo en la muy dinámica era Genroku, en algo similar a una reserva espiritual del pasado, una mitología que tenía su reflejo en las artes plebeyas que florecían sobre todo en Osaka y Edo: las famosas estampas *ukiyo*, pero también y sobre todo, las obras kabuki y bunraku. En este contexto de cambio social y cultural, Chikamatsu y Saikaku son los grandes representantes del *ukiyo-zoshi*, la literatura ligada al “mundo flotante”.

Todo este excursus tiene como fin, no tanto señalar cuestiones que interesan al aspecto sesgado del trabajo de adaptación, sino al hecho de que todo ello obedece al mismo tiempo a la evolución del tratamiento de motivos y géneros de época en el cine japonés, y por extensión en Mizoguchi. En esa evolución hay dos momentos anteriores, que coinciden primero con el salto de ‘realismo’ que experimenta entre 1936 y 1940 la representación del pasado pre-moderno japonés, cada vez menos dependiente de los estereotipos kabuki. A este salto “progresista” le sucede una regresión “conservadora” reintroducido durante los años de la Guerra del Pacífico, entre 1941 y 1945. Pero esta regresión no implica un retorno a los modos desenfadados del kabuki sino una monumentalización que pone el acento en la dimensión histórica de lo narrado, a condición de inyectarle un severo hieratismo (es el caso de *Genroku Chushingura*: la adaptación que hizo Mizoguchi entre 1941 y 1942 de una de las innumerables adaptaciones literarias y teatrales de la leyenda de los 47 ronin, el más popular relato –con base verídica– surgido en Japón desde las Guerras Genpei en el s. XII). En cualquier caso, entre ambos momentos, el ‘realista’ y el ‘hierático’ o ‘monumental’, el *jidai-geki* da pasos decisivos para convertirse en lo que hoy, de modo genérico, llamamos ‘cine histórico’.

Es importante tener esto en cuenta para comprender cómo Mizoguchi, en el nuevo contexto cultural e ideológico del humanismo de Post-guerra, implementa la dimensión histórica del *jidai-geki* desde su propia experiencia, que estaba marcada por su trabajo con los modos melodramáticos debidos al teatro *shinpa*, un género que merece ser considerado como una práctica genuina de ‘modernismo vernáculo’ en los términos de Hansen: surgido en los decisivos años 80 del s. XIX, durante la era Meiji, proclamaba el propósito de superar la rigidez del kabuki a favor de un realismo capaz de plantear cuestiones sensibles de actualidad –como por ejemplo, el papel de la mujer en el nuevo Japón emergente. Ahora bien, como veremos más en profundidad en un capítulo dedicado a ello, aunque el *shinpa* manifestaba en origen una sensibilidad “progresista”, mantenía estereotipos pre-modernos heredados, de hecho, de la dramaturgia de Chikamatsu. En este sentido, *Los amantes crucificados* surge en el contexto del ‘realismo’ humanista de su tiempo, pero *en continuidad* con el viejo ‘realismo’ del melodrama *shinpa*, el cual a su vez rendía tributo a aquellos clásicos del período Tokugawa; los cuales a su vez, en su contexto originario de finales del s. XVII, representaron también la novedad de un ‘realismo’ plebeyo (pues su público receptor era la plebe, encabezada por los *chonin*, la nueva clase comerciante de las ciudades).

Póngase además todo este circuito del ‘realismo’ en el contexto de 1954, cuando Mizoguchi empezaba a ser celebrado por los críticos europeos por su convergencia con una ‘modernidad’ de la que hallamos claro ejemplo en la idea baziniana-cahierista de la “puesta en escena”, tan decididamente anclada en un suelo firme de ‘realismo fenomenológico’. Implementado el clásico de Chikamatsu en el filme, aquel queda por así decir “transparentado” en su significación histórica, despojado de aquella parte de sus vestiduras de época que pudieran volver opaco el propósito ‘realista’. De ese modo, dicha “transparencia” lo vuelve apto para un público que, en el extranjero, ignora todo sobre el *bunraku* y las tradiciones narrativas niponas; y que, en el interior de Japón, pretende sentirse ya demasiado ajeno a los tormentos ritualizados del *bunraku*, aun cuando se enorgullece de disponer de esa herencia. Esta es en parte también otra cara del auto-orientalismo: la defensa de un patrimonio que se ha dejado de comprender; que ya sólo puede encarnarse objetivado, paradójicamente.

Además, el ‘realismo’ en el contexto ideológico humanista de recepción y puesta en valor característico de los 50, encubre una asimetría cultural enunciable en los térmi-

nos del ‘capital cultural’. En lo que respecta a la recepción de una película como esta en un contexto no japonés, lo que esta ofrecía representaba el capital cultural ‘encarnado’ de sus emisores (Japón, el cine japonés, Mizoguchi). En tanto que “objeto exótico”, podía ser consumido como capital cultural ‘objetivado’, como un fósil vivo capaz de desplegar un torrente de insinuaciones en torno a la ignota historia del país del que procedía. Pero este objeto satisfacía también la promesa de ser potencialmente ‘encarnable’ por parte de cualquier espectador con independencia de su lengua y nacionalidad, en virtud del equilibrio entre su muy disfrutable opacidad ‘vernácula’ (el componente ‘objetivado’ y fascinador de su ambientación, de su plasticidad, de su ritualidad, asimilados como signos de una época provista con códigos “otros”) y su transparencia narrativa y de discurso (‘realista’). Lo que queda oculto, en suma, es la historia misma de ese capital, sus transformaciones.

Por otra parte, si en la adaptación de Mizoguchi hemos descrito un circuito hermenéutico basado una tradición histórica del ‘realismo’, ¿cómo interpretar la “respuesta” del discípulo en los revoltosos 60? La estrategia de *Shinjû ten no Amijima* es por el contrario llamativamente opaca, y puede motivar dos hipótesis que no son mutuamente excluyentes: o bien Shinoda ha procedido a “deconstruir” el melodrama *bunraku* empleando estrategias de distanciamiento sobradamente experimentadas en las prácticas teatrales de vanguardia, o bien ha considerado –tanto da si implícita o explícitamente– que la propia tradición aporta las condiciones de una práctica deconstructiva *per se* (de ahí la “traducción” de sus elementos originarios a un vocabulario estético no naturalista y post-brechtiano).

De tal modo se procede a un trabajo que, en lugar de encarnar, como hace Mizoguchi, el capital cultural ‘vernáculo’, procede a *objetivarlo*. El capital ‘encarnado’ que Shinoda exhibe, es más bien el que procede del experimentalismo de vanguardia.

Mizoguchi, obviamente, no hace otra cosa que “sustituir” los anteriores realismos por el ahora vigente. Su objetivo es el contexto que subyace al texto, mientras que el de Shinoda es la dimensión textual del dispositivo escénico para el que fue escrita la obra, así que produce una fricción entre códigos (distanciamiento brechtiano vs. estilización *bunraku*), en lugar de “sustituir” una versión antigua del ‘realismo’ por otra. Tanto Mizoguchi como Shinoda miran hacia la historia, pero el segundo lo hace ya *desde* la histo-

ria de sus mediaciones (es decir: sus representaciones), mientras que el primero aún mantenía la confianza en la mediación del relato. Esto es como decir que Mizoguchi aún era ‘moderno’, mientras que Shinoda era ya ‘modernista’. Podríamos llamarlo de muchas formas; por ejemplo: por ejemplo, ‘realismo ficcional’ vs. ‘objetividad metaficcional’; o simplemente, *realismo* vs. *materialismo*.

Lo que conviene deslindar del filme de Mizoguchi, entonces, es aquello que la película de Shinoda ayuda a comprender: la textualidad misma en su superficie activa y actual (en acto), de tal modo que sea posible liberar su interpretación del material histórico-literario frente a su condición apriorística como monumento sublimador de un clasicismo antiguo. Ese es el sentido que cabría rescatar de su ‘realismo’: su sentido del espacio y del tiempo, las nociones de azar y destino, de historicidad y vivencia que *produce*, y no las prestigiosas delicadezas de anticuario que reproduce.

Nuestra opción por limitarnos a la década de los 30, dejando fuera por ejemplo un título como este, obedece de hecho a que fue entonces cuando ese potencial del ‘realismo’ adoptó (acaso porque estaba aún en una etapa de ensayo) fórmulas de opacidad y no de “transparencia”.

I.2.3. ‘Clásico’, ‘moderno’ y ‘modernista’: ¿categorías críticas o históricas?

Para cerrar este capítulo, daremos un giro más al asunto las atribuciones de lo ‘moderno’ y lo ‘modernista’. Si hasta ahora nos hemos referido a su aplicación a las prácticas cinematográficas, el enredo es mucho mayor cuando entran en juego las distintas agendas e idearios de la propia historia del cine como disciplina, cuando al teorizar su objeto, añade un complejo de anacronismos. A grandes rasgos, se confirma un desarrollo histórico de los discursos crítico-teóricos sobre el cine japonés, y por extensión sobre nuestro autor, que de modo sucesivo:

- 1) Empiezan considerando si, y de qué modo, las películas interpretan la historia nacional “traduciendo” (antes dijimos: “transparentando”) sus textos y formas de representación al requisito ‘realista’ del cine. Esta línea dominante surge precisamente en los años en los que Mizoguchi, recono-

cido ya en el exterior, está realizando sus películas históricas en la compañía Daiei, en los 50.

- 2) Continúan desviando la cuestión desde lo que se podría considerar como un escenario crítico determinado por la ideología humanista del ‘realismo’, que supone un paradigma ‘moderno’ de lectura, a un paradigma ‘modernista’. Ese giro consiste en valorar cómo el cine japonés re-modela e incluso deconstruye el ‘realismo’ de base del modo de representación cinematográfico dominante a escala global; pero no a través de operaciones deliberadamente distanciadoras y “artísticas” como la de Shinoda con *Shinjû ten no Amijima*, que a fin de cuentas representa un ejemplo muy propio de los 60, extrapolable al contexto general de las ‘nuevas olas’ en todo el mundo, sino en el momento ‘clásico’, es decir, en el seno del cine narrativo popular generado en el interior del sistema de estudios, y en una etapa muy anterior a la Edad de Oro representada por películas como *Los amantes crucificados*: no los años 50, sino esa década de los 30 a la que hemos acotado nuestra indagación. Sin embargo, lo que esta línea de reflexión, encabezada por Noël Burch, difícilmente logra disimular, es que su programa ‘modernista’ radical, fundado en las convergencias de marxismo y (post)estructuralismo de los 60, proyectaba sobre aquel pasado idealizado las mismas inquietudes político-formales que nutrían las “deconstrucciones” nuevaolistas –de Godard a Oshima.
- 3) A este utopismo que proyecta el sentido local del cine japonés en un determinado momento de su período ‘clásico’ sobre el sentido global del cine como práctica material(ista), le ha correspondido a su vez una respuesta crítica consistente en devolver ese cinema nacional a su contexto originario. Pero, puesto que la perspectiva humanista y la radical coincidían en subordinar el cine japonés al diseño de un cine futuro y deseable (‘realista’ en el primer caso, ‘materialista’ y ‘deconstructivo’ en el segundo), los términos de la pregunta habrán cambiado de signo: el cine japonés será explorado ya no como implementación de lo ‘vernáculo’ a un ideario ci-

nematográfico global, sino como respuesta condicionada a las inercias y necesidades de la experiencia cultural del momento. Es decir, se trata de ver si, y de qué modo, el cine japonés tomaba materiales de la tradición según los requisitos propios de la ‘modernidad’ vigente para “deconstruirse”, en todo caso, a sí mismo. Esa sería, por ejemplo, uno de los vectores que nos permitirán ver cómo evoluciona la praxis de Mizoguchi desde el melodrama *shinpa* en sus últimos títulos silentes hasta el ‘realismo social’ de sus primeros dramas sonoros, para retornar a un tratamiento modificado del *shinpa* al final de la década.

Así pues, nuestro tema ha pasado necesariamente por revisar estas “historias de historiadores” (pero sobre todo: historias de historiadores que se las ven con la teoría) que Antonio Weinrichter describió con tanta concisión como eficacia en su libro *Pantalla amarilla. El cine japonés*¹²³. Pocos casos ejemplifican de un modo más nítido, pero también más complejo, la tupida red dialéctica que se establece entre el plano de la producción y el de la recepción, entre el centro y sus periferias, entre lo Mismo y lo Otro, entre las épocas de cine japonés y las épocas de nuestra percepción del cinematógrafo como objeto histórico, a través de la difusión de un canon (y Mizoguchi es una de las grandes figuras de ese canon) que, en las primeras etapas de la teoría, incorpora para sí la diferencia como fundamento de un universal. Y en las siguientes, de un futuro del cine en devenir.

Evidentemente, la diferencia entre “moderno” (identificado con ‘realista’) y “modernista” (como deconstrucción del ‘realismo’), implica precisamente una diferencia capital en la consideración de lo histórico, del mundo considerado como histórico. Como ya se ha dicho, la actitud moderna consiste en dar el mundo como propia e inherentemente histórico. La Historia y la realidad se igualan. La actitud modernista implica una puesta en crisis de esta equivalencia: no hay mundo histórico sino mundo e Historia como cosas separadas, como subraya Jameson. Este autor cita la insistencia de Roland Barthes en la noción del “efecto de realidad”, por el cual el autor de *S/Z* concibe el realismo literario en los términos estrictos de una retórica, y en consecuencia, de un asunto

¹²³ Weinrichter, Antonio: *Pantalla amarilla. El cine japonés*. T&B Editores/III Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, Madrid, 2002.

de *écriture*. Lo que subyace, según Jameson, a esta actitud inequívocamente modernista, es:

“... El irreconciliable divorcio entre la experiencia vivida y lo inteligible que caracteriza a la modernidad. (...) La experiencia –y la experiencia sensorial en particular– es contingente en los tiempos modernos: si esa experiencia tiene un significado, sospechamos de inmediato de su autenticidad”.¹²⁴

La Historia es una producción; no es inmanente al mundo, sino posterior, en el sentido de que ha de ser producida. Así pues, definimos lo “moderno” como un ámbito dialéctico que incluye, como apriorismo, un tipo de conciencia cultural ‘realista’ que, asentada en la historicidad de los hechos y sus consecuencias, considera una “identidad” entre Historia y mundo –de tal modo que de las relaciones entre los hechos y las condiciones de época, emerge una imagen “objetiva” de la realidad, esto es del mundo como Historia. Esta “modernidad” es propia del ámbito de las narrativas conocidas en el cine como “clásicas”, pero también de las dudas y tormentos característicos del llamado –en las periodizaciones de la historiografía de inspiración cinéfila– “cine moderno”.¹²⁵ Las objeciones al respecto deberían aclararse con la evidencia de que, en ese “cine moderno”, la diferencia entre lo objetivo y lo subjetivo puede estar problematizada, pero no disuelta. En el “cine modernista”, la diferencia precisamente se disuelve en una masa indiferenciada de imaginario que lleva la diégesis a una zona crítica en la que no hay garantías ni seguridades.¹²⁶ Que el cine como dispositivo fuera experimentado desde su implantación

¹²⁴ Jameson, F.: *Op. cit.*, pp. 33-34.

¹²⁵ La adscripción de una práctica historiográfica a un fenómeno “emotivo” como la cinefilia no debe tomarse en balde. Precisamente por querer dotar al cinema de una historia con escala propia, con sus fases primitiva, clásica, moderna y, ya en la literatura más reciente, post-moderna, pesa el sentido cíclico de necesidad histórica que la propia historiografía y, especialmente, las áreas sectoriales dedicadas a las artes y la literatura, heredaron de las estéticas forjadas en el s. XVIII y, sobre todo, en el historicismo hegeliano posterior. De esa forma se certificaba la veloz maduración de un artilugio cuya “modernidad”, por otra parte, ya había sido considerada por pensadores y ensayistas tan diversos en hondura en intereses como Walter Benjamin, Jean Epstein o el mismísimo Tanizaki Jun’ichiro. En la perspectiva de estos y otros autores análogos, la modernidad del cine no tenía nada que ver con la capacidad del cine para representar la realidad en los términos del realismo novelesco, sino en el originario carácter mecánico de su reproducción como una especie de utopía “platónica” –por la naturaleza *espectral e intensiva* de la experiencia cinematográfica. Es este carácter utópico el que la teoría del cine “olvida”, puesto que requería aún del impacto de novedad del cinematógrafo. La historia cinéfila del cine da por supuesto el cine como algo común, pero le añade además la perspectiva teleológica que impone ver el desarrollo del aparato desde el punto de vista de sus capacidades narrativas.

¹²⁶ Véanse las profundas y conocidas diferencias, si bien perfectamente consecuentes entre sí, entre el “primer” y el “segundo” Antonioni, o entre las películas de Bergman anteriores y posteriores a 1960. La obra de Kurosawa se iba a resistir a esta clase de deriva

en Japón a finales del s. XIX como un artilugio estrictamente “moderno”, es decir, como un síntoma del avance imparable del progreso (de la Historia), forma parte de ese complejo ideológico por el cual los sujetos padecen por su pertenencia a la Historia, aún no por la quiebra cognitiva con respecto a la Historia que conlleva la comprensión de sí mismos –cuanto más conscientes de su propio tiempo, mayor es la distancia que les separa de su “lugar” en el devenir histórico.

En el ámbito de la historia del cine, es posible leer la tríada ‘clásico’ / ‘moderno’ / ‘modernista’ (aun sobre la base de que, en los discursos más comunes, este último término no aparece diferenciado realmente del segundo) sobre esta oscilación dialéctica que apela a lo histórico y a *requisitos cambiantes de realismo* que aluden a la suficiencia o insuficiencia de los pre-supuestos narrativos y representacionales de la ficción cinematográfica. De tal modo que hallamos equivalencias entre (a) ‘clasicismo’ y una consistencia de las identidades: de los hechos con respecto al mundo (verosimilitud), y de los tipos con respecto a su tipificación social. De la trama narrativa con respecto a la “trama” de la Historia, puesto que la verdad de ambas reside en los propios hechos. Así lo comprobamos, por ejemplo, en el caso antes revisado de *Los amantes crucificados*. (b) Entre ‘modernidad’ y un progresivamente extendido conflicto de verosimilitud entre el relato histórico y los hechos, y en consecuencia, entre el mundo y los sujetos. La verdad queda en conflicto, pero se mantiene como punto de referencia. A este orden se ajustan los relatos más significativos de la Post-guerra, como por ejemplo *Rashomon*. Y (c) entre ‘modernismo’ y la consideración crítica de que tanto la historia como el propio sujeto que la modernidad situara en su centro, son productos discursivos; de modo que es preciso atender a la mediación, al proceso de representación para hallar la historicidad inherente a las mismas, que es la de la producción de sentido, ya no su mero reflejo o decantación como cosa re-presentada.

“anti-humanista”, y eso no podía ser ajeno a su profunda crisis profesional y personal entre 1965 y 1975. Incluso *Rashomon*, con su juego “modernista” de flashbacks divergentes empeñados en enmendar sucesivamente cada versión del suceso narrado, sostenía su pathos en la identificación entre la verdad factual (cómo sucedió algo realmente) y la Verdad del hecho: el significado del mismo, que sería a la vez moral e inmanente al hecho mismo tal como *realmente* sucedió. El extemporáneo desenlace, aquel buen gesto moral del campesino que adopta a un niño abandonado, sustituye la incertidumbre ante la realidad del acto pasado por la certidumbre ante la realidad de la acción presente. Lo extemporáneo caracteriza también la tentativa onírica de Kurosawa en *Dodeskaden* (1970), porque fue realizada en un momento de clímax “modernista” en la cultura popular. En este sentido, *Dodeskaden* resultaba ingenua como mínimo. En ella lo imaginario –ese colorido sub-mundo de chabolas imposibles– no viene sino a confirmar por contraste la consistencia “verdadera” de la realidad tal como la concibe el realismo en su convencional sentido “moderno”.

Puesto que haremos una apuesta teórico-formal en torno a un cineasta concreto y en torno a una figura de estilo, será preciso hacer también una apuesta teórica en torno al concepto en discordia, el 'realismo'. Pero eso implica también explorar, aun modestamente, qué podía significar ese término en el contexto (Japón años 30) que alumbró al cineasta –y cuyas películas nos permiten asimismo alumbrar dicho contexto, o al menos, afinar la nitidez de foco sobre el mismo.

SECCIÓN II.
DIALÉCTICA DEL REFERENTE Y LA DIFERENCIA.
SU APLICACIÓN AL CASO DE MIZOGUCHI.

Sería un grave error suponer que el depósito de lo ‘vernáculo’ puede aclarar una visión más genuina en torno al cine japonés. Esa cinematografía surgió, obviamente, no en medio sino en virtud de la agitación general de la Restauración Meiji, atravesada por las mismas tensiones, muy profundas y vívidas entre modernidad y tradición, que han seguido articulando los discursos culturales y políticos al menos durante el siglo que media entre aquel tiempo y la irrupción de la contra-cultura; es decir, entre 1868 y, por fijar una fecha significativa, 1968.

La Sección II de este estudio, centra su atención en algunas cuestiones que, desde el ámbito teórico general o desde el de las prácticas específicas y locales, pudieran haber configurado un campo de elecciones que, con el realismo como requisito, hacía posible negociar un estilo a la vez distintivo y modificable, sometido a desvíos profundos en torno a centros de gravedad que indican un cierto orden, una serie de prioridades en los cambios. Nos preguntaremos por las implicaciones que tiene la toma larga, el ‘plano extenso’, en términos generales y en los específicos de Mizoguchi; y por las de esa sistematicidad creciente de las figuras de estilo en base a aquel estilema. La noción de realismo estará omnipresente, pero bajo las condiciones de un sentido del espacio que es preciso explorar y diferenciar. Siendo evidente que hay relación entre la ‘espacialidad’ japonesa y esta inclinación por el plano extenso, ¿podríamos hallarla también en la sistematicidad ‘paramétrica’ que regula esa inclinación?

Y si es así, ¿cómo enhebrar esa cuestión con los desafíos del realismo? En los años 30, los debates sobre el realismo en Japón en el ámbito de las letras y las artes, tenían un protagonismo central en el programa de la “modernidad”, y desplegaban inquietudes y contradicciones análogas y coetáneas a las que podríamos hallar en otras zonas del globo. Pero será preciso rescatar el propio concepto ‘realismo’ de su encierro en una trampa relativista que impida tomarlo como otra cosa que un concepto de época, intraducible si no es en relación a lo que significaba entonces y sólo entonces.

*Haremos por eso un largo desvío por dos de aquellos centros de gravedad que conciernen seriamente a nuestro objeto: las nociones espaciales insertas en la experiencia estético-filosófica japonesa que no es posible apartar en nombre de la “modernidad” del cinematógrafo; y la impronta a la vez realista y arcaizante de un género esencial para el cine japonés como el teatro *shinpa*, género cuya traslación al cine tenía en el primer Mizoguchi a su más reputado adaptador.*

Capítulo II.1. MIZOGUCHI COMO NARRADOR “PARAMÉTRICO” Y EL PLANO SECUENCIA COMO FIGURA DIFERENCIAL / REFERENCIAL.

II.1.1. Frente a la norma ‘modernista’, la excepción ‘paramétrica’.

Bordwell no erraba al señalar el exceso de Burch subrayando que lo propiamente ‘modernista’ se sostiene sobre un pacto entre la película y el espectador que solicita una aproximación constructiv(ist)a de otro tipo. El espectador infiere que el juego formal que “obstaculiza” los efectos de continuidad de espacio y tiempo al tiempo que se infieren posiciones alteradas en la visión, entre otras muchas posibilidades, introducen un efecto de singularidad en la “lectura” del film. La garantía de estar viendo un filme con marcadores temporales claros, donde los saltos temporales se establecen entre los estrechos márgenes del flash-back, donde la desorientación espacial es sólo provisional, donde el “ornamento” formal halla sitio, en definitiva, en un relato argumentalmente provisto de coordenadas de identificación y expectativas orientadas por el género bien firmes, permite hablar de ‘clasicismo’ y, por extensión, de una convergencia general entre los modos de entender la narración fílmica que abarca la globalidad de los cinemas nacionales dotados de un sistema de estudios entre 1920 y 1960. Tras el tiempo transcurrido desde aquel fervor teorizador formalista, surge el añadido de la transformación del término ‘modernist’ a su acepción más común hoy en día, vinculada al horizonte del espectador local en ciertos momentos que obtiene una cierta “experiencia de lo moderno” con ese cine que está aún muy lejos de ser considerado como ‘clásico’. Experiencia que alude, en todo caso, al aspecto referencial del espectáculo, y no a los aspectos semióticos diferenciales que constituyen el objeto de deseo de aquella indagación formalista de la que nos hemos estado ocupando.

De otra parte, el propio Bordwell fracasa en sus trabajos ante la posibilidad de definir lo propiamente ‘modernista’ en este sentido diferencial y opuesto a ‘realista’. En efecto, Bordwell efectúa en su libro *La narración en el cine de ficción* una curiosa taxonomía de códigos supuestamente propios del *art film* (en la traducción española, erróneamente traducido como “cine de arte y ensayo”), considerado así, en su vasto e informe conjunto, como un modo de narración específico en lo común de sus códigos y en su localización como capítulo de la historia del cine, equiparable por tanto al *Modo Clásico*

Hollywoodiense de narración o al *Modo Materialista Soviético de narración*, que representan por su parte “códigos de producción” estandarizados en épocas y lugares muy concretos. Éstos incluyen prácticas verificables en un corpus de películas que comparten una historicidad verificable anterior a la deducción formal del modelo abstracto con el cual Bordwell los aborda. El *Modo del Cine de Arte*, sin embargo, engloba a un conjunto de prácticas diseminadas en títulos demasiado diversos en origen y extensión temporal: ahora vemos que tanto valen para una película de Resnais de mediados de los 60 como para una de Wong Kar-wai realizada en los 90. Según su tesis, el *art film* invita al espectador a inferir básicamente dos efectos: la indeterminación en términos de espacio, tiempo, conexiones causales o simbólicas, etc.; y la presencia del autor como origen de una visión singular que, en lugar de apuntar hacia “algo”, se deduce que apunta hacia el autor mismo.

Lo que nos interesa no es subrayar cómo este modelo –y no ciertos casos particulares– sugiere que el *art film* se sostiene prácticamente sobre una tautología (el autor “mira así” para hacerse presente, no para presentar; y al hacerse presente, funda al autor mismo). Ni hacernos eco de que la pretensión de un tipo de narración propio del *art film* borra de un plumazo lo que en el fondo la vendría a constituir: lo específico de los casos, su búsqueda del desvío y la excepción. Nos interesa más señalar el punto de divergencia y convergencia simultáneas que representa, por más que Bordwell intente parapetarse en la objetividad formalista, su teorización –estimulante por otra parte– de otro Modo de Narración que denomina “paramétrico”, y que resulta válido para analizar títulos ‘modernistas’ como los que puedan representar las filmografías de Robert Bresson, ciertas películas de Resnais o Godard (y podríamos hoy concluir con que es parcial o íntegramente aplicable a Manoel de Oliveira, Hou Hsiao-hsien, Kiarostami, Béla Tarr o un buen puñado de cineastas asiáticos de nuestros días). Pero también, y he aquí el dato que nos interesa, aquellas singularidades surgidas en la plenitud de los “cines clásicos” que vienen a estar representadas por un cineasta pionero como el danés Carl Th. Dreyer y los japoneses Ozu y Mizoguchi.

En la teoría constructivista de Bordwell, un modo narrativo es “un conjunto de normas de construcción y comprensión narrativas históricamente distintivas. La noción de norma es sencilla: se puede considerar que cualquier film intenta satisfacer o no satisfacer

un estándar coherente establecido por vía o práctica previa”.¹²⁷ El modo ‘paramétrico’ hace referencia a un tipo de narración *permutativa*, que pone el énfasis en la organización a la vez interior y de unos con respecto a otros de los distintos parámetros cinematográficos.

“En la narración paramétrica, el estilo se organiza *a todo lo largo del filme* según principios distintivos, de igual forma que un poema narrativo exhibe sus prosódicas, o una escena de ópera cumple con una lógica musical.”¹²⁸

El término ‘parámetro’ fue utilizado inicialmente, como ya vimos, por el inefable Burch en *Praxis del cine* para referirse a sus elementos formales básicos en lo que tienen de modulares, de modo que fuera posible organizar un relato fílmico como una organización dialéctica o estructural (en rigor habría que decir: permutativa) de tales parámetros. Burch describe múltiples posibilidades “dialécticas”, es decir, internamente diferenciales, a partir de ejemplos numerosos extraídos del canon de la historia del cine, pero en su mayoría ocasionales, discretos: momentos específicos dentro de tal o cual película. Él mismo reconoce que, en el cine narrativo, son muy escasas las tentativas estrictas y deliberadas de una organización “abstracta” de este tipo, y de hecho sólo acierta a encontrar el ejemplo de Robert Bresson. Propone, eso sí, la posibilidad teórica de un cine estrictamente permutativo, de tal modo que, en palabras de Bordwell, “En lugar de exponer simplemente el argumento, el *découpage* del filme se convierte su sistema por derecho propio”.¹²⁹ Bordwell, sin embargo, amplía los casos históricamente detectables y añade a los ya expuestos en su tratado un modo narrativo más que de cabida a esta tipo de relatos globalmente ‘paramétricos’. Así pues, el ‘modo paramétrico de narración’ se caracterizaría por obedecer a principios de serialización de las formas, de tal modo que la organización serial de las mismas llega a primar sobre la causalidad.

En su introducción al ‘modo paramétrico’, Bordwell solicita del lector una tolerancia especial, en la medida en que describe los estilos de directores tan lejanos entre sí por contexto, época e intereses, como Ozu, Bresson o Dreyer –no es casual la coinciden-

¹²⁷ Bordwell, D.: *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 150.

¹²⁸ Bordwell, *Op. cit.*, p. 276.

¹²⁹ Bordwell, *Op. cit.*, p. 279.

cia con el canon “trascendental” de Schrader—, pero también de algunos títulos de Mizoguchi, Godard o Tati, entre otros. En ellos la forma exhibe su propia organización a partir de un número muy limitado de elecciones de estilo que se someten a una mecánica de la permutación, antes que a las necesidades puntuales del argumento o del discurso subjetivo propio del ‘art film’. La excepcionalidad del modo ‘paramétrico’ sería entonces su dispersión histórica, y en consecuencia, su sospechoso aire de artificio teórico. Naturalmente, es mucho más fácil ensamblar este modelo a partir de las películas de Bresson, gobernadas por un programa estético rigorista, que sobre filmes de género donde el principio organizador parece obedecer a una mezcla particular de intuición, insistencia y depuración de estándares más que ensayados, como sucede con Ozu. Muchos comentaristas deducen del paradigmático caso de Ozu, con su estética imperturbable, la permanencia de una ignota tradición japonesa de cine “presentacional”: la narración ‘paramétrica’ considera los rasgos de estilo tan sólo como los materiales de una combinación serial, lo que implica un “troceado” de la representación y una “presentación” de los pedazos perfectamente yuxtapuestos. La similitud con los atributos del propio ‘signo japonés’ según las tesis de Roland Barthes y Noël Burch, no puede sino llamar la atención.

El primer efecto de una narración ‘paramétrica’, es precisamente la apariencia bien visible de un *sistema*. Redundante y autolimitado, puesto que no modifica su esquema general para adaptarse a las necesidades narrativas o expresivas del relato en cada momento, el estilo deja la impresión de una severidad, una especie de circunspección más atenta a la regularidad que a la elocuencia. El carácter regular de la forma impone por así decir un orden externo, no condicionado por la naturaleza causal del relato. Absorbe, por así decir, la energía del devenir pautado por el argumento, con su secuencia de actos, hacia un devenir sereno y distante en el que de algún modo intuimos algo así como *indiferencia*. El relato se propone como un estado de cumplimiento. Las consecuencias para el hallazgo de una temporalidad nueva en el seno de la narración cinematográfica tiene su demostración práctica en la atención primordial que las películas de Ozu o del mencionado Bresson reciben, no ya en los departamentos con programas de estudios sobre cine, sino en el discurso de la crítica más o menos erudita y de un sinnúmero de cineastas con firma vocación ‘autoral’ que se reclaman herederos de ese espíritu. Veremos en este trabajo que las consecuencias de considerar este esquema de excepcionalidad

paramétrica a en películas como *Las hermanas de Gion* o *Historia del último crisantemo*, son de primer orden.

En vista de la impresión de obediencia a un ‘orden’ autónomo por obra y gracia de la sistematicidad del sistema, no puede extrañar que el inventario de los cineastas que Bordwell señalaba hace treinta años, cuyas películas aparecen en su conjunto, o acaso de modo progresivo, como ficciones ‘paramétricas’, coincidan en buena medida con los que Paul Schrader consideraba representativos de un ‘estilo trascendental’. El estilo trascendental supone una retención del flujo narrativo (*stasis*) ajustada a un orden firme pero fundamentalmente “inmotivado”. Para Schrader ese orden es un signo de lo sagrado, pero el modo narrativo ‘paramétrico’ de Bordwell, obviamente, define otra cosa. En tanto que modo narrativo, designa un conjunto muy específico de normas que educan la percepción del espectador para que éste pueda inferir hipótesis acerca del relato, pero en este caso con la peculiaridad de que la hipótesis más relevante a inferir sea la norma en sí. El acento se pone en las posibilidades de codificación sistemática de la acción, el espacio y el tiempo filmicos, de forma análoga a como el lenguaje poético pone en primer plano el lenguaje mismo, sus límites, la virtualidad de su potencial combinatorio –en definitiva, su naturaleza diferencial:

“Puede considerarse que el texto estético tiene una forma espacial, y que descansa en propiedades «invisibles». La ordenación de las partes puede tratarse como una *distribución* de elementos extraídos de un almacén, situado «tras las bambalinas». (...) [Roman] Jakobson y Roland Barthes teorizaron este proceso según las nociones de Saussure de sintagma y paradigma. El sintagma es una cadena combinada de elementos visibles presentes en el texto. El eje paradigmático es el conjunto del cual se selecciona cada elemento. La presencia de un elemento señala inevitablemente, en consecuencia, la ausencia de otros que podrían sustituirlo. (...) En una conferencia en 1958,¹³⁰ Roman Jakobson propuso una teoría parecida acerca de la construcción estilística en poesía, declarando que la función poética del lenguaje se caracterizaba por la proyección del «principio de equivalencia desde el eje de la selección al eje de la combinación».¹³¹

¹³⁰ Jakobson, Roman: «Closing Statement: Linguistics and Poetics», en SEBEOK, Thomas A. (comp.): *Style in Language*, Cambridge, MIT Press, 1960, pág. 358. Cit. Bordwell, *Op. cit.*, p. 277.

¹³¹ Bordwell, *Op. cit.*, p. 277. El autor utiliza dos analogías para clarificar la naturaleza formal de la narración paramétrica: la primera, extraída de las hipótesis de Burch, es la música serial, que organiza los elementos del lenguaje musical –las doce notas de la escala dodeafónica, las alturas, los timbres– en paquetes o series permutables. La segunda procede, como vemos en el fragmento citado, del giro estructuralista en la lingüística y los estudios literarios y del texto.

¿Se puede derivar entonces que una narración ‘paramétrica’ es sólo un juego formal? ¿Bresson, Ozu, Dreyer, Tati, el Godard de *Vivir su vida* (1963) o el Mizoguchi de *Los 47 ronin*, son sólo geómetras de la puesta en escena y el montaje?¹³² Naturalmente, hay falsa ingenuidad en ambas preguntas: no se puede olvidar que hablamos de cine narrativo de ficción, y no de una práctica experimental como la ejercida por el cine estructural-materialista de los 60 y 70 sobre la materialidad del dispositivo cinematográfico. Por otra parte, ¿es posible hallar implicaciones ideológicas inherentes al modo paramétrico?¹³³ Parece poco probable, en vista de la diversidad de épocas, contextos y textos filmicos que abarca. Pero antes hay que preguntarse dónde queda el sentido en un film ‘paramétrico’, más allá de la provocación estética que puede suponer serializar los recursos de estilo en un relato. De nuevo conviene clarificar que Bordwell tan sólo proporciona modelos generales que se limitan a describir y clasificar los procesos cognitivos que una narración fílmica exige de su espectador, es decir: de qué modo las formas le proporcionan normas, en virtud de su condición diferencial. Pero el modelo ofrece un punto de partida, no de llegada.

Sobre las hipótesis que infieren un sistema, un régimen de regularidades más o menos estricto, la película puede permitirse introducir enjundiosas variaciones (de hecho, veremos cómo el ‘fuera de campo’, tal como Bazin, Rivette o, por supuesto, Burch, explicaron, juega un papel de modulación exhaustiva en ciertos títulos de Mizoguchi). Ahora bien, surgen dos cuestiones que, aunque parecen muy distintas, quizás están profundamente vinculadas.

De un lado, este énfasis tan explícito en el carácter diferencial de la forma implica, como ya anticipábamos, un marco de auto-limitaciones, un inventario reducido de parámetros sobre los que efectuarlas. ¿Cómo encajar este aspecto serial “abstracto” con la obvia función referencial del relato?

Uno de los aspectos más controvertidos, pero también esclarecedores del modelo paramétrico, es la insinuación de que, en las narraciones susceptibles de ser descritas de

¹³² Bordwell habla precisamente de una tendencia a la “geometrización” como uno de los modos “ornamentales” del cine japonés de entreguerras, en “A Cinema of Flourishes...”, Nolletti & Dessler (eds.): *Op. cit.*, p. 338.

¹³³ Inferencias ideológicas análogas a las que es posible discernir en otros modos narrativos que se corresponden con un modelo industrial o institucional de producción históricamente datable. Como en el modo de narración clásico, o el materialista-dialéctico, o el ‘art film’-.

este modo, el sentido está en el sistema. El sentido *es* el sistema. La narración ‘paramétrica’ señala una opacidad fundamental del relato. Téngase en cuenta, sin embargo, que aquí arriesgaremos la atribución de ‘relato paramétrico’ a la que, para algunos críticos japoneses, es la “primera” o la “mejor” película ‘realista’ japonesa, *Las hermanas de Gion*.

Conviene no confundir la opacidad mencionada con ininteligibilidad. Bordwell diferencia, de hecho, un régimen “ascético” (naturalmente, Ozu, Bresson, los últimos filmes de Dreyer) en el que la mentada auto-limitación se hace patente, y un régimen “saturado”, cuyos ejemplos son ciertamente dificultosos, como sería el caso célebre de *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, dir. Alain Resnais, 1961). Algo que en absoluto es posible decir de *Pickpocket* (dir. Robert Bresson, 1959) ni de *Playtime* (dir. Jacques Tati, 1967) ni, por señalar un caso mucho más reciente, de *Sonatine* (dir. Takeshi Kitano, 1993). En este sentido, la opacidad implica la renuncia a depositar su profundidad en las inflexiones dramáticas (de acción o psicológicas) ni discursivas. Pero esta sería una respuesta en negativo, plausible pero insuficiente.

Además de esta actividad negadora, habría una producción de signo positivo, que precisamente el carácter ‘realista’ del cine de Mizoguchi en su etapa más nítidamente paramétrica nos ayuda a clarificar. La regularidad modulada de los estilemas, como veremos, opera sobre la condición observacional de ese ‘realismo’, pero también como factor *poético* no añadido, sino integral, consustancial a ese ‘realismo’. Aquí hallaremos el factor de opacidad con signo positivo. Veremos cómo una serie de factores ‘vernáculos’ “liberados” por la adopción del sonido (en realidad, ya señalados entre otros por Burch, pero que conviene re-instalar en la lectura de los “textos” fílmicos), permitirán capitalizar la estrategia observacional en términos de una especie de ley de distancias. Pero no es el momento de adelantar, sin embargo, asuntos que interesan al apartado de las conclusiones.

La segunda cuestión concierne a la inserción de este modelo analítico, llamado ‘paramétrico’, al propio mapa histórico y geográfico del cine. La diversidad que atraviesan figuras como Dreyer, Bresson, no pocos ejemplos del *world cinema* de nuestra época (i.e., ciertos títulos de Kiarostami) que Bordwell no podía prever en el momento de publicar su libro; y, junto a todo ello, también la tendencia de auto-depuración representada por Ozu más algunas películas de Mizoguchi anteriores o contemporáneas a la Guerra (pero también, quizás, al título que inaugura su ‘gran estilo’ de los 50, *La vida de*

Oharu), no puede ser pasado por alto. Los cineastas japoneses “paramétricos” parecen venir a representar la excepción, en el seno de un cinema clásico, de un “estilo ornamental” que deviene *estructural*. El carácter abstracto-analítico del modelo aparece en cuanto incluye ciertas películas ‘modernistas’ de ningún modo clásicas ni por su premisa narrativa ni por contexto, que representan una excepción en ese ámbito aquí llamado *art film* donde la excepción es precisamente la norma, el objetivo.

La cuestión podría ser, entonces, si en el contexto de ciertas prácticas ‘vernáculos’ estas excepciones ‘paramétricas’ son mucho más probables. Nos tienta decir entonces, a modo de recapitulación: tal vez los excesos de Burch tenían un fundamento histórico más sólido. O tal vez lo paramétrico no es sino el “exceso” de sistematicidad que aflora aquí y allá, en las filmografías de determinados cineastas que se encontraron con a) una determinada tradición, y b) pautas de producción que, de una u otra forma, combinadas con cierto entusiasmo experimental, en unos casos, y voluntad de control férreo de las formas elementales aportadas por el medio cinematográfico, en otros, permitían el desarrollo de estilos tan fuertemente estructurados que devienen estilos estructurales. Cabría preguntarse incluso si la fuerte impronta espacial de la que hacía gala el cine japonés con sus juegos geométricos y “ornamentales”, no se hizo más extrema (o más libre) con la descompresión que introdujo el sonido (la liberación del cuadro y los raccords de continuidad como garantes de la unidad del espacio pro-fílmico). De tal modo que la atención especial a lo espacial invitara de algún modo a “espacializar” las decisiones de forma y estilo en su conjunto. Además, como veremos en el capítulo siguiente, la espacialidad en la representación, es decir, el modo en que el espacio se vuelve inteligible y hasta dotado de valor simbólico, no es algo que deba tomarse (ni aun cuando el dispositivo de representación se basa en el registro automático y “objetivo”) como un mero supuesto independiente del contexto cultural.

Ahora bien: el caso de Mizoguchi es muy distinto al de Ozu, si tomamos este como paradigma del modelo. La obra de Ozu muestra una progresiva evacuación de la dramaturgia a favor de la estructura, película tras película, hasta llegar a una osamenta del desglose en su etapa final de los años 50 y primeros 60. En Mizoguchi, la voluntad de sistema, tal como veremos al analizar sus planos extensos, no dejará de ser ni en los títulos más rigoristas del período 1936-1942, una ocasión para traducir la dramaturgia en términos espaciales, asociada siempre al problema de la contigüidad –del movimiento

de los cuerpos, del movimiento “de aparato”, del “trazo quebrado” de las estancias contiguas, del espacio fuera de campo –entre otras veladuras y obstáculos para la visión (“racords de aprehensión retardada”) típicamente “ornamentales”– ahora multiplicado por el sonido. Una ocasión, en fin, para hacer de la dramaturgia un complejo y polisémico juego de intervalos.¹³⁴

II.1.2. La doble condición “extensa” del plano.

Se podría decir, sin ánimo de exhaustividad, que el despliegue narrativo de las películas de Mizoguchi tiende a seguir una ruta constituida por distintas “estaciones”: romance - prohibición - desvío - caída - supervivencia - castigo. En ciertos casos, el término ‘supervivencia’ puede sustituirse directamente por otro: ‘prostitución’, así como en otras ocasiones, ‘prostitución’ debe ponerse en el lugar de ‘romance’, ocupando la posición de partida. Las combinaciones podrán variar pero el esquema básico se mantiene. Por ahora nos interesa sin embargo fijarlo a modo de axioma provisional para subrayar lo siguiente: la tendencia dominante, si bien no unívoca, será mostrar cada una de las estaciones sobre la base de un *percance*¹³⁵ que activa cada término o estado (activa el romance, actualiza la prohibición, impone un desvío, provoca la caída, deviene supervivencia y luego castigo). Cada uno de esos estados es indicado, en suma, por el percance, pero el desarrollo efectivo de dichos estados, corresponde más bien al signo (-) con el que separamos los términos. Es decir, al ámbito de la suspensión y la elipsis. Dicho de otra forma, el percance actualiza una potencia latente de romance, de prohibición, de desvío, de caída, de supervivencia, de castigo. Las escenas en sí, son zonas de “intensidad” en las que acontece el percance. Pero cabe añadir que este sobreviene desde el fondo de un estado ilocalizado, es decir, general, de “normalidad”, de cotidianidad. Hasta alcanzar ese momento de “intensidad” (cuando tiene lugar el encuentro azaroso, el chantaje, la violación, la confesión, en alguna ocasión el recuerdo), la escena surge como pura extensión: es tan sólo un momento cualquiera en la continuación de un estado del que habíamos

¹³⁵ Tomamos el término *percance* de: Zumalde, Imanol: “Las cuatro edades de la luna. Visto y no visto en la estilística de Kenji Mizoguchi”, *La experiencia filmica. Cine, pensamiento y emoción*, Cátedra, Madrid, 2011, p. 264. Aun cuando el autor no tenga quizás como propósito explícito señalar, como haremos nosotros, que los “percances diegéticos” que Mizoguchi trata de hacer ver, son precisamente percances en tanto que aparentemente contingentes, la expresión lo delata y es, en este sentido, afortunada.

visto la causa, pero no el efecto (como cuando verificamos que la protagonista, como se esperaba a partir de los acontecimientos anteriores, se ha convertido en prostituta). Lo relevante para nuestro estudio no es el efecto de sobre-determinación que proporciona la elipsis, sino ese rodeo que nos instala, una y otra vez a lo largo del relato, en momentos contingentes del nuevo estado. En cada uno de tales momentos en apariencia contingentes, momentos cualesquiera, acontecerá el nuevo percance. Sólo en este sentido puede aceptarse la afirmación de Antonio Santos cuando dice que “las escenas y los espacios nunca surgen espontáneamente, sino que hallan siempre su justificación en la propia actividad de las escenas precedentes y consiguientes”.¹³⁶ Santos Zunzunegui, a partir de la clarividente noción deleuziana de la ‘Pequeña Forma’, matiza sin embargo que, “para Mizoguchi, un problema específico (la conexión de fragmentos contiguos) se subordina a los efectos que busca conseguir en el nivel de la configuración global de la película”, lo cual implica que “los cambios de plano no siempre, o no sólo, remiten, en su dimensión plástica, al plano inmediatamente siguiente”.¹³⁷

En efecto, el principio de modulación que se atribuye al cine de Mizoguchi consiste en lo que Zunzunegui denomina el logro de una “función poética” del plano, como simbiosis de lo que, a partir de la distinción propuesta por Burch en *Praxis del cine* entre la “función plástica” (la autonomía compositiva del plano) y la “función sintáctica” del plano (su papel configurador del conjunto como conector espacio-temporal).¹³⁸ La cuestión, desde nuestro punto de vista, sería explorar cómo ambas funciones, que son diferenciales, constituyen una regularidad que aparece al mismo tiempo como independiente de aquello a lo que hacen referencia (por aplazamiento, por “aprehensión retardada”), y como signo referencial, primero, de la mundanidad de las situaciones, de su inserción en una temporalidad que no gira en torno a los personajes y las situaciones, sino que los constituye *desde antaño*; y en virtud de esto mismo, de las experiencias intensivas y particulares de esos personajes, ante las cuales ellos quedan en suspenso, retenidos. No olvidemos en cualquier caso que nuestro estudio pone el acento sobre la condición excepcional de unas pocas películas en las cuales esta conquista de la simbiosis entre función

¹³⁶ Santos, A.: *Op. cit.*, p. 95.

¹³⁷ Zunzunegui, Santos: “Elogio de la modulación. La poética del plano sostenido en Mizoguchi Kenji”, *Nosferatu*, Nº29: ‘Kenji Mizoguchi’, Paidós/Patronato Mnpal. de Cultura de San Sebastián, Enero, 1999, p. 71.

¹³⁸ Zunzunegui, S.: *Op. cit.*, p. 73.

plástica y sintáctica, se basó en un modo de regularidad o sistematicidad formal que, ante todo, ponía en primer término, como veremos, el valor referencial del plano como ejercicio supuesto (imitado, si se prefiere) de *observación*.

La subordinación de las escenas y espacios al conjunto debe ser entonces tomada como cierta sólo en la medida en que (a) los espacios son lugares precisa y detalladamente cualificados por las actividades mundanas que en ellos se realizan, de tal modo que es esa esfera de actividad la que designa el cumplimiento previsto del desvío, de la caída, etc.; y (b) dicha justificación posterior (el nuevo percance que hará avanzar el relato en su ruta) acontecerá de modo predominantemente “aplazado” en el seno de la escena, pues en efecto, el percance tiene que acontecer, sobrevenir. Dicho de otra forma: la escena nos adviene *siempre* desde el fondo de lo cotidiano; está envuelta a priori en la temporalidad no cualificada de lo estrictamente mundano, por así decir, antes de alcanzar su nudo narrativo propio. Ahora bien, ese fondo se ramifica en una secuencia de espacios – calles, umbrales, interiores con su retícula de compartimentos y pasajes modulares: intervalos en definitiva – que el trayecto del personaje actualiza, dando a ver el orden, la arquitectura –en el sentido figurado y también literal– que constituye esa mundanidad hecha de recodos, cruces; articulaciones, modos de experiencia del espacio *socialmente regulados*. En un capítulo ulterior haremos uso del concepto ‘Pequeña Forma’ para extraer nuevas conclusiones de este asunto.

Todo esto no deja de poner sobre la mesa dos cuestiones capitales: la primera es que, en el cine de Mizoguchi, esta “espacialización” se corresponde con un régimen narrativo en el cual los personajes, al menos en términos muy generales y con muy específicas excepciones bien localizadas en el relato, no emprenden acciones sino que las padecen. La segunda es que, obviamente, este mismo esquema valdría para describir un sinfín de relatos novelescos estilística e históricamente realistas y naturalistas. En cualquier caso, lo significativo aquí será el sentido de oportunidad que el énfasis en la espacialidad, en los intervalos a cuyo través la mediación física –las distancias entre lugares, las distancias entre cuerpos– equivale a una mediación vivencial en la cual el horizonte vital del personaje y las reglas sociales entran en conflicto. He aquí la “razón” básica, y muy evidente, de la preferencia mizoguchiana por la toma larga, descrita en casi todos los textos dedicados a comentar su obra. Lo que suele escaparse entre esta poética de intervalos espaciales, es el “exceso” que suponen como intervalos durativos si se los considera en

términos de economía narrativa e incluso descriptiva; y cómo en base a dicho “exceso”, puede llegar a convertirse la duración en un significativo sistémico.

II.1.2.1. “Trazos de luz”. Toma larga, plano-secuencia; ‘plano extenso’.

En 1983, Bordwell¹³⁹ publicó un artículo en el cual ponía el estilema de la toma prolongada con profundidad de campo en Mizoguchi a finales de los 30 con los desarrollos análogos que tenían lugar en otras zonas del globo y, especialmente, en la praxis de ciertos cineastas especialmente distinguidos por su interés en explorar las posibilidades dramáticas y expresivas de la profundidad de campo con la ayuda de objetivos de gran angular, como los citados Wyler y Welles. En un proyecto de gran interés encabezado por Adriano Aprá, consistente en un análisis exhaustivo de *Historia del último crisantemo* con especial énfasis en conceptos de “estilometría”, aparece la siguiente comparativa entre distintas películas del período 1937-42, en función del ‘Average Shot Length’ o promedio de duración de los planos:¹⁴⁰

Título	Año	Duración	Planos	ASL
<i>La grande illusion</i>	1937	111'	336	18,6"
<i>Qing Nian Jin Xing Qu</i>	1937	102'	521	11,7"
<i>The Adventures of Robin Hood</i>	1938	99'	1254	4,8"
<i>Stagecoach</i>	1939	96'	653	8,8"
<i>Zangiku Monogatari</i>	1939	141'	144	58,6"
<i>Fantasia sottomarina</i>	1940	10'	172	3,5"
<i>Citizen Kane</i>	1941	117'	617	11,4"

Aun con respecto a cineastas y películas que la historiografía reconoce como ejemplares del empleo de la toma larga y el plano-secuencia, como *La gran ilusión* de Jean Renoir

o *Ciudadano Kane* de Orson Welles, el dato cuantitativo del ASL convierten un filme como *Historia del último crisantemo* en un caso absolutamente peculiar, asimismo se compare también con otros filmes coetáneos japoneses de cineastas con similar interés

¹³⁹ Bordwell, David: “Mizoguchi and the Evolution of Film Language”, en Heath, Stephen y Mellencamp, Patricia (eds.): *Cinema and Language*, Frederick, MD, University Publications of America, 1983, pp. 107-115.

¹⁴⁰ Aunque data de 2008, el enlace está activo y disponible para consulta: http://www.kinolab.lettere.uniroma2.it/zangiku_monogatari/stilometria/asl.html

por la extensión durativa de la imagen, como por ejemplo, Shimizu Hiroshi.¹⁴¹ No cabe duda de que el virtuosismo de Mizoguchi para armar sus relatos con largas tomas, provistas a menudo de un alto grado de articulación en lo que respecta a la organización compositiva móvil del cuadro y a los movimientos de los personajes en su interior, es el sello que confiere ‘autoría’ al cineasta en los discursos críticos. Casi siempre esos discursos proceden a interpretar ese estilema, o bien en los términos de una resistencia de lo ‘vernáculo’ por medio de la adopción de patrones plásticos alusivos a la pintura (los *emaki* o pinturas en rollo horizontal) y al teatro tradicionales (casi siempre, al kabuki, y con menos frecuencia al híbrido *shinpa*, de más difícil ubicación por parte de los comentaristas occidentales); o bien en términos argumentales-discursivos: al tiempo que garantiza la estructura realista de la escena (en los términos bazinianos que luego examinaremos con detenimiento), la toma larga imprime una modulación espacial al *sentido* de la situación: establece el orden de las relaciones entre los personajes, y el rol subordinante o subordinado de los mismos. El espléndido artículo de 1981 “Violence et lateralité”, de Pascal Bonitzer,¹⁴² con el precedente de las intuiciones de Rivette en “Mizoguchi vu d’ici”, que data de 1958, sería un ejemplo notable de esa lectura. Lo que resulta mucho más infrecuente, es un marco interpretativo que tome en cuenta, no la simultaneidad ni la subordinación del factor ‘vernáculo’ como inter-texto plástico a la modulación mediante la cual la toma larga produce sentido, sino la co-dependencia profunda de una y otra. Una fenomenología que aportara luz a la cuestión, no podría detenerse en la cuestión de la duratividad implícita en el dispositivo cinematográfico, y una parte de este trabajo intentará abordar esta cuestión.

La cuestión misma está enredada en las distintas percepciones del estilema cuando la producción de sentido, en términos de discurso, toma el mando como factor prioritario. Una cierta mitología de los motivos expresados por el propio cineasta viene a delimitar esta idea al papel rigurosamente expresivo de la toma larga, como cuando Joan Mellen se hace eco de una declaración del cineasta recogida a su vez de otro texto sin

¹⁴¹ La duración media por plano más elevada, corresponde sin embargo, a *Los 47 ronin* (1941-42): 92 segundos. En contraste, el ASL de sus dos filmes *shinpa* mudos sobrevivientes, no supera los 12 segundos.

¹⁴² Bonitzer, Pascal: “Violence et lateralité”, *Cahiers du Cinéma*, enero de 1981, pp. 27-34.

citar la fuente original, por la cual califica la toma larga como “la más precisa y específica expresión para los momentos de intensidad psicológica”.¹⁴³

Pero las cosas no están tan claras si la óptica desde la que el asunto se examina es más local. En su monografía sobre el cineasta, Satô Tadao “defiende” a Mizoguchi frente a la impugnación que en ocasiones sufriera por parte de los críticos progresistas japoneses, aun cuando reconoce el papel jugado en esta inclinación a la toma larga, por la construcción escénica originaria del melodrama *shinpa* que el cine japonés asimila en los años 20 y 30, y que según Satô, pone en escena la lentitud de los cambios. Así, alude por ejemplo a la argumentación del crítico Uryu Tadao en 1946:

“Lo que ha hecho [Mizoguchi] es aproximarse claramente a una determinada relación humana, pero no al ser humano. Su ojo persistente siempre celebra [esa relación], pero sin dejarla apartarse del hilo que enlaza al hombre y a la mujer, de las ataduras entre las personas, de la forma de concentración de un artista, del modo de pensar de una prostituta. No se puede exorcizar al demonio interior de una mujer sin mostrar cómo un hombre sufre y evoluciona como ser humano. (...) Él nunca ha analizado. Nunca ha criticado. Nunca ha intentado ser científico. Así pues, nunca ha intentado pensar”.¹⁴⁴

Tanto la impugnación de Uryu como la respuesta de Satô son sintomáticas de la peculiar inversión interpretativa que se opera entre el ámbito japonés y el occidental a la hora de considerar las propiedades de la toma larga –‘realistas’ *ergo* ‘modernas’ (cuando no incluso ‘modernistas’) en Occidente; ‘reaccionarias’ y ‘anticuadas’ en Japón:

“¿Por qué el ‘plano-secuencia’ parece fuera de época, por qué se lo considera reaccionario? Porque, según dice Uryu Tadao, no era analítico. ¿Y qué queremos decir aquí con analítico? ¿Se refiere a algo que puede ser dividido en partes para su estudio? Teóricamente al menos, la verdadera esencia de algo puede ser descubierta diferenciando su expresión exterior y las partes que constituyen ese algo.

Sin embargo, al aplicar esto al cine se pensó erróneamente que ‘análisis’ significaba fragmentar las escenas en numerosos planos de detalle y ponerlos juntos después. Por causa de esta noción errada, el

¹⁴³ Morris, Peter: *Kenji Mizoguchi*, Canadian Film Institute, Ottawa, 1967, p. 10). Cit. Mellen, Joan: “History Through Cinema: Mizoguchi Kenji’s *The Life of Oharu* (1952)”, en Phillips, Alastair & Stringer, Julian (eds.): *Japanese Cinema. Texts and Contexts*, Routledge, NY, 2007, p. 99.

¹⁴⁴ URYU Tadao: ‘Ningyên no tankyû to iu koto’ (“Investigation into What is Called a Human”), publicado en 1947 como parte del ensayo ‘Nihon no eiga e no hansei’ (“Reflections on Japanese Film”) en *Eiga to kindai seishin* (“Film and the Modern Spirit”) y luego en *Eigateki seishin no keifu* (“The Genealogy of the Cinematic Spirit”). Cit. Satô Tadao: *Kenji Mizoguchi and the Art of Japanese Cinema*, p. 98.

‘plano-secuencia’ no es considerado analítico, puesto que no divide la escena. Al escribir que Mizoguchi “nunca ha analizado”, URYU Tadao cae de hecho en esa trampa. Una escena de un filme, por muy finamente fragmentada que aparezca, no puede ser tratada como un concepto, porque los fragmentos son concretos. La escena no guarda conexión con el hecho de que un director sea analítico o no lo sea”.¹⁴⁵

La imprecisión argumentativa de Satô le lleva a dar implícitamente la razón, al menos en parte, a Uryu. En lugar de defender algún valor específico del ‘plano-secuencia’, admite lo analítico como valor para cuestionar que el montaje fragmentado, como alternativa, tenga propiedades inherentemente analíticas. Los términos de la discusión, por otra parte, son propios de la teorización del montaje en los años 20 y 30. Las generalidades e imprecisiones son de hecho abundantes en la mayor parte de los argumentarios en torno a esta figura que, como ya hemos visto, maneja indistintamente los conceptos de ‘toma larga’ y ‘plano-secuencia’ como si fueran una sola y misma cosa. La primera y más común es, precisamente, la confusión entre ambos términos, cuando ambos designan cosas distintas. Pero en lugar de emprender una clasificación de las condiciones que deben darse para poder nombrar una u otra cosa, optaremos por situar el asunto en su origen teórico, que no es otro que la famosa diatriba de André Bazin en su defensa de los “cineastas de la realidad” frente a los “cineastas de la imagen”. Será en el contexto de esta dicotomía donde el crítico francés alce la noción del plano-secuencia como figura característica de un estadio de evolución del cinema acorde con su naturaleza ontológica, que sería espacio-durativa.

II.1.2.2. Un problema de (in)definición.

“La expresión ‘plano-secuencia’ [*sequence-shot* en el texto original en inglés, como traducción del término francés compuesto *plan-séquence*] surgió en Francia alrededor de 1950, cuando André Bazin, en el proceso de composición de la primera edición de su monografía sobre Orson Welles, tratando de cercar plenamente el lenguaje y estilo del gran director, sintió la necesidad de acuñar una nueva expresión. A partir de ese momento, la usó en varios ensayos importantes, y muy especialmente en la segunda edición de su libro sobre el cineasta americano, escrita en 1958, poco antes de su muerte.”¹⁴⁶

¹⁴⁵ Satô Tadao: *Op. cit.*, pp. 99-100.

¹⁴⁶ Dagrada, Elena: “Piano-sequenza”, entrada de la *Enciclopedia del Cinema*, ed. Istituto della Enciclopedia italiana, Milán, 2004, p. 427. Cit. Joubert-Laurencin, Hervé: “Rewriting the Image. Two Effects of the Future-Perfect in André Bazin”, en Andrew, Dudley & Joubert-Laurencin, H. (eds.): *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife*, Oxford University Press, NY, 2011, p. 210.

Lo primero que es preciso comprender del concepto ‘plano-secuencia’ en su acepción original, que es baziniana, es que, en principio, se diría que alude a las figuras objetivas que el propio término describe: secuencias completas “contenidas” en un solo plano. Esto implica, por un lado, la noción de secuencia como unidad espacio-temporal *o de acción*, y por el otro, la noción de plano como unidad espacio-temporal objetivamente material y, al mismo tiempo, formal. Ambas nociones se superponen en una sola, por así decir; un segmento continuo que se abre y clausura entre otros segmentos heterogéneos –relativos a otra unidad de espacio y tiempo en la diégesis, pero también a otro acontecimiento narrativo aun cuando este pueda suceder a continuación, sin elipsis de por medio, y en un espacio adyacente. En este último caso aparece, de hecho, una primera ambigüedad del concepto, puesto que no implica obligatoriamente la objetivación de una discontinuidad espacio-temporal con respecto a las secuencias anterior y posterior, sino el predominio de una sucesión dramática, por la cual el relato dispone de secuencias distintas y separables, siendo estas, en última instancia, unidades no formales, sino elásticas distribuciones de momentos del relato.

Hay que decir que, para Bazin, el plano-secuencia no es para nada el “registro” pasivo de una acción filmada dentro de un solo encuadre, algo que remitiría sin más a las prácticas del cine primitivo, sino, tal como halla en Renoir (en tanto que precursor del “campeón” del plano-secuencia, Orson Welles), “un deseo de respetar la unidad del espacio dramático y, naturalmente, también su duración”.¹⁴⁷ Pero Bazin se refiere en realidad, o sobre todo, a lo que llama “composición en profundidad”.¹⁴⁸

Es a esta figura a la que alude en su célebre análisis del plano del frasco de veneno en la habitación de Susan Alexander en *Ciudadano Kane*, de tal modo que, en virtud de esa composición en profundidad, el “montaje analítico” queda suprimido. El vínculo entre profundidad de campo y plano-secuencia, aparece explícitamente establecido, aunque no desarrollado, cuando comenta que en Renoir la “composición en profundidad corresponde efectivamente a una supresión parcial del montaje, reemplazado

¹⁴⁷ Bazin, A.: “La evolución del lenguaje cinematográfico”, p. 91. Este famoso e influyente capítulo es la síntesis de tres artículos publicados entre 1950 y 1955.

¹⁴⁸ Ibid.

por frecuentes panorámicas y entradas en campo”.¹⁴⁹ Lo sintomático entonces es que Bazin hable de una cosa y de la otra sin solución de continuidad, como cuando, a continuación de lo antedicho, vuelve a Welles para prolongar su razonamiento:

“Resulta evidente, a quien sabe ver, que los planos-secuencia de *El cuarto mandamiento* [de Welles] no son en absoluto la “grabación” pasiva de una acción fotografiada en un mismo encuadre, sino que, por el contrario, el renunciar a una división del acontecimiento, el renunciar a analizar en el tiempo [en el seno del tiempo] el área dramática [las reverberaciones dramáticas], es una operación positiva cuyo efecto resulta muy superior al que se hubiera conseguido con la planificación clásica [al que hubiera conseguido el clásico desglose de planos]”.¹⁵⁰

Esta ambigüedad, ya señalada por Marie-Claire Ropars,¹⁵¹ se complementa con la conocida enmienda de Jean Mitry a la consideración baziniana de la profundidad de campo en términos de realismo cuando, al menos en este caso tan llamativo, es una forma “estilizada” dado que en la realidad no resulta posible captar con un mismo enfoque los objetos colocados en primer plano y los situados en segundo plano.¹⁵²

Frente al reclamo de “ambigüedad de lo real”¹⁵³ que Bazin vindicaba con el ‘realismo’ supuestamente inherente de la profundidad de campo y el plano-secuencia, la escena está siendo compuesta intencionalmente con un “montaje interior” al encuadre. El famoso caso del plano del frasco con veneno resulta de hecho especialmente significa-

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Ibid. Los añadidos en corchetes son correcciones sugeridas aquí por causa de la más bien cuestionable traducción de la edición española.

¹⁵¹ Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire: “Narration et signification”, *Le temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*. Textes réunis et présentés par Sophie Charlin. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2009, pp. 45-62.

¹⁵² Mitry, Jean: *Estética y psicología del cine. II. Las formas*. México, Siglo XXI, 2002 (1963), 43.

¹⁵³ Frente a esa ambigüedad de lo real sobre la que Bazin sostiene su conocida división entre “cineastas de la imagen” y “cineastas de lo real”, el autor objetaba la mediación alegórica o metafórica implicada por las prácticas del montaje, sobre todo, en sus más insignes practicantes y teóricos de los años 20: “Los montajes de Kulechov, de Eisenstein o de Gance no nos muestran el acontecimiento; aluden a él. Toman, sin duda, la mayor parte de sus elementos de la realidad que piensan describir, pero la significación final de la escena reside más en la organización de estos elementos que en su contenido objetivo. La materia del relato, sea cual sea el realismo individual de la imagen [de los planos individuales], nace esencialmente de estas relaciones (Mosjukin sonriente + niño muerto = piedad). Es decir, un resultado abstracto cuyas primicias no están encerradas en ninguno de los elementos concretos”. Bazin, A.: *Op. cit.*, pp. 83-84.

tivo de lo que es legítimo describir como un mero cambio de la noción convencional de ‘plano’ cinematográfico considerado como la unidad de toma entre sus dos cortes, inicial y final, y la noción óptica de los ‘planos de profundidad’ –noción habitual en fotografía pero también en el lenguaje descriptivo de la pintura, algo menos sencilla de objetivar materialmente y siempre adherida a la necesidad de poder detectar en la imagen dos o más de esos ‘planos de profundidad’ simultáneos en la imagen.

Es preciso comprender que, en la posición de Bazin, el valor reside en la toma larga, sea o no literalmente un plano-secuencia, en la medida en que aquella es la premisa de la *mise-en-scène*, la puesta en escena, simultáneamente como garante de la continuidad de la situación en su duración real y como operación configuradora del sentido. La cuestión clave, entonces, reside en el vínculo entre ambas cosas.

En un texto clásico sobre la cuestión, Brian Henderson afirma que es el plano-secuencia el que permite al director variar y desarrollar la escena sin cambiar a otra en una suerte de desarrollo ininterrumpido.¹⁵⁴ La definición en sí es equívoca si se piensa que, tal como desarrolla luego el autor, en la mayor parte de los casos (en su texto, las películas de Welles, Ophuls y Murnau), las susodichas tomas largas no son planos-secuencia como tales, es decir, no responden a la identidad empírica entre un solo plano continuo y la escena completa –eso que en inglés suele llamarse, “one scene, one shot”, o bien, “one scene, one cut”. De tal modo que, por lo general, la toma larga (“long take”) también descompone (“breaks down”) o analiza el evento.

Según Henderson, Bazin nunca consideró o admitió este factor. Y aquí la diferencia entre toma larga y plano-secuencia se torna secundaria con respecto a la diferencia que este autor plantea entre el montaje como principio de construcción global del filme, y la práctica del corte de montaje como parte de un estilo de filmación. Al corte crucial entre tomas largas de una escena, podría llamársele “corte selectivo”, “corte intra-secuencial” o incluso “corte *mise-en-scène*” (“selective cut or the intra-sequence cut or even *mise-en-scène* cutting”), el cual tiene que ser cuidadosamente diferenciado del montaje, que organiza la pieza completa, no sólo el final de un plano y el principio de otro. El “corte intra-secuencial” no tiene relación con el total de las piezas que el monta-

¹⁵⁴ Henderson, Brian: “The Long Take”, *A Critique of Film Theory*, Dutton, NY, 1980 (1971), p. 49.

je une, no las organiza o gobierna; tiene una relación meramente local con los principios y finales de los planos que conecta en el lugar en el cual estos se unen.¹⁵⁵

Ahora bien, en el plano-secuencia el ritmo se obtiene, no por medio de las duraciones de los planos, sino dentro de cada plano a través del movimiento, o carencia del mismo, la cámara o por ambos. El “corte intra-secuencial” actúa para romper el ritmo de la secuencia y luego para reconectarla sobre una nueva base; es un salto en el ritmo de la secuencia, i. e., de la disposición/movimiento de los actores y la cámara. No es *en sí* un elemento rítmico, como en el caso de la secuencia de montaje, pero sí afecta a los elementos rítmicos de la secuencia: la ubicación de los actores, la disposición de la cámara y la *mise-en-scène*.¹⁵⁶ El ritmo es el conjunto de duración y movimiento dentro de las relaciones entre materias y contenidos de cada texto particular, lo que sucede tanto en cada plano (encuadre, ángulos y perspectivas, movimientos de personajes y de la cámara) y en la secuencia, como entre ellas (ese nivel más general de “montaje”, como señalaba Henderson). Mitry ya había expuesto que el ritmo “es, más que relaciones de intensidad, relaciones de intensidad en relaciones de duración.”¹⁵⁷

El problema se hace más evidente cuando se comprueba que Bazin empleaba el concepto de ‘plano-secuencia’ como figura ejemplar, más que como figura objetivable en la escritura fílmica de un Welles –o de un Ophuls, un Renoir o un Mizoguchi, por mencionar a los más representativos de entre los cineastas “del plano-secuencia”. Ejemplar en dos sentidos. En primer lugar, el ‘plano-secuencia’ estricto y literal, que llamaremos *perfecto*, era una figura infrecuente incluso en las películas más características de esos directores. Desde este punto de vista, es fácil deducir que Bazin hallaba en unos pocos ejemplos de plano-secuencia perfecto una serie de cualidades trasladables al conjunto de la escritura fílmica del cineasta en cuestión. La continuidad perfecta o exhaustiva hasta agotar la secuencia sería, en efecto, la quintaesencia de una general tendencia a la toma larga –pero, como veremos, no a la toma larga en sí, sino una especie particular caracterizada por un empleo evidente de la profundidad de campo, la movilidad combinada de la cámara y los actores, la interacción dinámica entre toma de vistas, elementos escénicos

¹⁵⁵ Henderson, Brian: “Op. cit.,” p. 54.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Mitry, J.: *Estética y psicología del cine. I. Las estructuras*. México, Siglo XXI, 1999 (1963), p. 419.

y personajes, y un cierto desarrollo dramático más o menos extenso. En este sentido, podría decirse que en Welles como en Mizoguchi, en Wyler como en Renoir, lo característico sería la toma larga con “corte intra-secuencial”: el *plano-secuencia imperfecto*; abortado, incompleto, complementado necesariamente con alguna otra toma, generalmente por necesidades técnico-escénicas, es decir, espaciales.

Como veremos para el caso de Mizoguchi, sus escenas estaban a menudo construidas con dos tomas largas, que se conectaban por razones estrictamente posicionales, como en el giro de un bisagra. Con mucha frecuencia, este “giro de bisagra” en principio aparenta una tenue inflexión dramática: i.e., una inflexión en el diálogo que mantienen dos personajes sentados en un tatami. Al cabo de unos instantes, sin embargo, uno de los personajes se levanta y se desplaza hacia otro punto de la instancia o hacia una habitación adyacente. El cambio de toma tenía por tanto una motivación básicamente espacial, si bien ha introducido también una variante posicional entre los personajes que puede cargarse de sentido.

La segunda clase de ejemplaridad es aquella más obviamente ideológica apuntada por Henderson en los términos de un ‘realismo temporal’. El plano-secuencia no sólo sería el modelo perfecto de una práctica objetiva casi siempre imperfecta, sino la figura-modelo de una cierta especificidad fenomenológica del cine. Henderson enfatiza el valor de la toma larga como recurso de estilo en oposición al valor que Bazin otorgaba a esta figura como figura de realismo temporal. Sin embargo, es cuestionable que exista una oposición entre ambos factores como tales, así como no hay oposición entre el uso de un color por parte de un pintor y la correspondencia de esos colores con los que lucen, en tanto que reales, aquellos objetos en los que dicho pintor pueda haberse especializado. De hecho, es fácil deducir de los textos de Bazin que los placeres que reclama, residen en la posibilidad probada de extraer las señas del estilo de esas “estructuras preexistentes de la realidad” de las que el cine da cuenta, según su teoría, por su propia naturaleza ontológica (fotográfica y temporal). El ataque al esquema baziniano debería estar más bien en la tautología implicada en este planteamiento. Si las “estructuras preexistentes de la realidad” son consustanciales al cine, ¿cómo es posible que haya que descubrirlas con el ejercicio de la puesta en escena, y como es posible que, por el contrario, queden ocultas?

La cuestión no es, entonces, que el cine reproduce esas estructuras, sino que es capaz de producirlas, es decir de elaborarlas, de acuerdo a lo que no serían sino unos

patrones fenomenológicos dados, en términos de sentido. Pero, al menos en lo que atañe a nuestro objeto de estudio, que es un cineasta ‘realista’ con una preocupación evidente por la forma, ¿cuáles son esas estructuras? De un lado, las estructuras fenomenológicas de la temporalidad –i.e., su continuidad perceptible, durativa, vinculada al espacio. Del otro, las estructuras histórico-culturales, vinculadas a la “solidez del mundo social” y a la vivencia individual, que es a su vez histórica. Es decir, la experiencia del tiempo *en el cual* el sujeto vive.

Esto se puede sintetizar en una fórmula que, de por sí, integra la dimensión espacial en esta cuestión del tiempo. Lo específico del cine es su captura de lo real de la duración misma; en términos fenomenológicos, su estar abocado a *lo abierto*.

Esta apelación a un término tan difícil de objetivar como *lo abierto*, se sostiene sobre un primer y muy evidente motivo: en el programa baziniano, el plano-secuencia no sólo implica una persistencia ininterrumpida de la continuidad durativa, sino su correlato espacial –de ahí la importancia de la profundidad de campo como rasgo típico, hasta el punto de considerarlo a menudo como inherente al plano-secuencia.

Para entender mejor los tendenciosos límites entre los cuales circunscribe el programa baziniano esta figura perfecta, resulta muy útil aludir a un filme tan característico del más singular campeón del plano-secuencia, el mencionado Welles. Es de sobra conocido el análisis realizado por Bazin de la secuencia conversacional de la cocina en *The Magnificent Ambersons* (*El cuarto mandamiento*, 1942). Lo que convierte dicha escena en un momento arquetípico, no es sólo el cierre perfecto de la escena en un continuo de espacio y duración, sino un despliegue de distancias espaciales cambiantes entre los personajes que tiene un correlato en términos dramaturgicos: la modulación de movimiento y estatismo, de lejanía y cercanía, entreverada en un primer contraste entre lo cotidiano (comer una tarta) y el contenido latente de los diálogos –elusivo al principio pero progresivamente intencional (el amor frustrado) – se coreografía con los cuerpos en un decorado extremadamente saturado. Toda ella implica el desarrollo de una complejidad impregnada de contrastes también entre la experiencia y la inexperiencia en las emociones, en un *crescendo* bien pautado que se sostiene entre sospechas y chanzas hasta alcanzar un clímax –la tía Fanny rompe a llorar y abandona el lugar– y una delicada coda que lleva al irresponsable sobrino George a remontar lentamente el camino –desde el primer término hasta el fondo del decorado– que antes había recorrido ella, mostrando espa-

cialmente un aprendizaje del dolor del otro. Pero, más allá del “contenido” específico de la secuencia, nos interesa retener la generalidad semántica de este desarrollo durativo amplio, no unívoco sino, como decimos, complejo, donde algo relevante pugna por abrirse paso en el espesor de lo banal –en este sentido, la humildad de las figuras en su quehacer, rodeados de enseres de cocina en la zona menos noble de la mansión, adquiere un valor de privacidad que prepara el terreno a una especie de inversión dramática. Lo banal sirve de escenario a un estado de dolor larvado que apela directamente a lo temporal, porque se sostiene en la experiencia de un resistirse –en ese momento como, más ampliamente, a lo largo de toda una vida– a que la verdad aflore.

En términos formales estrictos, la escena constituye una excepción dentro del film. Por otra parte, sí es cierto que abundan las situaciones resueltas en una sola toma de continuidad espacio-temporal. Pero surge la duda de si estas caben de hecho en el concepto ‘plano-secuencia’, porque suele tratarse más bien de condensados narrativos de marcado tono lírico que por lo general marcan un tránsito, o incluso la transitoriedad misma del tiempo, núcleo temático fundamental de la película. Es con uno de esos condensados como esta se abre, con la imagen lejana de la mansión y el paso eventual y despacioso del carruaje de transporte público, mientras la voz en *off* de Welles en calidad de narrador novelesco, introduce la propia distancia temporal de una época pretérita: “En aquellos tiempos...”.

Otro condensado de este tipo, pero sin embargo inverso al anterior en varios sentidos, es aquel que nos muestra y, podríamos decir incluso, “nos despide” del abuelo antes de morir. Toda esta secuencia consiste en un único y sostenido primer plano del anciano. Esto implica una proximidad al rostro tanto más inusual cuanto que altera la “norma” por la cual una imagen debe durar lo que precisa su “lectura”, de tal modo que una imagen con poca información objetiva –un rostro– no podrá durar tanto como otra repleta de ella –un paisaje, un sitio con sus detalles más o menos pintorescos y con personajes en su interior. El “exceso” de duración del primer plano del abuelo convierte su rostro, en consecuencia, en un depósito de información esquiva, un complejo de micro-movimientos misteriosos. Con este primer plano observamos largamente lo inaccesible de ese rostro, cuyo interior se ha sumido en el delirio irreversible de la senilidad. El viejo coronel ha perdido el contacto con el mundo y la época, y la profundidad del mismo (profundidad del espacio y el tiempo que es vivido) ha sido sustituida por otra, un abis-

mo alucinado e indescifrable. Lo que aquí se condensa ya no es la historicidad de un ambiente, como en la primera secuencia, sino una desconexión radical con la misma: el mundo exterior se reduce a las sombras que suponemos que provoca el fuego de una chimenea sobre ese rostro, y sobre todo a la voz de George Minafer, única presencia añadida pero relegada al fuera de campo integral que es ya el mundo mismo y entero para este anciano.

En cualquier caso, ambas secuencias de condensación han tratado de sustituir, como por sinécdoque, distintas experiencias del tiempo fijando la toma de vistas según una ley de distancias marcada por lo inaccesible: una época pasada, vista a lo lejos, y una vida que se apaga, observada en los detalles próximos de una cara. En ambas, la voz novelesca del narrador interviene para marcar que estamos ante imágenes cuyo sentido no es dramático, sino de otro orden, digamos, lírico y/o reflexivo, porque tiene como objeto lo temporal. De hecho, ambas operan de modo análogo a las típicas secuencias de montaje que, en el cine clásico de Hollywood, mostraban hojas de calendario en movimiento superpuestas a un encadenado de acontecimientos de valor más o menos histórico. Pero el tiempo aquí ya no puede limitarse a la sucesión de los días. Que la opción de Welles fuera operar precisamente al contrario, fijando en una imagen la idea misma del paso del tiempo, es elocuente del espíritu elegíaco que quiso decantar de la novela de Booth Tarkington para su versión cinematográfica.

Lo que nos interesa retener, en todo caso, es que ninguna de estas escenas ni otras que también se abren y cierran sobre una unidad de espacio-tiempo suele ser comentada en términos de plano-secuencia. A la figura perfecta se le supone algo más. Se le supone un cierto desarrollo dramático en, y del, tiempo real.

II.1.2.3. El plano-secuencia y la toma larga como significantes cinematográficos.

Aceptar con Bazin que el plano-secuencia sea una figura de estilo, equivale por extensión a considerarla como significativa, siempre y cuando se adopte la posición metodológica de la semiología. Y si bien la lectura baziniana, siendo fenomenológica, pone el acento en el valor *referencial* de la figura (duración de la situación = duración del plano), la aproximación semiológica nos obliga a considerarla en un sentido *diferencial*, que es el propio de todo significativo. Así pues, tenemos que entender la figura del plano-

secuencia según los términos de una oposición dialéctica, por la cual dicha figura obtiene su “razón” –su diferencialidad como significante– por contraste con su “opuesto”: el montaje.

Problema: equiparar ambas figuras en tanto que significantes, requiere aceptar primero que no son conmensurables con respecto a su base técnica y fenomenológica, lo cual implica contradicciones que, de hecho, subyacen a muchas de las reflexiones teóricas vinculadas a ambos términos al menos desde la época de Bazin. En términos estrictamente materiales, el plano-secuencia implica la positividad de un ensanche espacio-temporal de la situación filmada, y en consecuencia, su valor negativo con respecto al montaje reside en que implica rechazo, por aplazamiento, del corte.¹⁵⁸ La fórmula baziniana del “montaje dentro del plano”, siendo este la organización del punto de vista dentro del continuo espacio-temporal del plano-secuencia, introduce así una paradoja cuyo fundamento es la observación de ambas figuras en positivo, pero con el fin de subordinar la idea del montaje mediante su traslado a un ámbito superior de generalidad. Es decir, el montaje pasa definitivamente del ámbito de las técnicas al del concepto, hasta el punto de perder su especificidad originaria. La idea de montaje cinematográfico, hasta ese momento, era inseparable de la ejecución técnica del corte material operado sobre la película misma como objeto. Bazin aparta el aspecto diferencial material del montaje para retener sólo su efecto más obvio de acuerdo a su modelo “clásico”: la articulación del continuo espacio-temporal. Montaje será, deduciblemente, toda operación efectuada con el fin de articular intencionalmente lo extenso del espacio y el tiempo en el ámbito de la representación cinematográfica. Así pues, el montaje se sitúa al nivel de generalidad que permite “salvarlo” como concepto cinematográfico, al tiempo que se lo aprovecha para enaltecer el valor de una figura no general sino específica, fenomenológica por efecto (duración real) y semiológica por defecto (por oposición al montaje), semántica

¹⁵⁸ El plano-secuencia realmente perfecto sería, en definitiva, el plano-película, el film constituido por una sola toma, algo que Hitchcock probaría en *The Rope* (*La soga*, 1948) con ciertos trucajes que disimulaban los cortes de montaje, necesarios por un motivo tan banal como inapelable: la imposibilidad material de contener una película de duración convencional en un solo rollo. Se hubieran requerido unos tres kilómetros de película, una enorme bobina y una cámara especial adaptada a ese requisito, para semejante hazaña. El formato digital vino a posibilitarla muchos años después, y se suele mencionar *El arca rusa*, de Aleksandr Sokurov (2002) como el caso pionero. O bien *Time Code*, de Mike Figgis (2000), a la sazón armada con cuatro planos-secuencia que se muestran simultáneamente en pantalla partida hasta que todos convergen al final. La historia del cine llamado ‘experimental’ nos ofrecería, sin embargo, una cronología muy distinta, con ciertas películas de Andy Warhol o Michael Snow como ejemplos especialmente llamativos. Pero aquí es precisamente el propio término ‘plano-secuencia’ el que no resultaría adecuado, por carecer de la dimensión semántica (dramatúrgica) que inscribe esta figura en la historia de la teoría cinematográfica.

en un grado básico por la primera condición, pero polivalente en virtud de la segunda, cual es el plano-secuencia.

Lo que este problema desvela a fuerza de ignorarlo, es precisamente que la tensión de exclusión “por naturaleza” que opone el concepto general y convencional de montaje a la figura específica del plano-secuencia, se basa en el hecho de que, considerados como significantes, ambos sólo pueden oponerse en tanto operan sobre un continuo espacio-temporal presupuesto. Y ello a dos niveles:

1. El montaje sólo es imaginable como corte y conexión entre dos segmentos de extensión espacial y durativa. El montaje presupone, entonces, una potencia de esa mencionada extensión, en la medida en que puede ser acentuada de uno u otro modo.
2. En correspondencia, esa extensión espacial y durativa se conforma como figura en sí únicamente en la medida en que está condicionada por su irrupción e interrupción en virtud de los cortes de montaje. Existe plano-secuencia en la medida en que este dispone de apertura y clausura. El montaje sería así el origen y límite del mismo, y en tanto que figura, representa una especie de juego de resistencia – como el de quien juega a aguantar la respiración bajo el agua.

Así pues, el plano-secuencia queda afirmado como *anomalía*, y no sólo en los textos de Bazin, sino en la práctica de su desarrollo, que es obviamente muy anterior a sus escritos. Bazin, de hecho, no erraba del todo al considerar sus propias reflexiones sobre el asunto como la explicitación de algo que afloraba ya muy concretamente en las películas de un pequeño pero ilustre de cineastas interesados en explorar cierta clase de “escritura” fílmica a partir de las posibilidades del cine sonoro:

“Considerándolo desde el punto de vista de la planificación, la historia del cine no pone de manifiesto una solución de continuidad tan evidente como podría creerse entre el cine mudo y el sonoro. Pueden además descubrirse parentescos entre algunos realizadores de los años 25 y otros de 1935 y sobre todo del período 1940-50. Por ejemplo, entre Erich Von Stroheim y Jean Renoir u Orson Welles, Carl Theodor Dreyer y Robert Bresson. (...) Como hipótesis de trabajo, distinguiría en el cine, desde 1920 a 1940, dos grandes tendencias opuestas: los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad”.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Bazin, A.: *Op. cit.*, pp. 81-82.

Para el autor de “Montaje prohibido”, los cineastas que creen en la imagen, que es sencillo identificar con algunas figuras clave del período silente, particularmente implicados en la búsqueda de lo específico cinematográfico en el plano de sus técnicas, recursos y potencial del dispositivo, serían aquellos que privilegian el contenido plástico de la imagen y los recursos del montaje:¹⁶⁰

“Sean los que sean [los procedimientos de montaje: “invisible”, “paralelo”, “de aceleración” y “de atracciones”], siempre se descubre en ellos un punto común que es la definición misma del montaje: la creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede únicamente de sus mutuas relaciones. (...). Los montajes de Kulechov [sic], de Eisenstein o de Gance no nos muestran el acontecimiento: aluden a él. (...) La significación final de la escena reside más en la organización de estos elementos [de la realidad] que en su contenido objetivo. (...) Las combinaciones son innumerables. Pero todas tienen en común que sugieren la idea con la mediación de una metáfora o de una asociación de ideas. (...) El *sentido* no está en la imagen, es la sombra proyectada por el montaje sobre el plano de la conciencia del espectador.”¹⁶¹

Evidentemente, la contradicción señalada por Henderson y otros, reside en la ambigüedad de no clarificar si “el sentido ha de estar en la imagen” por la naturaleza ‘realista’ de la misma, lo cual, como ya decíamos, implicaría que no es necesario “intervenir” en ella, cuando lo cierto es que la noción misma de *mise-en-scène* es precisamente una intervención, una organización intencional de la imagen. En este sentido, cuando a esta tendencia opone Bazin la de quienes ponen el acento en un desvelamiento de la realidad, y para quienes el cine mudo sería “la realidad menos uno de sus elementos” (el sonido), resulta llamativo que entre los “elegidos”, mencione primero a Murnau, aun a condición de desautorizar las atribuciones de expresionismo y pictoricismo a favor de su interés por explorar el espacio escénico. Y luego a Von Stroheim, decidido siempre a “mirar el mundo lo bastante de cerca y con la insistencia suficiente para que termine de revelarnos su crueldad y fealdad”.¹⁶² Para Bazin, el sonido vino a separar el grano de la paja –la vo-

¹⁶⁰ Bazin, A.: *Op. cit.*, p. 82.

¹⁶¹ Bazin, A.: *Op. cit.*, pp. 83-84.

¹⁶² Bazin, A.: *Op. cit.*, pp. 85-86.

cación realista inherente al cine con respecto al artificio inflacionario de sus recursos expresivos. Aún más problemático resulta su veloz repaso “historiográfico” por la década de los años 30, de la que se limita a reconocer la estabilización de un cine sonoro maduro en los EEUU y Francia, consistente en sus recursos técnico-estilísticos con respecto a los géneros desarrollados, y merecedor por tanto de recibir el título honorífico de “clasicismo”. Bazin sobrepasa aquí el tópico crítico que consideraba ese período como una era durante la cual los hallazgos del cine mudo se degradan por la abrasión de la palabra hablada en pantalla. Pero está muy lejos de reconocer hasta qué punto hubo intentos, acaso excepcionales pero decisivos, de integrar las nuevas posibilidades proporcionadas por el sonido en un “ensanche” específico de la representación cinematográfica.

De hecho, una hipótesis de trabajo básica para nuestro estudio reside en la entidad diferencial de esas excepciones, acaso por extensión del modo de articular los elementos de estilo en el ámbito del cine mudo: de modo abusivamente sintético, arriesgaremos la hipótesis de que estas excepciones, constituidas por las primeras incursiones de ciertas figuras de la dirección cinematográfica en el medio sonoro, se caracterizaban por un empleo más o menos *dialéctico* de dicho medio.¹⁶³ La naturaleza excepcional de estos casos se vislumbra más nítidamente en cuanto se enumeran ciertos nombres: el Hitchcock de *Blackmail* (*La muchacha de Londres*, 1929), el Vidor de *Halleluja* (*Aleluya*, 1929), el Lang de *M* (*M. El vampiro de Dusseldorf*, 1931), el Dreyer de *Vampyr* (1931), incluso el joven Ophuls de *Liebelei* (*Amoríos*, 1932). Pero una enumeración de este tipo parece demasiado ideal desde un punto de vista historiográfico, puesto que se sostiene en figuras coetánea o posteriormente consagradas en el canon de los “grandes autores”.

La posibilidad de una prospección sistemática de orden simultáneamente técnico-industrial y semiológico en el fondo real de la producción cinematográfica en los principales países productores y exportadores de películas, ha quedado aplazada *sine die* por el cambio de intereses de la historiografía actual. Nos vemos abocados a mantener un estado de duda prudente sobre la base de un conocimiento más o menos extenso mas

¹⁶³ Un simple vistazo a las tentativas primeras de Noël Burch a la hora de teorizar un cine formalmente dialéctico sobre una base más o menos histórica, como las que están recogidas en su célebre *Praxis del cine* (1969), pone en evidencia que esos primeros años 30 representaron un tiempo de promesas y hallazgos que no tuvieron continuación, al menos en la perspectiva de Burch. Es también evidente, en todo caso, que Burch seleccionaba como ejemplo películas que representan excepciones a la norma. No puede extrañarnos el posterior deslizamiento geográfico (hacia Japón, donde la utopía del cine dialéctico se le aparecía como la norma) y cronológico (hacia los cines llamados “primitivos”) de sus intereses como historiador y teórico del cine.

no exhaustivo de una gran diversidad de películas realizadas en un período convencionalmente definido por la transición del mudo al sonoro en esos países –pongamos, las realizadas entre 1929 y 1933 en los EEUU, Francia, Italia y Alemania. Si la punta de iceberg de los nombres canónicos puede estar ocultando una realidad más compleja o incluso más bien amorfa y resistente a la sistematización, es algo que sobrepasa las posibilidades de este estudio.

El caso del cine japonés ofrece, sin embargo, un ámbito de excepcionalidad totalmente distinto y de enorme significación como tal. En efecto, es plausible afirmar que había desarrollado “códigos” de representación diferentes, aunque esto ha de verse menos como una especie de continuidad adaptada al medio de ciertas prácticas escénicas vernáculas, y más en relación a las discontinuidades sufridas por el desarrollo de unos géneros vinculados al sistema de estudios. Naturalmente, el asunto no era ajeno al ritmo de desarrollo industrial de ese sistema, entreverado con la sociología de sus espectadores en un período tan determinante como los últimos años de la era Taishō y los primeros de la era Shōwa. Con respecto a esta dinámica histórica, que a un nivel de generalización político-social podría sintetizarse groseramente como de estabilización conservadora del furor modernizante de los años Taishō, el primer dato a retener es muy tardía implantación del sonido en los estudios, entre 1935 y 1936, entre otras cosas por la resistencia gremial que le oponía el colectivo de los narradores *benshi*. Pero lo relevante del asunto no fue el “retraso” en sí, sino el *desfase* cronológico entre la práctica del sonoro en la producción local de películas y la práctica de la exhibición de cine sonoro en ese país.

Es decir, los espectadores de las grandes ciudades ya habían podido acostumbrarse a ver y *escuchar* películas extranjeras desde principios de la década.¹⁶⁴ Y así como los técnicos especialistas encargados de implementar técnicas y dispositivos del cine sonoro en los estudios habían dispuesto de un amplio período de aprendizaje, a menudo sobre el terreno con sus estancias en los principales centros de producción de Occidente, también los cineastas en nómina de Nikkatsu, Shōchiku, etc., disponían ya de sobrados ejemplos de uso del sonido –habría que precisar: de *montaje* de banda de sonido con la

¹⁶⁴ En este sentido, resulta chocante observar la escena de un film mudo de Ozu como *Tokyo no onna* (*La mujer de Tokio*, 1932) en la que dos de los protagonistas se hallan en un cine viendo el corto de Lubitsch *The Clerk* (que formaba parte del film colectivo *If I had a Million*, 1932). Merece la pena recordar que la pieza de un minuto apenas tiene diálogos, pero es de hecho burlescamente *sonora*: una sucesión de puertas que se abren y cierran en la escala ascendente de las jerarquías de la empresa, concluye con la pedorreta de despedida del empleado Charles Laughton a su jefe.

banda de imagen— sobre los cuales asimilar y desarrollar ciertas facetas específicas de su potencial. Dicho de otra forma: el cine japonés, en vez de empezar de cero, estaba en condiciones de aprovechar las experiencias de todo un lustro de experimentación, y de hacerlo sobre la base de un sistema de géneros y prácticas autóctonas sobre cuyo carácter diferencial no había dudas. Como en tantos otros contextos de producción, y como había sucedido al menos desde mediados de la década de los 20 con el énfasis de algunos estudios (Shôchiku sobre todo) y cineastas en el aprendizaje y desarrollo progresivamente sofisticado del montaje como clave formal de la modernización de los géneros, el sonido representaba también un desafío emancipador, que podía permitir “modernizar” las formas de acuerdo a la urgencia de actualización de los asuntos y los géneros.

II.1.2.4. Dos tomas largas de apertura.

En *Las hermanas de Gion*, la gran película canónicamente ‘realista’ de Mizoguchi, hay una escena en perfecto plano-secuencia (“one scene, one shot”) en la cual sus protagonistas, dos hermanas que se ganan la vida como geishas, tienen una conversación *mientras* pasean por un complejo de templos cercano al popular barrio de las geishas, Gion, en Kioto. Ocupan la charla, absolutamente mundana, en sus dilemas y opiniones diversas sobre los hombres, mientras una de ellas, la mayor y más conservadora y respetuosa de las tradiciones, efectúa los saludos rituales a la entrada de cada templete. Luce un sol de mañana dominical, y la menor se cruza con una amiga, con la que habla brevemente. La clave de la escena puede resumirse con el ‘mientras’ de nuestra descripción: la charla mundana no tiene en la mundanidad literal —el mundo en su estar ahí cotidiano con sus rutinas— un mero fondo, ni un dato de verismo descriptivo vinculado a un lugar identificable por el público, aunque cumple, ciertamente, también esta función. Se trata, más bien, de una presencia simultánea del lugar, que es un lugar histórico, es decir, social, en la medida en que el mismo certifica el carácter contingente, no de la situación, sino de la vivencia de la situación —el lugar que la misma ocupa en la vida de los personajes. Lo que el cine de Mizoguchi logra derivar con sus tomas largas no es tanto “el tiempo real” decantado en su duración contingente, sino lo contingente como realidad del tiempo.

Podemos apelar asimismo a dos planos correspondientes a dos películas posteriores al ámbito de nuestro estudio, dos ejercicios de lo que llama D.W. Davis “estilo mo-

numental” (el primero de ellos, sin duda el ejercicio monumental por excelencia en la historia del cine japonés), para ver dos casos extremos de lo antedicho, pero en la medida en que el ‘realismo’ ya no ofrece coartada referencial para el ejercicio diferencial de la toma larga –pues va quedando claro que nuestra búsqueda implica una proximidad entre el carácter diferencial semiótico de la figura de la toma y su referencialidad estrictamente temporal, como trazo durativo.

El primero de esos planos es el segundo plano de la secuencia de apertura largo travelling de *Los 47 ronin*, una superproducción en dos partes que data del inicio de la Guerra del Pacífico (la primera fue realizada en 1941 y la segunda en 1942), y con la que Shôchiku y el propio director, que gozaba de una posición privilegiada entre los profesionales del sector ante el gobierno, trataban de cumplir con el requisito, exigido por decreto, de que las películas japonesas celebraran la “esencia japonesa”. La trama no es otra que la de los famosos hechos que acaecieron en la era Genroku, a caballo entre los ss. XVII y XVIII, cuando un *daimyô* o samurái de alto linaje, el joven señor de Asano, Naganori (Takumi no Kami), atacó a un maestro de ceremonias, Kotsunosukê, señor de Kira, que se hallaba en la casa de Asano en función delegada para verificar que todo estaba en orden ante la inminente visita de un alto funcionario imperial. El ataque había sobrevenido cuando Kotsunosukê reprochó en términos ofensivos al señor de Asano su torpeza e inexperiencia en asuntos rituales. Aunque el golpe propinado a Kotsunosukê por el joven samurái no logró acabar con él, de inmediato fue detenido y, tras el preceptivo juicio, condenado a cometer seppuku, el suicidio ritual. Con Naganori muerto, una serie de maniobras políticas oportunistas acabarían por disolver la casa de Asano, y cuarenta y siete de sus samuráis, convertidos ahora en *ronin*, se juramentan para vengarse y llevar la cabeza de Kotsunosukê a la tumba de su señor. Esta situación, históricamente verificada, ha dado lugar desde entonces, a toda una larga serie de narraciones en toda clase de géneros y formatos, que incluyen las adaptaciones cinematográficas. Desde un principio, se percibía el dilema de los *ronin*, decididos a disimular su dolor y su impaciencia durante largo tiempo por razones estratégicas, y conscientes tanto de su obligación de venganza por lealtad como del legítimo castigo que se les impondría por ello. Todos los comentaristas del filme de Mizoguchi inciden, con motivo, en el sintomático detalle de que fuera una adaptación de una obra de Seika Mayama, autor *shinpa* con

nítida inclinación izquierdista, y que para el rodaje se contara con el *Zenshin'za*,¹⁶⁵ una compañía de “kabuki comunista”. La versión de Mizoguchi, de hecho, deja al margen la épica guerrera del relato para concentrarse en el drama de la espera y las pérdidas implicadas: decidido a engañar a todos para despejar sospechas simulando su olvido de lo ocurrido en una vida de disipación, el líder de los juramentados sufre el desprecio de sus pares y el abandono de su familia.

Valga esta introducción al filme para poner en contexto la singular “anomalía” que hallamos en su mismo inicio. Tras un plano de situación que nos muestra, desde el patio interior convertido en jardín de piedras, la zona de entrada al palacio de Asano, con un cortejo de samuráis y sirvientes hieráticamente dispuestos en situación de espera, un corte nos lleva a un plano que encuadra el propio jardín desde la *engawa* (la galería elevada que sirve de pasillo y umbral entre exterior e interior en las edificaciones tradicionales). La cámara inicia entonces un lentísimo travelling lateral de izquierda a derecha que, con las esbeltas columnas como eventuales marcadores de tramo, “contempla” durante exactamente un minuto la estructura regular y en perspectiva del mentado jardín. Al cabo de ese minuto, comienza la “acción” propiamente dicha, cuando una voz desde el fuera de campo emite con enfado una serie de reproches –es Kotsunosukê, obviamente, con su conocida protesta. Sin apenas variar la velocidad de movimiento, la cámara concluye su travelling desembocando en una panorámica en el mismo sentido, de izquierda a derecha, que encuadra en plano medio, a cubierto en la galería, al infame Kotsunosukê y a quien debe ser un chambelán o samurái de alto rango en la casa de Asano. Tras otro minuto de escena, consistente en el despliegue de reproches del malvado, ambas figuras se retiran de campo saliendo por la izquierda, dejando a la vista algo que hasta ese momento ocultaban: un grupo, al fondo, en posición de reverencia, encabezado por un joven samurái con kimono en tonos claros, que se alza muy agitado y emprende carrera en la dirección por la que se han ido los dos hombres. Llegado a un punto cercano a la cámara, esta gira para ofrecer, tras el ángulo de noventa grados de la esquina de la galería y el jardín, el tramo de la misma por donde, a todas luces, la cámara

¹⁶⁵ - Powell, Brian: “Communist Kabuki”, en Leiter, Samuel L. (ed.): *A Kabuki Reader: History and Performance*, Routledge, Abingdon y NY, 2015 (2002), p. 176.

- McDonald, Keiko: *Japanese Classical Theater in Films*, Associated University Press, Cranbury, Londres y Ontario, 1994, p. 99.

había trazado su travelling, y por donde ahora, en un crescendo de acción inusitado, se lanza el joven *katana* en mano sobre su ofensor.

Este plano ejemplifica, entre otras cosas, dos normas formales, a saber: composiciones muy elaboradas con profundidad de campo, predominio de líneas potentes y claras; y alternancia discordante de movimiento y estatismo por parte de la cámara y de los personajes. Detengámonos en este último aspecto: por un lado, comprobaremos que el travelling inicial, de pasmosa lentitud, subraya en su movimiento la quietud de aquello que registra. (El “movimiento relativo” de las líneas del jardín y de la arquitectura, es perfectamente regular, por la transversalidad de la cámara con respecto a su línea de movimiento). El silencio de la banda de sonido, subrayado de hecho por la aparición del tenue y lejano silbido de un instrumento ritual, contribuye a esta sensación. La estructura doble del plano, con la regularidad lateral, la lentitud y la ausencia de personajes de su primer tramo, contrasta con la dirección opuesta y la precipitación del asalto de Asano, mientras que las palabras de Kotsunosukê en plano medio representan el quicio, el centro del cual deriva el drama, y que transforma lo que primero se nos da como un momento de suspensión del tiempo en una cierta zona del pasado japonés (pero, para el espectador japonés, también una rara zona de suspense aplazado, pues conoce de sobra los eventos que vendrán) en un frenesí de histeria y agresión frustrada que rompe con todo el estatismo ritual en el que está sumergido el palacio.

Necesitamos poner el acento en ese primer tramo de la secuencia, que en un primer visionado se antoja mucha más largo en duración que su desarrollo dramático ulterior –nótese de hecho que, en la secuencia de fotogramas con la que ilustramos este momento, cada fotograma correspondiente al travelling y al diálogo de Kotsunosukê, se ha tomado a intervalos exactos de 10 segundos, mientras que los de la reacción airada de Asano, se ha tomado a intervalos de 5 segundos. El mencionado travelling, en fin, no sólo representa la sugerente introducción a un tiempo (una zona del pasado) *otro*, sino una afirmación del carácter *otro* del tiempo como tal, es decir, de su forma de experimentarlo. Dicho con otras palabras: se escenifica una forma de percibir el tiempo propia de tiempos antiguos, y depositada en el patrimonio artístico-monumental japonés; pero también es la obertura a unos tiempos, a una época, que, por antigua, se halla distante, y sólo recuperable con la mediación de un intervalo que, en su lentitud, equivale a una puesta en trance.

Ahora bien, esta longitud y lentitud extremas del plano no tienen un sujeto mediador, sino que se corresponde a la inmersión mimética en el mundo de la ficción que será narrada –y que tiene una base histórica sobradamente conocida y transmitida en Japón. El espacio filmado, un jardín de piedras zen, con su diseño de surcos perfectamente alineados en la grava blanca, arraiga en una muy conocida tradición que sitúa el papel de estos jardines como oportunidades contemplación del vacío –en tanto que el vacío es la condición constitutiva profunda de la realidad misma. Este travelling reproduce así el vacío que dicho espacio “traduce” en pura duración, pero para ello debe efectuar un movimiento que, por su lentitud, incrementa la sensación durativa. En todo caso, lo que interesa subrayar es que una idea apriorística del tiempo como pura duración vacía, es reflejada, como en un espejo, en la duración material de la imagen cinematográfica –el movimiento de aparato tendría como propósito multiplicar, aumentar la capacidad “reflectora” de ese metafórico espejo.

Evidentemente, esta identidad fenomenológica entre el tiempo material objetivo de la toma, y el tiempo como pura duración metaforizado por el espacio del jardín zen, sobrepasa con mucho las condiciones del ‘realismo’; si acaso, sería una consecuencia del mismo. En cierto modo, y si se nos permite un anacronismo “pedagógico”, este travelling podríamos haberlo hallado en un documental de Resnais de los 50, si este hubiera decidido dedicar a las artes japonesas una incursión especulativa análoga a la que emprendió en compañía de Chris Marker con *Las estatuas también mueren* en el ámbito del arte africano.

No hay ningún plano parecido en el resto de su filmografía, ni tan siquiera en este filme que, por otra parte, está íntegramente construido con larguísimas y extremadamente elaboradas tomas que articulan grandes secuencias con una norma de distancias que acentúa aún más la norma de *Historia del último crisantemo*. El plano del jardín zen es la advertencia de una extensibilidad suprema que va a dominar toda la puesta en escena, pero nunca extraída del desarrollo de las acciones, aun cuando estas puedan ser en extremo reposadas y estáticas. Asienta, eso sí, la primera impresión de una duratividad pura, vinculada a lo ‘vernáculo’, al pasado histórico y su herencia espiritual, pero *puesta en acto* como tal. Lo más parecido que podríamos hallar es el justamente célebre plano-rodillo, o plano-pergamino (una equiparación del travelling lateral mizoguchiano con los *e-maki* debida a Burch y establecida desde entonces como un tropo tan característico del

cinéasta, como los *pillow shots* atribuidos como marca de Ozu) es el célebre travelling de 6 minutos del primer encuentro entre los protagonistas de *Historia del último crisantemo*. De este plano nos ocuparemos en el capítulo preceptivo, pero nos interesa señalar otro de la etapa final de Mizoguchi.

• → →



← ← •

Ilustración 5: gran plano de apertura de *Los 47 ronin* (1941). El intervalo entre fotogramas es de 10 segundos para todo el desglose, excepto para los últimos 4 (fila inferior), donde el intervalo es de 5 segundos. La dirección de lectura es de izquierda a derecha, acorde a la del travelling, salvo para los 4 fotogramas de la última fila, cuando la cámara traza panorámica de derecha a izquierda.

Se trata de otro plano de introducción en un filme de 1955, *La emperatriz Yang Kwei-fei (Yokibi)* que, una vez más, representa una inmersión en un territorio “exótico” – no sólo el pasado, sino un pasado ajeno a Japón: la China imperial del s. VIII, en tiempos del emperador Hsuan Tsung, de la dinastía T’ang. La complejidad de esta toma extraordinaria, es que introduce distintos momentos de significación temporal, distintas posiciones ante la experiencia durativa: la del relato y su espectador con respecto a un pasado remoto; y la del protagonista –el emperador melancólico– con respecto al tiempo mundano del exterior (su época, China, la propia corte, de la que aparece espacialmente separado por una galería hipóstila de gran vastedad). Al fondo de un largo pasaje con columnas de alabastro, unas puertas diminutas dan entrada a dos figuras igualmente lejanas, pequeñísimas en relación a la escala, ahora puesta en evidencia, de tan largo pasillo. Avanzan a paso tranquilo pero firme, y la cámara emprende en un momento dado un travelling con panorámica que encuadra, a distancia media, un espacio suntuoso pero acogedor, en el que destacan un biombo, una silla y un laúd chino. El giro continúa hasta desembocar en una sala donde, en plano general, aparece un hombre de edad madura, con pose encorvada y vestiduras nobles (el emperador), que mira hacia un exterior de cielo y almenas a través de un ventanal alto. Cuando se gira, su rostro parece compungido, arquetípicamente melancólico. Se sienta. Aparecen en plano los chambelanes desde el lado izquierdo, de pronto “aumentados” a escala humana tras el largo minuto transcurrido desde que la cámara los abandonara. Sin entrar en más pormenores: la duración objetiva, empírica, de la toma prolongada se pone así al servicio de una idealización de lo remoto (el Otrora) y de la alienación del personaje, penando por la ausencia de la difunta emperatriz Yang Kwei-fei, vive aislado en ‘su propio tiempo.

El carácter excepcional de ambas tomas se explica precisamente por su valor introductorio, como puesta-en-trance al modo ya mencionado de obertura, previo a la puesta en acción. En ambos casos, el carácter caligráfico-monumental de estos extensos planos durativos sobrepasa la coartada dramática y realista que integraban, como veremos, en los filmes *shinpa* de los años 30. Aquí la interválica de la toma larga se ha “abstraído” en su propia duratividad.

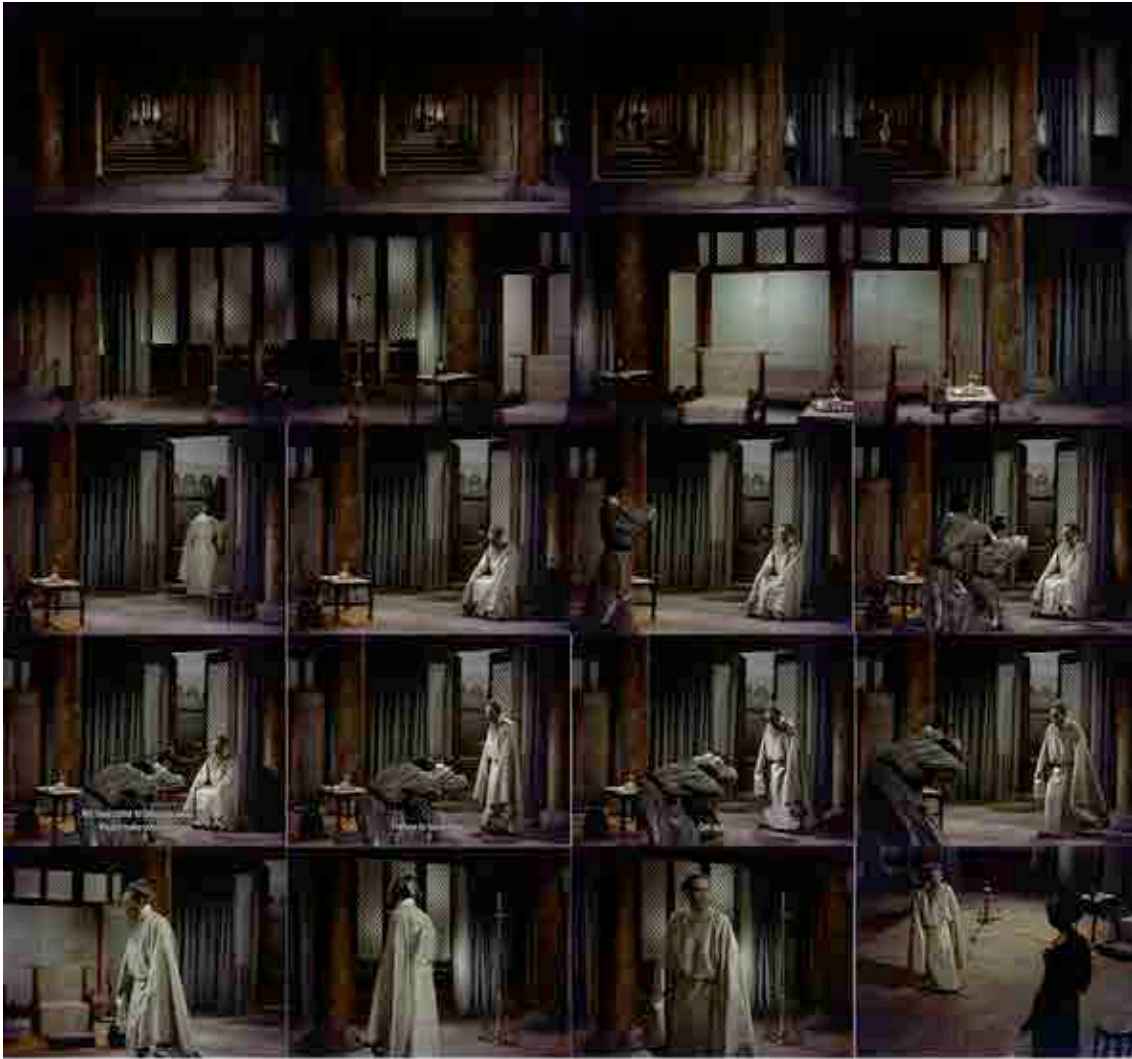


Ilustración 6: plano-secuencia de apertura de *La emperatriz Yang Kwei-fei* (1955).

Esto le permite, en ciertos casos, convertirse en una norma formal *per se*, dependiente de la distribución de zonas de remanso temporal, tal como veremos en *Historia del último crisantemo*, donde, sin embargo, esos remansos permanecen sujetos a aquel fondo de lo cotidiano desde el que adviene la puesta en situación de la escena. Pero lo importante es que en estos planos se hace visible por separación, en términos formales, una doble dimensión del tiempo: (a) su carácter virtual y cognitivo, esto es, la referencia de la experiencia temporal a la regulación de los hechos, de las experiencias; de la vivencia individual tanto como de la situación histórica; y (b) su carácter fenoménico inmediato, como duración pura, retenida sin referencia a aquello hacia lo que los hechos, o el movimiento general de las cosas, apunta. Esta doble condición no fue nunca abordada ni por Bazin ni por ninguno de sus seguidores ni opositores, a pesar de que posiblemente fuera la

cuestión subyacente, pero extremadamente difícil de formular sin un aparato terminológico adecuado, a las paradojas del ‘realismo’ como condición ontológica previa y como provisión ulterior de sus figuras.

Esto no significa que la toma larga ignore las “intensidades” –la modulación formal en función de las necesidades dramáticas y expresivas de la escena– sino que las subordina a un orden normativo más general, que da cabida a los intervalos como consustanciales al tejido de lo cotidiano –a veces igualado a lo histórico remoto en sus títulos “monumentales”. Dichas modulaciones serían entonces variaciones dentro de un tema o constante formal expresa.

Ya hemos podido avanzar algunos de los elementos diferenciales que servirán a la norma y a sus posibles variaciones. Entre otros:

- La combinación de duración larga y distancia/extensión espacial.
- Las “rimas” con los juegos de campo y fuera de campo.
- El juego de contrastes y semejanzas entre la disposición arquitectónica de los espacios y las trayectorias de los personajes.
- El juego con la retención de movimientos de aparato previsible (que no se cumplen) y la aparición de movimientos no previstos.

El resultado referencial, como veremos, se resume en dos aspectos:

- La intensidad del percance en medio de un ámbito de contingencia.
- La “visibilidad” del intervalo de duración pura como dato de contingencia (lo cotidiano).
- La “profundidad” del tiempo histórico en tanto constituye un Ahora inaccesible.

Si puede decirse, con Zumalde,¹⁶⁶ que la toma prolongada es el “sintagma nuclear de la escritura mizoguchiana”, también puede decirse que esa ‘escritura’ proyecta, no una base ontológica del cine como imagen que dura, sino la extensión –lo espacio-durativo– como paradigma de esa “sintagmática”.

¹⁶⁶ Zumalde, I.: *Op. cit.*, p. 262.

Capítulo II.2. LO ‘VERNÁCULO’: “ESPACIO JAPONÉS”
Y NOCIÓN DE INTERVALO (*MA*).

間

MA: “espacio negativo”.

間: *Ma, ken [-gen]* (intervalo, entre, pausa, momento, espacio).

人: *Hito, -nin* (persona).

人間: *Ningen* (humanidad).

“Mientras que en Occidente el concepto de espacio-tiempo daba pie a imágenes absolutamente fijas de un *continuum* homogéneo e infinito, tal como es presentado en Descartes, en Japón el espacio y el tiempo nunca eran totalmente separados sino concebidos como correlativos y omnipresentes... El espacio no podía ser percibido independientemente del elemento del tiempo, [y] el tiempo no era abstraído como un flujo regular y homogéneo, sino que más bien se suponía su existencia sólo en relación con los movimientos del espacio... Así, el espacio era percibido como idéntico a los eventos fenoménicos que ocurren en él; por lo tanto, el espacio era reconocido sólo en relación las flujo del tiempo.”

Isozaki Arata.¹⁶⁷

II.2.1. Consideraciones preliminares.

En el capítulo anterior ya hemos establecido la dimensión permutativa de algo que, al menos en grado potencial o progresivo y no como principio y evidencia, podemos como un ‘sistema’ en el ámbito del estilo del primer Mizoguchi sonoro. Además, hemos definido –y esta sí es una evidencia mencionada en toda la literatura sobre el cineasta– la toma larga como el “sintagma nuclear” (Zumalde) de dicho ‘sistema’. Aun si concebimos esta designación de un ‘sintagma’ en términos estrictamente metafóricos, la correlativa

¹⁶⁷ Cit. Pilgrim, Richard: “Intervals (*Ma*) in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan”, en Charles Wei-sühn FU & Steven Heine: *Japan in Traditional and Postmodern Perspectives*, pp. 55-80.

noción de que haya un ‘paradigma’ no debe ser tomada en vano. En realidad, el mentado paradigma no podría ser otro que aquel orden general que clasifica todos los parámetros fílmicos posibles y sus posibles permutaciones, como el planteado en *Praxis del cine*. Pero esto sería llevar la metáfora lingüística demasiado lejos. El orden estilístico diferencial que hemos ido introduciendo, y el que trataremos de verificar en el estudio de las películas, concierne al tratamiento del espacio fílmico; y siendo ese el ámbito donde se localiza la especificidad estilística de Mizoguchi, es también donde los estudios en torno a su cine señalan principalmente el carácter “autóctono” de su cine. Siendo en la articulación del espacio profílmico donde hallaremos todos los conflictos –los de sus relatos y los del analista–, es ahí también donde hallaremos algo parecido a un paradigma.

Al considerar las películas japonesas como un conjunto, y ya sea escaso o abundante, incluso un espectador poco experimentado pero medianamente atento percibirá con facilidad el rasgo común de un énfasis en las premisas espaciales de la puesta en escena – que parece recrearse en la plasticidad combinada del diseño de los decorados, de los encuadres y de su articulación en el montaje. En un texto ya publicado,¹⁶⁸ dijimos que la posición de un espectador occidental ante un caso así, suele oscilar entre dos posturas de principio: la primera niega la mera posibilidad de entenderlas más que superficial o parcialmente, mientras que la segunda acepta la oportunidad de educarse en la diferencia por medio de ellas.

Para el primer espectador, el concepto debe ser anterior a la percepción, y para el segundo, la percepción abre una posible puerta, por pequeña que sea, a la comprensión del concepto. Una y otra postura coinciden no obstante en presuponer que aquí se actualiza *otra* noción de ‘espacio’, al menos en la medida en que decidamos circunscribir esa noción al modo de organizar y “fijar” su representación. El escéptico dirá que antes de *ver* –de comprender– realmente esas películas, necesitamos saber algo de esa noción *otra* – pero ¿con respecto a qué definimos esa “otredad”? En cualquier caso, uno y otro, ambas actitudes presuponen un ‘espacio’ que no sólo sería característico de Ozu, de Mizoguchi, de Kurosawa, del estudio Kamata, de la Nikkatsu, del *shoshimin-geki* o del

¹⁶⁸ Miranda, Luis y Ramos, Aythami: “La inscripción en la tumba de Ozu no significa *nada*”. *La Furia Humana*, 2015, Nº 8, pp. 132-159.

shinpa eiga; sino uno específicamente japonés que precede como potencia a su puesta en acto específica en el seno de un dispositivo moderno: susceptible de integrar y modificar cualesquiera factores autóctonos, tradicionales o experimentados como “moda”, y de producir, con rasgos diferentes en cada época, estudio, autor y película, una lectura en torno a lo ‘vernáculo’ que no hay por qué descartar como novedosa, “modernizante”.

El riesgo inevitable reside en la reducción a lo común: identificar lo particular del sujeto, el género, el estudio, etc., con lo particular de su “exótica” comunidad de origen. Pero sin esa reducción no cabe hallar los elementos diferenciadores y más significativos en cada caso. Acaso no es redundante afirmar que la inquietud subyacente a los propósitos de nuestro estudio, concierne al modo en que se negocian tales dicotomías.

Ya Richie & Anderson establecieron en su estudio pionero que el cine japonés emprendió una temprana y muy deliberada imitación y asimilación del cine de Hollywood, así como de otras cinematografías foráneas. Resulta sin embargo más difusa la idea, o al menos su correlato en términos de práctica fílmica, de que la expansión definitiva del sonoro, entre 1935-37, precedió de forma inmediata a un desvío nacionalista oficial, a partir de 1937 y hasta 1945. El énfasis gubernamental en la forja de un cine vernáculo, se conoce en términos históricamente verificables –los “estímulos” gubernamentales han sido documentados especialmente por Peter B. High,¹⁶⁹ entre otros. A grandes rasgos, los cineastas y los críticos japoneses se han inclinado a evaluar el primer período como progresivo y repleto de hallazgos, y el segundo como una etapa de regresión arcaizante (según una división implícitamente reducible a las duplas ‘realismo’/‘formalismo’ y ‘lo moderno’/‘lo vernáculo’). Como se verá en el próximo capítulo, sabremos por Yamamoto Naoki que los años 30 fueron, en efecto, los de un presunto “realismo japonés”, mientras que, para Noël Burch, parece que fue en el período reaccionario cuando algunos cineastas, Mizoguchi entre ellos, manifestaron una plenitud estilística, una especie de depuración vernácula de hallazgos formales que, por otra parte, nosotros consideramos que tenían un fundamento realista.

Hay que tener en cuenta que el cine japonés implementó definitivamente el sonido cuando este ya no era precisamente una novedad. Los problemas de adaptación técnica experimentados en Hollywood, Alemania o Francia, habían sido resueltos en

¹⁶⁹ High, Peter B.: *The Imperial Screen. Japanese Film Culture in the Fifteen Year's War, 1931-1945*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1995.

cada caso. Y eso explica en parte que, en el contexto de un nuevo estudio independiente como Dai'ichi Eiga, donde Mizoguchi dirige en 1935 su último filme mudo tan “tradicional” en sus apriorismos como repleto de inflexiones “experimentales”,¹⁷⁰ Mizoguchi apenas tardara medio año –tiempo suficiente para rodar dos películas ya sonoras pero menores, en las que se perciben los forcejeos de la transición al nuevo medio: *Oyuki la virgen* y *Las amapolas*– hasta lograr dos obras mayores del ‘realismo’ en 1936, *Elegía de Naniwa* (*Naniwa Ereji*, 1936) y *Las hermanas de Gion*, que podrían mirar de frente a las del Renoir de *El crimen de Monsieur Lange*. En el contexto integrista dominante, que precisamente desde 1936 irá incrementando los modos de control del pensamiento y, naturalmente, de la producción cultural, el retorno de Mizoguchi a lo ‘vernáculo’ en *Historia del último crisantemo* no dejará de mostrar una fecunda síntesis, o más bien declinación de los hallazgos realistas en del anticuado género *shinpa*. Así como hay una discontinuidad coyuntural entre aquel filme y *Las hermanas de Gion* –relativa al compromiso discursivo del realismo social de esta última mencionada y la connotación nostálgica del filme de 1939–, hay también una continuidad estructural, incluso una evolución con respecto a los hallazgos formales de aquella fase realista de 1936.

Ya hemos señalado la paradoja de hallar en un cine políticamente regresivo la radicalidad deseada por el autor de *To the Distant Observer*, pero es en efecto observable la profundización en un sistema que resalta los valores, por así decir, “abstractos” del espacio y el tiempo fílmicos. A estos valores otorgaron las artes tradicionales del Japón una insólita primacía, y que en esa “otredad” de la tradición hallaran los distintos ‘modernismos’ europeos un precedente sus búsquedas en pos de una abstracta objetividad, de una práctica sistemática de la disrupción, o de una práctica del “vaciado”, no es en absoluto patrimonio de Burch ni de otras teorías sobre cine en una similar órbita. La anomalía que estudiamos, reside en que esa búsqueda del precursor oriental tome la vía indirecta del cine, que es un medio instalado, no en el centro de la dicotomía entre tradición y modernidad que vertebró la historia entera de Japón desde la era Meiji, sino del lado del segundo término. Otra cosa es que Burch yerre el tiro al subordinar las variables “autóctonas” a su visión oposicional del cine japonés frente a la “ideología” del M.R.I., lo cual le lleva a unificar en un todo los dos momentos, el “progresivo” y el “regresivo”, que

¹⁷⁰ *Osen de las cigüeñas*, basado en la adaptación a la escena *shinpa* de un relato de Izumi Kyōka.

distinguíamos antes. Nos interesa subrayar, en cualquier caso, que esas variables conciernen sobre todo al tratamiento del espacio filmico¹⁷¹ (pero también correlativamente y sobre fundamentos precisamente instalados en las nociones espaciales tradicionales, sobre el lugar de las figuras: más específicamente, sobre la dinámica espacio-durativa que distribuye las relaciones entre forma y fondo).

Por otra parte, el error de principio –la unidad de los particulares en lo vernáculo, tal como deseaban la oficialidad (y el discurso estructuralista radical de Burch)– no cancela el hecho de que, en efecto, haya un factor tradicionalista en la transferencia de formas plásticas y espaciales que se verifica, bajo múltiples formas, en el contexto de la producción cinematográfica japonesa. Es imposible negar el hecho de que lo diverso del conjunto reproduzca, en su amplia variedad de estudios, géneros y estilos, cierta cualidad espacial que combina *reposo y un paroxismo de articulación*. Consideremos entonces la hipótesis de que hay algo así como un ‘espacio japonés’ (en tanto que constructo cultural firmemente anclado en la historia de las representaciones visuales, arquitectónicas y escénicas del país). Y no rechazamos la posibilidad de especular, como ya se ha hecho a menudo pero con mayor atención, si no con una genealogía del mismo, al menos con la posibilidad de aproximarse a su “genética”: puesto que un trazado históricamente detallado de prácticas y estilos sobrepasaría nuestras posibilidades y pretensiones, al menos sí es posible señalar sus trazas de manera más o menos ordenada.

Y ese orden sólo puede ser fecundo a través de la reducción del asunto a algunas categorías estéticas dotadas de literatura verificable con ejemplos susceptibles de generalidad. En ese trayecto, anticipamos ya la hipótesis de considerar la generalidad del pensamiento espacial, o de la plástica espacial japonesa, como el negativo de una *espacialidad topológica* –concepto formulado por el crítico de arte Herbert Read en contraposición al

¹⁷¹ Véanse:

- Richie, Donald: “The Influence of Traditional Aesthetics in the Japanese Film”, y Satô Tadao: “Japanese Cinema and the Traditional Arts: Imagery, Technique and Cultural Context”; ambos en relación a las relaciones generales entre cine y tradiciones plásticas en Japón.
- Y Davis, Darrell William: “Genroku chushingura and the Primacy of Perception”; y Andrew, Dudley: “Ways of Seeing Japanese Prints and Films: Mizoguchi’s Utamaro”; ambos en relación a la práctica de esa relación en Mizoguchi.

En Ehrlich, Linda and Desser, David, eds.: *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*. Austin: University of Texas Press, Austin, 1994.

espacio lógico o racional que predomina en las representaciones occidentales modernas¹⁷².

Para cerrar estas consideraciones preliminares, retornamos a nuestros espectadores, el optimista y el escéptico, en cuanto habrán llegado a la conclusión plausible de una tradición espacial vernácula. El problema sigue siendo que tanto uno como otro subordinan el *percepto* al concepto, porque suponen que el primero sólo puede ser una traducción – eventual, como toda traducción– del segundo –esencial, autosuficiente en el interior de su sistema (el vasto depósito de lo vernáculo). Supongamos sin embargo, deleuzianamente, que el *percepto* es inmanente al *concepto*, o viceversa. Que no tenga que haber una ‘idea’ de espacio distinta a su “forma simbólica”, tal como aparece *inscrita* a lo largo de una historia de las representaciones. Cabe pensar que esa presunta anterioridad del concepto con respecto a la práctica no es indiferente al hecho de que, en el desarrollo de la representación espacial en la Era Moderna, la práctica de plasmar el espacio –en una pintura, en un plano con propósitos arquitectónicos, en el armazón de una escenografía– haya seguido de hecho ese procedimiento: se representa el espacio según sus coordenadas geométricas y, a continuación, se lo “llena”.

Otra cosa es que la proposición de una simultaneidad de concepto y percepto derive en una aparente aporía: hemos necesitado imaginar, pese a todo, que hay una unidad originaria (en este caso, el ‘espacio japonés’) alterada por un posterior juego interminable de diferencias. Pero se trata tan sólo de una posición teórica, no historiográfica, aunque es en virtud de esa distinción artificial, meramente analítica, entre la anterioridad de un “pensamiento espacial” con sus categorías, y la posterioridad de sus prácticas concretas en el curso de la historia. Configuramos, por ejemplo, un relato que unifica la pintura Yamato y la distingue del *suiboku-ga* (pintura de tinta china extendida), o de las estampas *ukiyo* (las estampas del “mundo flotante” del período Edo), pero de tal modo que las distinciones conservan el rastro de aquella unidad, ya sea como ataque o emancipación o reminiscencia de la práctica anterior (es lo que llamamos perezosamente ‘influencia’). ¿Podríamos hacerlo de otra forma? A fin de cuentas, para “ver” la historicidad tiene que manifestarse a nuestra conciencia la sincronización de una unidad –algo que permanece *en alguna medida*– y de las diferencias que la transforman en algo

¹⁷² Read, Herbert: *Imagen e idea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

distinto. ¿En base a qué prioridades operamos esta síntesis? ¿Cuáles son las condiciones que hacen plausible este o aquel salto entre épocas en nuestro rastreo de una cierta noción de espacio (unidad restringida) en las artes japonesas (unidad ampliada)? La verdadera aporía, difícilmente evitable, es la propia de toda hermenéutica: buscar la coincidencia o semejanza entre formas distantes en el tiempo y próximas en un espacio geocultural y lingüístico cerrado al exterior durante siglos, como el Japón pre-moderno, nos ofrece a la vez el fenómeno y la prueba del fenómeno.

Nuestra hipótesis fundamental, es que ciertos conceptos espaciales explícitamente considerados y teorizados en la literatura japonesa sobre cuestiones estéticas (las categorías que aquí llamamos “genéticas”), inciden de forma directa en el modo en que Mizoguchi concibe la puesta en escena, y que el ‘sintagma’ de la toma larga es una práctica que privilegia su aplicación o traducción a los requisitos de ‘realismo’ –pero que este a su vez queda constituido por la fenomenología implícita en la aplicación (sin duda más intuitiva que intelectualmente articulada) de dichas categorías.

II.2.2. Fundamentos de lo diferencial: práctica del intervalo y metafísica del ‘vacío’ (Ku, Mu, Ma, En).

El propósito indisimulado de todo este capítulo no es otro que acotar la muy especial índole de una fenomenología “otra”. Las artes plásticas y del espacio japonesas representaron durante siglos el vehículo de transmisión prioritario, por encima de la especulación conceptual, de una serie de nociones cuyo sentido, en apariencia puramente fenoménico, tenía un trasfondo metafísico-religioso muy específico. Los interrogantes que guían nuestra indagación sobre Mizoguchi responden de hecho a la inquietud originaria de comprobar si, y hasta qué punto, el peculiar enhebrado de ‘realismo’ y ‘formalismo’ que el cine de Mizoguchi quintaesencia en estos títulos que abordaremos en la Sección III, se explica a su vez como enhebrado de un medio de producción de ficciones condicionado, etc., pero cuya base es el dispositivo del dispositivo cinematográfico y de, al menos en cierta medida, las concepciones espacio-temporales legadas por esa fenomenología “otra”. Estamos, obviamente, en el territorio de *To the Distant Observer*, pero en una posición menos intencional. El terreno que pisamos es, no obstante, muy delicado. Nos encontraremos argumentaciones como la que sigue, pronunciada por el arquitecto

Kurokawa Kisho y citada en un artículo sobre el concepto *ma* (“intervalo”) de Richard B. Pilgrim:

“*En, ku y ma* son palabras clave que expresan el territorio intermedio entre espacios –temporales, físicos o espirituales– y que comparten por tanto la cualidad “gris” de la cultura japonesa (...) En el diseño [*ma-dori*, “atrapar el *ma*”], *ke* [*ki*] representa los espacios intermedios; el sentido de suspensión entre espacios que se interpenetran, ese es el sentimiento descrito por *ke*. En el diseño, entonces, *ke* es la “zona gris” de las sensaciones.”¹⁷³

Desde luego ya es en sí una “zona gris” el propio ámbito de discurso que tantearemos, repleto de aproximaciones y metáforas a un lado y otro (el autóctono y el foráneo) de la literatura producida sobre tales asuntos. Ello se debe a que estas categorías, como las mencionadas *en, ku y ma*, conforman una tradición que descarta la precisión especulativa en favor, como decíamos, de la intuición “plástica”. Se trata de una posición de principio asentada en la tradición filosófico-religiosa japonesa, con hondas raíces en el budhismo, que desconfía de la verbalización (el *logos*, precisamente) como herramienta de conocimiento de las realidades últimas.

En ese terreno movedizo hallamos un concepto crucial cual es el de *ma*, “intervalo”, al que habremos de referirnos extensamente, y otro concepto como *en*, mucho más específico. Términos como estos, “ordenan” la percepción de la realidad pero también su expresión, su puesta en forma. Y no es posible aproximarse a ellos con algo de rigor si no se consideran otros términos cuya entidad, también fenoménica, tiene una anterioridad nouménica que no es posible desechar. Sin duda un campo repleto de minas, y los teóricos japoneses, sensibles a la polisemia tanto en la prevención a la que obliga como a las oportunidades que ofrece, así lo señalan. Por ejemplo, al referirse al concepto *Ma* en su tratado sobre teatro *Nô*, Komparu Kunio nos advierte de los equívocos filosóficos que sobrevuelan en torno a esta expresión estética del intervalo:

“La operación de ubicar la quietud en calma en un lugar en el que esperaríamos un cierto tiempo de danza elocuente [en la ejecución del actor *Nô*] –esta es la búsqueda de la expresión a través del *ma*. Tal uso acti-

¹⁷³ Kurokawa Kisho: “A Culture of Grays”, en Tsune Sesoka, ed.: *The I-Ro-Ha of Japan*, Cosmo Public Relations Co., Tokio, 1979. Cit. Pilgrim, Richard B.: “Intervals (Ma) in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan”, en Wei-Hsun Fu, Charles & Heine, Steven (eds.): *Japan in Traditional and Postmodern Perspectives*, State University of New York Press, Albany, 1995, p. 67.

vo del silencio y el espacio es a veces mal comprendido, y la gente hace afirmaciones en un lenguaje muy florido diciendo que la máxima expresión en Nô es *mu*, la nada. Estas personas confunden la nada con *kû*, vacío o espacio.”

La advertencia no apunta a un exceso interpretativo (identificar la pausa con la nada), sino a una mala interpretación del concepto estético-filosófico implicado en *ma*, que es el vacío o la vacuidad: *kû*. Pero esta diferenciación no es generalizable. Aventurarse, en cualquier caso, en el interior de unos usos lingüísticos que, como es el caso en Japón, derivan un concepto general de una *figura* concreta de escritura (llamada a veces, erróneamente, ‘ideograma’), requiere muchas cautelas. Para emprender el camino es preciso reconocer que un uso lingüístico de este orden funciona como tensión entre a) las costumbres de uso práctico y cotidiano de las palabras, b) los juegos de polisemia para los cuales la lengua japonesa dispone de zonas de amplia libertad, aunque al mismo tiempo bien acotadas, y c) la distorsión o contaminación interesada de términos más o menos antiguos o en desuso, en determinados momentos históricos, por parte de una autoridad encargada de formalizar los conceptos ‘japoneses’ con fines ideológicos precisos.

Es decir, de un lado la lengua japonesa fía su potencia a la estabilidad (precaria) del uso y no a la estabilidad (precisa) de una definición. En ciertos momentos, pero sobre todo en aquellos que experimentan cambios culturales profundos, como la asimilación de los textos budhistas en el Período Nara, o el fortalecimiento del neoconfucianismo como ideología de Estado en la segunda mitad del s. XIX, los tratados – la palabra escrita – vienen a reavivar, precisar o corregir por la presión de una fuente cultural externa, una parte del inventario terminológico tradicional.

Lo primero puede observarse en la familiaridad y la distinción entre términos pares susceptibles de ser confundidos o asociados, como *mu* (無) y *kû* (空), que no puede ser indicada mediante una diferencia nítida; no hallaremos un matiz lógico definitivo que sirva como línea de separación entre ambos conceptos. En su lugar necesitamos contar con el *reconocimiento* práctico de la idoneidad del término en cada contexto. El significado habitual o, por así decir, mundano de *mu*, tanto en el habla como en la escritura, equivale a una negación: es “nada”, “sin”. Es el cero de presencia o existencia de algo. *Kû* por su parte designa lo vacío en un sentido espacial. Puede designar, también, en consecuencia, el cielo sobre nuestras cabezas, lo aéreo. Sin embargo, *mu* y *kû* tienen

un significado más profundo, bien arraigado en los textos filosófico-religiosos de las distintas escuelas del buddhismo japonés.

Aunque el germen de la conciencia extremo-oriental sobre el vacío parece estar ligado a las antiguas tradiciones chamánicas del nordeste asiático (entre las cuales cabría incluir al propio shintoísmo japonés), existe un amplio consenso en atribuir su concepción cultural al nacimiento de la escuela taoísta china entre los siglos VI y IV a.C. Las creencias sobre la naturaleza vacía del mundo recogidas en el *Tao Te Ching* de Lao-Tsé, sentaron las bases de una doctrina que, junto al coetáneo confucianismo, impregnó la atmósfera cultural de China, Corea y Japón, antes de fusionarse con las ideas budhistas indias a comienzos del nuevo milenio.

Al contrario que en Occidente donde el pensamiento (y por ende, también el arte) devino en una concepción racional y dualista del mundo, las diferentes doctrinas chinas convinieron en entender la realidad como una fusión de opuestos.¹⁷⁴ En consecuencia, allí donde los griegos interpretaron lo espiritual y lo material como dos objetos de conocimiento distintos, sin que ninguno de ellos pudiese ser aprehendido o explicado a partir del otro, los chinos crearon una concepción única del universo basada en la coexistencia de ambas entidades bajo la forma substancial de *lo vacío*, y expresada a través de un único principio elemental: el *Tao* (道), el “orden”, la “vía”, el “camino”. Tanto Confucio como Lao-Tsé, emplearían este concepto como pieza esencial de su sistema filosófico, pero mientras el primero recurrió a su figura para fundamentar los cimientos de un sólido código moral y político, el segundo asumiría su definición como elemento vertebrador de un verdadero orden metafísico. Un marco de entendimiento en el que *lo vacío* (a diferencia de lo que sostiene nuestra concepción dualista) no se asumirá como una mera “ausencia de materia”, sino como un elemento dinámico y activo en el devenir de la existencia: la substancia inefable de la que brota el plano de la inmanencia a la vez que aliento primordial que inunda y nutre todo aquello que *es*.

A fin de explicar esta doble condición de “fuente” y “hálito” de lo visible recogida en la noción taoísta de *lo vacío*, el sinólogo François Cheng propone dos lecturas dife-

¹⁷⁴ La introducción a los conceptos estético-filosóficos originarios de China que viene a continuación, puede verse desarrollada en MIRANDA, L. y RAMOS, A.: “La tumba de ozu no significa nada”, Op. cit. También, de forma aún más amplia, en RAMOS, Aythami: *El vacío revelado. Espacio, tiempo y lugar en el cine de Ozu yasujiro y su representación en Banshun* (Primavera tardía). Trabajo Final de Máster. Tutor: Pau Pedragosa Bofarull. Máster Universitario en Teoría e Historia de la Arquitectura – 2012/14. Universitat Politècnica De Catalunya (Upc), Barcelona, 2014.

renciadas (a la par que complementarias) en función de su pertenencia al reino de *lo nouménico* o al de *lo fenoménico*. Más allá del mundo sensible, el vacío era definido por los taoístas como un estado anterior a la materia del que todo proviene y hacia el que todo, al fin, debe regresar. Este principio aparecerá reflejado en los textos clásicos chinos mediante el carácter *wú* (無), la *Nada*, lo que *no-es*, en oposición a *you* (有), el *Ser*, lo *concreto*, lo *limitado*, lo *imperfecto*.¹⁷⁵ Traspasado el umbral hacia *lo fenoménico*, el vacío se concibe como substancia esencial que penetra y fluye en el interior de todas las cosas, dotándolas de vida y permitiéndoles alcanzar su verdadera plenitud en lo real¹⁷⁶. De esta lectura surgirá más tarde la interpretación taoísta del mundo sensible como una estructura ordenada según el binomio *shì* (是) - *xū* (虛), donde el primero vendría a significar como *lo lleno* aquello que ha logrado alcanzar la concreción en la plenitud del *Ser*; en tanto que el segundo, reconoce en *lo vacío* aquello que, aun siendo partícipe de la existencia, queda suspendido en su inicio, señalando el plano nouménico de *wú* hacia el que tiende y del que procede toda forma.

Uno y otro reino lograrían confluír en la inmanencia gracias al “vacío primordial” o “supremo” encarnado por el *Tao*, del que emanan los dos alientos vitales *yin* (陰) y *yang* (陽). El carácter chino de *yin* representa la ladera sombría y oscura de una montaña, en tanto que el de *yang* nos muestra su cara luminosa y brillante. La luz y la sombra, el bien y el mal, lo positivo y lo negativo, lo masculino y lo femenino... La alternancia e interacción de los opuestos asegura el equilibrio del cosmos, animando a su vez la vida de los infinitos seres que lo habitan. Pero en último término, este equilibrio sólo es posible gracias al vacío intermedio del mundo sensible (procedente también del vacío originario y supremo) que hace converger los dos alientos vitales en un proceso de devenir recípro-

¹⁷⁵ Debemos insistir una vez más en el hecho de que para el taoísmo (como lo es también para el todo el pensamiento oriental) conceptos como el *ser* y el *no-ser* devienen en principios indisolubles y de su complementariedad depende, en último caso, el funcionamiento de todo lo visible. A este respecto, podemos leer la célebre máxima del *Tao Te Ching*: «Treinta radios convergen en el cubo de una rueda, y merced a su vacío, el carro cumple su misión. Modelando la arcilla se hacen vasijas, y merced a su vacío, las vasijas cumplen su misión. Horándose los muros con puertas y ventanas, y merced a su vacío, la casa cumple su misión. Y así, del *ser* (*you*) depende el uso, y del *no-ser* (*wú*), que cumpla su misión». (Lao-Tsé: *Tao Te Ching. Los libros del Tao*, Preciado Idoeta, Iñaki (Ed. y Trad.). Trotta Editorial, Madrid, 2012, p. 327).

¹⁷⁶ Dicha interpretación aparecerá representada en la literatura y el arte taoísta mediante la figura alegórica del valle, en cuyo seno, en apariencia hueco y vacío, nace y fluye por doquier la vida: «Valle, espíritu, inmortal; llámase “hembra misteriosa”. El umbral de la “hembra misteriosa” es la raíz del Cielo y de la Tierra. Continuamente así es como parece existir, y su eficiencia nunca se agota». (*Tao Te Ching*, p. 83).

co. Así pues, y desde la óptica del taoísmo, cabría señalar a *shì*, *lo lleno* (o mejor dicho, *lo pleno*), como aquello en que se constituye la realidad visible del mundo. Pero es *xū*, entendido aquí como una suerte de “vacío intermedio” entre el *ser* y el *no-ser*, *you* y *wú*, el que estructura y alienta esa realidad, animando el flujo de alientos vitales que armonizan el universo creado. A este respecto, comenta François Cheng:

«El vacío intermedio que habita el par *yin-yang*, habita también todas las cosas; al insuflarles aliento y vida, las mantiene en relación con el vacío supremo, permitiendo que accedan a la transformación interna y a la unidad armonizadora. La cosmogonía china se halla, pues, dominada por un doble movimiento cruzado que podemos figurar mediante dos ejes: uno vertical, que representa el vaivén entre vacío y plenitud, plenitud que proviene de vacío, vacío que sigue obrando en la plenitud; y un eje horizontal, que representa la interacción, en el seno de lo lleno, de los dos polos complementarios *yin* y *yang*, de donde provienen los diez mil seres, incluyendo, desde luego, al hombre, microcosmos por excelencia».¹⁷⁷

La posterior imbricación de este ideario con las nociones budhistas importadas a China a partir del siglo I d.C., conducirían hacia una nueva forma de ver y representar la idea de *lo vacío* en el período siguiente. Desde su origen, y en franca oposición al hinduismo imperante, el pensamiento budhista se opuso a la idea del *alma* como una sustancia eterna presente en cada individuo. Según Buddha, aquello que llamamos *individualidad* o *yo* sería tan sólo el resultado de un conjunto provisional de agregados en constante cambio (forma, sensación, percepción, actividades mentales y consciencia), los cuales acabarían separándose definitivamente tras la muerte. En consecuencia, «toda forma mental o material es relativa, transitoria, carente de permanencia estable; al no ser absoluta ni autosubsistente, se considera vacía»¹⁷⁸. Partiendo de esta afirmación, los budhistas aceptarían *la vacuidad* (en sánscrito, *śūnyata*) como condición primera de toda forma, ya que en ella se resumían los dos principios esenciales de la existencia descritos por Buddha: la *impermanentia* (*anitya*) o transitoriedad de todas las cosas, y la *insustancialidad* (*anātman*) o ausencia de individualidad. Tales ideas, sin embargo, no lograrían sistematizarse en una auténtica doctrina hasta la aparición de la llamada *śūnyavāda* o “vía del vacío”, enunciada por el pensador indio Nāgārjuna en torno al año 200 d.C.

¹⁷⁷ Cheng, François. *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Hernández, Amelia y Delmont, Juan Luis (Trads.). Ediciones Siruela, Madrid, 2013. pp. 81-82.

¹⁷⁸ Bouso, Raquel. *Zen*. Barcelona: Fragmenta Editorial, 2012. p. 97.

Apoyándose en el principio vertebrador de *la vacuidad*, Nāgārjuna propuso el vaciamiento de la conciencia como única vía para alcanzar el valor supremo de la *buddheidad*: el grado máximo de comprensión o contacto con lo real, cuyo trance supone el ansiado *nirvana* o “despertar de la conciencia” al conocimiento de la auténtica realidad de las cosas. En la medida en que todo *ser* carece de substancia o naturaleza propia, puede afirmarse que aquel sólo *existe* en relación a su opuesto. Es decir, como contraposición a todo aquello que le define por lo que *no-es*, del mismo modo que el placer se reconoce como lo opuesto al dolor, el movimiento a la quietud, y la forma al vacío. De esta afirmación se extrae que, para despertar a la verdadera naturaleza del *ser*, es necesario sentir plenamente la experiencia del *no-ser* (en sánscrito *śūnya*: *lo vacío, lo insustancial, lo ausente*), suprimiendo una a una las ocultas e inconscientes premisas del pensamiento y de la acción hasta experimentar la realidad bajo su auténtica forma: un profundo vacío sin huella.

Cabe suponer que fuese esta expresión del *no-ser* asociada a la idea de *lo vacío* la que despertase el interés de los chinos hacia el *śūnya-vada*, asegurando con ello la plena implantación del buddhismo y su ulterior imbricación con el taoísmo original. Los efectos de este proceso se hicieron evidentes durante la ardua tarea de traducción de los textos sánscritos al chino. De este modo, las nociones budhistas acabaron siendo reformuladas bajo el prisma de la mentalidad china, toda vez que aquellas eran puestas en relación por medio del lenguaje con las ideas locales sobre *lo vacío*. Fruto de este sincretismo comenzarían a surgir nuevas escuelas netamente chinas, siendo la más importante la escuela Chán, conocida comúnmente en Occidente por el nombre japonés de Zen¹⁷⁹ (禪), y cuyo origen parece situarse en torno al siglo VI d.C.

Tomando como punto de partida las enseñanzas de Nāgārjuna, muchas de las escuelas chinas interpretaron el *śūnya-vada* de manera literal, promoviendo entre sus adeptos la práctica del *nirvikalpa samādhi*: un vaciamiento total y sistemático de la conciencia, cuyo objetivo era alcanzar un estado mental libre de cualquier tipo de idea, sen-

¹⁷⁹ El nombre de Chán una forma abreviada del vocablo *chānnà*, traducción al chino del sánscrito *dhyāna* que designa un estado de “meditación”, “contemplación” o “concentración profunda”. Cuando dicha doctrina logró traspasar las fronteras de China, coincidiendo con su etapa de mayor prosperidad y diversificación en la segunda mitad de la era Tang, la secta pasó a denominarse bajo el nombre coreano *Seon*, del que a su vez, parece, derivaría el término japonés *Zen*.

timiento o sensación¹⁸⁰. En oposición a esta lectura, la secta Zen postuló que el verdadero despertar no podía surgir de una conciencia completamente vacua, ya que el “gran vacío” de la *buddheidad* no debía su grandeza a la absoluta ausencia de contenido, sino a la certeza de que todas las formas del universo, incluidos “el sol, la luna y las estrellas”, tenían cabida en su interior¹⁸¹. En otras palabras, la experiencia de *la vacuidad* no significaba para el Zen “vaciar” la mente, sino más bien “liberar”, “soltar”, o mejor aún, “verter” su contenido, tal como si se tratase de un gran espacio vacante donde las ideas y las sensaciones pudiesen entrar y salir libremente sin ser alteradas o atrapadas bajo las redes del conocimiento. Un marco donde los pensamientos y las sensaciones “van y vienen como los pájaros en el cielo sin dejar rastro; donde las formas fluyen sin ataduras como el aire y el agua en el interior de una jarra vacía”.¹⁸²

Esta interpretación de la naturaleza búddhica como una suerte de *recipiente o espacio vacante*, explicaría por qué la escuela Zen adoptó el término chino *kōng* como equivalente de *sūnya* en detrimento del más habitual *xū* (虛), empleado por los primeros budhistas chinos para definir la idea búddhica de *lo vacío*. Según nos explica el sinólogo Iñaki Preciado Idoeta, el carácter *xū* derivaba de un antiguo ideograma chino que definía el vacío original del mundo con la forma de una meseta inculca y completamente desierta¹⁸³. A partir del *Tao Te Ching*, la literatura taoísta lo emplearía para designar el vacío fenoménico, unido a otros términos de variada etimología como *wú wu* (無廖), *chong* (种) y *kōng* (空), cuya imagen simbolizaba un marco “desocupado” en el seno de lo real, tal como un agujero, una cavidad o una gruta excavada¹⁸⁴. Con la difusión del budhismo y la consiguiente traducción de los textos sánscritos, los defensores del *sūn-ya-vada* como vaciamiento total mantuvieron el uso del primer término por su clara

¹⁸⁰ La palabra *samādhi* alude en sánscrito al “estado de meditación, concentración o absorción” de la realidad última más allá de las palabras; en tanto que *nirvikalpa* significa “sin concepto” o “carente de contenido”. (Watts, Alan W.: *Tao y Zen. Una introducción para Occidente*, RBA Libros, Barcelona, 2005, p. 134).

¹⁸¹ Watts, Alan W.: *El camino del Zen*, Edhasa, Barcelona, 2012. p. 193.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Cfr. Preciado Idoeta, Iñaki: *Op. cit.*, p. 75.

¹⁸⁴ Cfr. Preciado Idoeta, Iñaki: *Op. cit.*, p. 36.

connotación de “vacío absoluto”. En tanto que los adeptos del Zen acabaron decantándose por *kōng*, toda vez que dicho término parecía adaptarse mejor a su concepción “espacial” de la vacuidad búddhica. Este hecho, sin apenas trascendencia para el conjunto de la cultura china, alcanzaría, sin embargo, una notable repercusión en Japón, donde el Zen dominaría el mundo religioso y cultural del país durante casi quinientos años.

Es importante observar que, pese a que el buddhismo era ya bien conocido en Japón desde finales del s. VI d.C., los antiguos sutras no pudieron ser traducidos al japonés desde el sánscrito original, *sino introducidos directamente en caracteres chinos*, ya que éste era el único sistema de escritura conocido en el archipiélago antes de la postrera invención de los *kana* (sistemas silábicos de escritura). En la práctica, esto habría impedido a la población nativa tomar contacto con la ideas buddhistas sobre el vacío en su forma original de *sūnya*, haciéndolo en su lugar a través del ideograma *wú* (無) como alusión al *no-ser*, o bien bajo el signo de *kōng* (空) cuando el texto refería a la idea de *lo vacío* como oposición a *lo lleno*. Es decir, que los japoneses sólo pudieron acceder al conocimiento de *la vacuidad* búddhica a través de lecturas e interpretaciones tardías. Imbuidas, por tanto, de todas las connotaciones taoístas y confucianas que la doctrina había ido adquiriendo tras siglos de sincretismo, y que a su vez, acabarían siendo reformuladas bajo el prisma de la mentalidad shintoísta local. De este modo, las diversas nociones sobre el vacío importadas a Japón desde el continente quedaron fijadas mediante las voces *mu* (無) y *kú* (空), transliteración de los ya citados *wú* y *kōng*, con los que aún hoy se siguen connotando las ideas de “ausencia”, “vacío” y “espacio” en lengua japonesa.

Que a partir de un momento dado ambas voces fueran utilizados como más o menos equivalentes, forma parte por tanto de la historia del ‘diálogo’ entre ambas tradiciones. La extrañeza aumenta cuando especulamos con la posibilidad de comprender – más aún, de comprender, de reunir– un orden de pensamiento que admite el adjetivo de “monista” sin perjuicio de atribuirle al mismo tiempo la virtud de un pensamiento dialéctico, en cuyo seno la vacuidad actúa como el Gran Operador –el tercer elemento que garantiza el circuito de interdependencias en perpetua acción que llamamos realidad.

Así pues, el presunto valor diferencial de estas palabras parece que deba ser asumido, en el vasto reino de la tradición, en un sentido estrictamente literal: como una diferencia instalada *por y para* el texto concreto; por el sutra, por el verso, por el tratado,

por el uso cotidiano y sus inscripciones; por el inventario de los *mondô* (diálogos de pregunta y respuesta entre maestro y discípulo) y de los *koân* (enigmas o paradojas entregadas por el maestro al discípulo) en la tradición zen.

La noción japonesa de vacío parece actuar en efecto como un operador –sin ser por ello abstracto– al tiempo que se lo intuye, se lo “percibe” dotado de *algo así como* un espesor, una sustancia –pero sin sustancia. La paradoja de una sustancia sin sustancia significa que: a) la “sustancialidad” del vacío nada tiene que ver con alguna clase de materia “otra”, alguna suerte de “materia oscura”; y b) se limita a afirmar que el vacío y su opuesto, *lo lleno*, adoptan la misma entidad ontológica y *no abstracta*: son las dos caras necesarias de toda sustancia. Otro ejemplo de ese dualismo conceptual que busca hacerse inteligible en la práctica estética sería la siguiente:

“En la medida en que el espacio era concebido como un fluido discontinuo, capaz de condensarse o expandirse según su proximidad a ciertos puntos referenciales, resultaba lógico que la vivencia del mismo se desarrollase de forma gradual en el tiempo. A lo largo de la historia, esta conciencia aditiva de la experiencia espacial fue depurándose hasta alcanzar su concreción estética en el *miega-kure*, uno de los principios compositivos más importantes del diseño japonés. Este concepto, cuyo nombre alude a la relación dialéctica entre *lo revelado* (見: *miega*) y *lo escondido* (隠: *kure*), plantea la imposibilidad de abarcar la visión de un objeto de una única vez, lo que acaba fragmentando la experiencia del mismo en una multiplicidad de vistas parciales y subjetivas ordenadas secuencialmente.”

En la última de las películas a analizar, precisamente aquella en la que el intervalo alcanza su más sofisticado desarrollo formal, *Historia del último crisantemo*, veremos el papel específico y capital de esta noción de alternancia entre lleno y vacío, revelación y veladura (*miega-kure*). El potencial expresivo-modular de las entradas y salidas de los personajes en el campo visual, además de actualizar las contigüidades inherentes al espacio pro-fílmico y de condensar los momentos de intensidad dramática con gestos de retención (dejando la cámara en posición estática en lugar de seguir al personaje), se constituye en sistema por derecho. Un sistema de relaciones espaciales rigurosas, representativas de una “geometría social”; pero al mismo tiempo abiertas, sin centro.

II.2.2.1. *El desvío 'modernista' de la "nada" (Mu).*

La categoría *ma*, tan importante para las artes plásticas y espaciales japonesas, no deja de ser la escenificación o expresión plástica de un tercer término, un *entre* que no es fenoménico, y que alude –de modo indecible, por otra parte– tiene su trasfondo en la noción positiva de ‘vacío’, e incluso en la noción negativa de la ‘nada’. Puede parecer obvio que esa “nada” que se inscribe bajo el signo de *mu*, no puede ser la misma si la enuncia un sujeto o texto occidental, así como tampoco en japonés ese término tiene lectura unívoca. Hay un caso particularmente insidioso de interpretación del término que corresponde a su empleo eventual en manos de exégetas vinculados al estructuralismo y, sobre todo, a sus derivas ‘deconstructivas’. Podemos indagar en esta cuestión a partir de una noción básica del pensamiento derridiano, cual es su denuncia de una ‘metafísica de la presencia’. En un cierto momento, y desde luego en espacios restringidos a lo académico, el diálogo Occidente/Oriente tomó también esta vía. Más aún, podría decirse que fue un pensador deconstructivo *avant la lettre*, Roland Barthes quien la abrió con el ya muy citado ensayo *El imperio de los signos*. Este sofisticado capítulo en el historial de relaciones entre el ‘modernismo’ teórico y lo ‘vernáculo’ japonés, se resume en la sustitución de esa metafísica de la presencia (propia de Occidente) por otra ‘de la ausencia’ (propia de Oriente). Derrida proporciona la base en su *De la gramatología*: la ‘metafísica de la presencia’ se basa en el carácter fonocéntrico de la escritura alfabética (Occidente). Al implicar una transcripción “directa” de la voz –pues no en vano así se denomina una palabra como tal–, el habla y el hablante se garantizan mutuamente una condición trascendental. Dicho de otra forma, el signo, la palabra escrita adelgaza hasta desaparecer como escritura para dejar sitio al sistema trascendental –binario– así condensado: de un lado, la palabra apunta hacia el hablante, y del otro, hacia su objeto, su significado. Es muy corto el paso que hay que dar para girar la vista hacia Extremo Oriente e imaginar ahí una alternativa, una ‘metafísica de la ausencia’ adherida a un sistema pensamiento-escritura ‘otro’.¹⁸⁵

¹⁸⁵ No se trata de algo exclusivo de la escuela francesa (post)estructuralista, sino de una inquietud latente a lo largo del “descubrimiento” filosófico de Asia y del Japón, y que suele tener, por cierto, ida y vuelta: como ejemplo más depurado, veremos el caso de la Escuela de Kioto, un linaje de pensadores –Nishida, Nishitani, Tanabe, Hisamatsu, Ueda– dedicados a interpretar la tradición zen desde el ámbito filosófico germano, y viceversa –con especial énfasis en Heidegger. Una aproximación a esta escuela puede hallarse en Heisig, James W.: *Filósofos de la nada. Un ensayo sobre la Escuela de Kioto*, Herder, Barcelona, 2002.

La condición del ‘signo oriental’ como objeto de deseo para el (post)estructuralismo tiene un objeto privilegiado en la escritura japonesa, como ya se ha mencionado, precisamente porque, a diferencia de la escritura china, en la que tiene su origen, no es únicamente ideográfica. Como ya vimos al referirnos a las tesis de Burch, la escritura japonesa es polisémica en todos sus niveles, desde la estructura –el sofisticado juego, asombrosamente “arbitrario”, de su articulación– a la superficie –la abundancia de homonimias, por ejemplo. Eso promete una actividad mediata en vez de inmediata del signo escrito: hay una distancia deleitable entre la materia del signo (la caligrafía), la voz (el monosílabo original chino, o bien uno o varios términos japoneses) y el significado (no uno, sino los varios que lleva consigo cada signo cuando se lo toma aislado). En cualquier caso, determinar el significado preciso depende del contexto en el cual el signo irrumpe: ya sea como signo-palabra o como parte articulada de una palabra. Las consecuencias son múltiples, pero quizás se sintetizan en una: es el significado, por su mediatez, el que dota al signo de un fulgor: la lectura implica intervalos cognitivos; una *temporalidad* que la escritura alfabética elude tras una eficiente ilusión de inmediatez.

La tradición desde la que escriben Barthes y Derrida, por su parte, es la inaugurada por Saussure, a partir del cual el estructuralismo evoluciona sobre el principio de llevar al paroxismo esa famosa *barra* que, en el interior “inconsciente” de todo signo, separa el significante del significado. Todo el grave peso de lo trascendental (el sujeto, el alma, Dios) vendría a ser un disfraz, la máscara que esconde la condición virtual, operativa y auto-sostenida de esa barra, identificada entonces con ‘lo ausente’. No hay un algo irreductible y esencial que sostenga (que “suture”) el andamiaje del sentido (del lenguaje). Las palabras generan conceptos, pero estos no apuntan hacia una esencia inalcanzada, hacia una realidad profunda. No es la referencia a algo lo que da “vida” a las palabras y a los sintagmas, sino que es el juego de diferencias entre ellos lo que produce la cosa, el ‘referente’. Así pues, lo que no venía a ser en Saussure sino un operador lógico, se convierte en una figura (anti)trascendental para sus herederos parisinos, de acuerdo a una serie creciente¹⁸⁶ que culmina en la sofisticación del concepto derridiano de *différance*.

Así pues, esta convergencia de una línea del pensamiento moderno con las cosmovisiones de un lejano Oriente, se origina en un deseo de desmontar los dualismos de

¹⁸⁶ Del sema al sintagma, del sintagma a la frase; de la frase al discurso, del discurso al texto.

la metafísica occidental. Barthes quería ver en la noción de ‘nada’, *mu*, el fundamento trascendental de la barra que separa el significante y el significado, donde el primero es la ‘verdad verdadera’ del signo (su movimiento diferencial) liberado del lastre referencial del significado. El significante, en este esquema, produce al fin la verdad del signo, en vez de reproducir la ‘verdad’ metafísica de un significado pre-existente a esa producción. Barthes en realidad veían en *mu* la negación de esa anterioridad (“el signo está vacío”). Pero ignoró la noción de *kû*.¹⁸⁷

Esta preferencia por *mu* en lugar de *kû*, equivale a tomar la tradición japonesa (o si se prefiere, los procesos de *semiosis* en Japón) en oposición –una vez más aparece el problema– al *logos* (Occidente), en lugar de atender a la sensibilidad de esa tradición lejana que se embriaga en el *locus*.¹⁸⁸ El sentido del lugar y del momento es la clave en la producción de signos y representaciones en esa tradición. Y el vacío actúa como la mediación necesaria para el movimiento y el cambio. Se dice que el buddhismo niega el ser, pero sólo en cuanto presupongamos una sustancialidad del ser (es decir, la permanencia de algo siempre idéntico a sí mismo). No es una dualidad sincrónica e imposible, que obliga a decidir entre “ser o no ser”, sino que concilia ser y no-ser a condición de introducir la variable *tiempo*. Puesto que, lógicamente, esta conciliación no puede darse en una simultaneidad temporal; pero sí *plásticamente*, en el espacio (*locus*) de la imagen, a condición de que dicha imagen integre precisamente el tiempo: dar a ver la mismidad

¹⁸⁷ De ahí que, desde Occidente, se haya dicho a menudo que el “pensamiento japonés” (o el “oriental” en su generalidad) no es dialéctico (es decir, no conforma oposiciones categoriales cuyo antagonismo haya que resolver con la introducción de un tercer término), sino *monista*: los dualismos se resuelven con la intervención de una terceidad de otro orden, que disuelve el antagonismo en unidad. Si en Oriente suele decirse que entre ser y no-ser, entre tierra y cielo, entre ‘sí’ y ‘no’, hay un tercer término conciliador – un dinamismo diferencial en vez de una separación irreductible; es decir, una potencia–, los pensadores modernos verán esa “terceidad” desde la atalaya de la semiología y sus derivas. Ellos, al “descubrir” su Arcadia del signo sin sutura, del signo que, desde el origen, mostró el significante colgado en un bello vacío sin velarlo bajo el significado, efectuaban una crítica radical de ‘Occidente’ y producían a su vez una teoría para explicar ‘Oriente’. Véase, por ej., Lévi-Strauss, Claude: *La otra cara de la luna*, Capital Intelectual S A, 2012.

¹⁸⁸ En su breve ensayo *Introducción a la cultura japonesa* (Melusina, Barcelona, 2006), Nakagawa Hisayasu afirma que la lengua japonesa (como la china) es “lococéntrica”, en la medida en que “el yo de los japoneses se encuentra en un estado de indefinición, diríase que de *ausencia de coordenadas* [la cursiva es nuestra], en tanto que un objeto particular o un interlocutor concreto no aparezca y el locutor no pueda determinar su naturaleza exacta”. No podemos sino subrayar que Nakagawa toma la cita de otro autor japonés, el lingüista Suzuki Takao, pero no directamente sino desde un libro de autor francés, Augustin Berque: *Vivre l'espace au Japon* (P.U.F., ‘Espace et liberté’, París, 1982). Sobre las implicaciones de este particular en la génesis y ulterior desarrollo de una cierta noción japonesa del ‘espacio’ véase Miranda, Luis y Ramos, Aythami. “Ozu, el «estilo kamata» y el *espacio* japonés”. *La Furia Umana*, 2014, N° 6, pp. 111-128.

del instante en el detalle particular (una carpa ondula en una chara: motivo típico de la pintura china y japonesa) y, a la vez, evocar su transitoriedad, su estado de cambio (que se evoca en la presencia informal, indiferenciable, del extenso “campo vacío” que, sin denotación alguna que lo rellene con formas, líneas y colores, designa un más acá y allá de la figura del pez en su instantaneidad). Es que son, como señalan de modo diverso Rowley y Read, imágenes de un espacio que no es abstracto, racional e “inmóvil”, sino más bien, como veremos, *topológico*: dado estrictamente por un estado fluctuante de cosas, de relaciones entre objetos y seres que, a su vez, indican ritmos diversos, o potencias distintas entre los estados de ser y no-ser.

Así pues, la confusión del modernismo occidental consistiría en atribuir cualidades analíticas al signo oriental, cuando lo que hace en todo caso, a través de su carácter convencional y arbitrario, es separar y escenificar los momentos de significación. La vida del espíritu consiste, correlativamente, en este movimiento deleitable a través de los vacíos, los intervalos revelados por cada *momentum*. Como veremos, hay un término estético en japonés que define esa evanescencia: *yû-gen*. Y es sobre este marco fenomenológico donde se precisa integrar nociones, estas sí mucho más fácil y directamente legibles en nuestro objeto de estudio, como las de *ma* y *en*.

II.2.2.2 El concepto Ma.

Volvamos a la multiplicidad semántica del concepto, por ejemplo a través de la explicación de Komparu en su *Tratado sobre el Nô*:

“Esta palabra puede ser traducida como espacio, espaciado, intervalo, vacío, lugar, pausa, descanso, tiempo, temporal, brecha. Sin duda la prescripción conceptual para este término varía con el interlocutor. Un arquitecto lo usa para representar espacio, un músico para hablar de tiempo. Como una expresión de espacio, *ma* puede significar el espacio en sí, las dimensiones de un espacio, una unidad de espacio, o el espacio entre dos cosas, como en las palabras *tokonoma* (abertura),¹⁸⁹ *ma-kazu* (el número de cuartos), *ma-bashira* (las columnas divisoras en un edificio). Como una expresión de tiempo, *ma* puede significar el

¹⁸⁹ Se refiere al nicho u hornacina que preside la estancia principal de una vivienda tradicional japonesa, situado en una esquina y limitado en el lado opuesto con una columna cuadrangular. Con su tarima levemente sobreelevada con respecto al nivel del suelo, diferencia un espacio vacío aunque ocupado humildemente por un arreglo floral o una pintura en rollo vertical, y alude a un estado o actitud de reposo y contemplación.

tiempo en sí, el intervalo entre dos eventos, el ritmo o la velocidad; podemos encontrarlo en expresiones como *tsuka no ma* (por un momento), *ma o motaseru* (matar el tiempo), *ma ga yoi* (ser afortunado; lit. el momento es bueno), *ma ga au* (estar en ritmo). Por supuesto que las dos concepciones de *ma* como tiempo y como espacio son correctas. El concepto aparentemente llegó primero de China con su propia escritura (mostrando el sol en medio de una puerta abierta) y se usaba tan solo con referencia al espacio, pero a medida que evolucionó en el idioma japonés también llegó a significar tiempo.”¹⁹⁰

La primera idea a retener, entonces, es la doble cualidad, espacial y temporal, del concepto. Precisemos ahora la definición con la aportación de una especialista (occidental) en estudios culturales:

“La noción *ma* es un impresionante símbolo de comprensión del espacio. *Ma* tiene un significado filosófico: “dar ritmo al espacio”. Los japoneses explican esta noción de forma realmente polisémica. Por ejemplo, hoy en día los diccionarios dan los siguientes significados de *MA*: 1) zona de conexión; 2) zona de intercambio; 3) intervalo; 4) pausa en la música o la danza; 5) momento de silencio en el recitado; 6) momento favorable, cambio de época; 7) habitación; 8) sitio vacío, etc. *MA* es usado también como el adverbio “entre”. ”¹⁹¹

Se puede objetar que, con independencia del contexto lingüístico o idiomático en el que nos movamos, una noción como ‘intervalo’ no puede ser sino inherentemente polisémica, puesto que, designando una cualidad transicional, incorpora distintos valores de abstracción o concreción. Lo interesante, sin embargo, es que la propia cualidad transicional se considere como equivalente a aquello que supuestamente cualifica: el espacio y/o el tiempo en sí mismos. En un estupendo tratado en torno a los conceptos espaciales japoneses aplicados en la arquitectura tradicional, el historiador de la arquitectura Günther Nitschke matiza en torno al concepto: “La traducción de *ma* como “lugar” es mía. El diccionario dice “espacio”, pero históricamente la noción de lugar precede a nuestra idea del espacio como área mensurable.” Nitschke, así mismo, precisa que este

¹⁹⁰ Komparu Kunio: *The Noh theater: principles and perspectives*, Floating World Editions 2005. Edición en español autorizada por editores en <http://www.japonartesesescenicas.org/teatro/generos/simbologiadelnoh7-1.html>

¹⁹¹ Konovalova, N.A.: “Triad: “emptiness - interval - shade” in the modern japanese architecture”, *Russian Journal of Japanese Studies*. Conferencia leída en el Congreso de la UIA (International Union of Architects) en Tokio, celebrado entre el 25 y el 28 de septiembre de 2011.

“sentido del lugar’ no niega la conciencia de la cualidad estática y homogénea del espacio topológico con la conciencia subjetiva adicional de del espacio vivido, existencial, no homogéneo. Incorpora también un reconocimiento de las actividades que tienen lugar en un espacio particular, y de los diferentes significados que un lugar podría tener para varios individuos o culturas.”¹⁹²

Nótese que, a diferencia del criterio terminológico sostenido en este trabajo, Nitschke parece definir como topológico el espacio “objetivo” comprendido como (a) un continuo homogéneo (b) independiente de la experiencia espacial, para oponer esta noción al del espacio “subjetivo”, que se constituye en la experiencia que se tiene del mismo, y que preferimos aquí considerar con un término menos equívoco: *situacional*. Conviene recordar entonces que, de acuerdo a la propia formulación del autor, la noción topológica de espacio habría de corresponderse en un principio, precisamente, a un “sistema de lugares” antes que a un continuo independiente de esos lugares. Esta corrección que introducimos es, en realidad, terminológica e intencional, pues busca no confundir el sentido del término en este texto de Nitschke con aquel otro que le otorgara el historiador y crítico Herbert Read en su ensayo *Imagen e idea*. En este punto apelamos a la siguiente descripción del espacio de las representaciones chinas (en las que se halla una tradición original extendida a Japón, sobre todo, con las pinturas de paisaje importadas al menos desde el s. XIX) en términos de espacio topológico, o más bien (pseudotopológico, en tanto que *discontinuo y empírico* (veremos en qué sentido), y por completo distinto al espacio *continuo y abstracto* practicado por el arte occidental post-medieval:

“La actitud china hacia el espacio ha sido claramente descrita por George Rowley en sus *Principios de la pintura china*.¹⁹³ El profesor Rowley señala que el sentido de infinitud en la pintura paisajista china sólo se alcanza sacrificando la tangibilidad visible del espacio; lo que significa, a mi parecer, el espacio representativo. Nuestra noción occidental de la perspectiva depende de la representación de un plano posterior que se aleja continuamente, en el cual descansan todos los elementos verticales, disminuyendo en tamaño según su distancia del espectador. La sensibilidad del pintor chino, empero, se satisface con tres planos separados: el frente, la distancia media y la distancia lejana, cada uno paralelo al plano del cuadro. El ojo del espectador ha de saltar de un plano a otro, a través de un vacío. Cada lugar es un lugar de descanso o

¹⁹² Nitschke, Günter: *From Shinto to Ando. Studies in Architectural Anthropology in Japan*, Academy Editions, Londres, 1993, p. 49.

¹⁹³ Rowley, George: *Principios de la pintura china*, Alianza Editoria, Madrid, 1981.

de detención. Una convención similar existe en la pintura europea primitiva, pero los chinos descubrieron tales posibilidades artísticas en este principio de la discontinuidad”.¹⁹⁴

La diferencia terminológica entre Read y Nitschke reside en que, a la hora de describir la conceptualización del espacio en el pensamiento japonés pre-moderno –y su evolución en el lenguaje del Japón moderno–, tropezamos con dos pares de cualidades: objetivo/subjetivo y topológico/abstracto. La cuestión es cómo estos pares se pliegan el uno en el otro, hasta constituir lo que consideramos como una hiper-*conciencia* del espacio, apresado como está en el ámbito del lugar y la experiencia, no separado como un supuesto en la geometrización abstracta que introdujeron revolucionariamente los grandes pintores toscanos y flamencos del s. XV.¹⁹⁵ Deberíamos entonces “corregir” la definición de ambos pares de conceptos matizando severamente sus significados. A saber:

1) Lo “subjetivo” aludido por Nitschke en este caso fundaría una subjetividad constituida precisamente en la relación, en la experiencia del lugar. De ahí nuestra preferencia por los términos *posicional* o *situacional*, que alude al lugar ocupado por el sujeto y no al sujeto mismo.

2) Y lo topológico en el mismo autor, que debe ser compensando con la noción (pseudo)topológica que atribuye Read al espacio japonés u oriental. La representación topológica del espacio a la que este último autor se refiere, sería la del “primitivo” ordenamiento de las figuras en un espacio que no tiene más entidad que las relaciones de distancia simple entre las figuras, como en un friso griego, un iconostasio bizantino o una pintura rupestre.

Ahora bien, introducimos el prefijo ‘pseudo’ porque lo topológico implica un mínimo de espacialidad, al quedar diluida como tal en la mera distribución de distancias entre las figuras. De ahí el carácter de alineamiento (i.e. un friso o un iconostasio) o de dispersión informe (una escena rupestre) que organiza las figuras. Sin embargo, en el marco de unas representaciones profundamente interesadas en el intervalo, aunque cuando predomine sensación de alineamiento, como en los antiguos *e-maki mono* o pin-

¹⁹⁴ Read, H.: *Op. cit.*, pp. 86-87.

¹⁹⁵ Aun cuando aquella obsesión por la caja perspectiva en el s. XV termina flexibilizando su carácter normativo a medida que se adoptan técnicas de representación atmosférica, se mantiene como el modelo básico, ya no expresado en las perspectivas del s. XV sino integrado como profundidad continua.

turas-rodillo del período Heian (ss. IX-XII), las figuras son, a la inversa, índices de lugar, y los lugares son a su vez índices del *vacío*.

La obra que puede verse en la Ilustración 1 no es un *e-maki*, sino que forma parte de una serie de paneles *fusuma* corredizos. Data de inicios del s. XVII, y su factura es representativa de la Escuela Kano, que sostenía un estilo de pintura vernácula colorista en oposición al estilo de importación china *suiboku-ga*, también llamado *sumi-e* (pintura monocroma de tinta extendida).



Ilustración 7: *Apreciación de la Pintura*, parte del conjunto conocido como *Cuatro Virtudes*. Fechado en torno a 1606 (período Momoyama), se halla en el Metropolitan Museum of Art.

Aquí las zonas “vacías” no son ya, como en las representaciones topográficas “primitivas”, el resto inútil pero insalvable de lo no ocupado por las figuras en sus distancias correlativas. Esas zonas “vacías”, traducidas con el diseño de una compacta bruma dorada, son de hecho y al mismo tiempo el principio estructural que permite dar forma, y el “tema” al que, por defecto y de forma omnipresente, se da precisamente forma.

II.2.2.2.1. *MA: espacio empírico y discontinuo.*

El interés inherente al concepto *ma* no se limita sin embargo al empleo inter-textual de un tropo pictórico japonés, sino que precisamos atender a la multiplicidad de sus significados. Las complejidades de la polisemia del término son resumidas por Nitschke de acuerdo a una clasificación general que considera sucesivamente los dominios de la objetividad, la subjetividad y la metafísica.

En el dominio de la subjetividad, el autor separa a su vez los usos de *ma* en los ámbitos unidimensional, bidimensional, tridimensional y cuatridimensional (puesto que incluye el tiempo). En el ámbito unidimensional, *ma* “denota una línea en el espacio,

una medida de longitud o distancia”¹⁹⁶ que, en el ámbito arquitectónico, aparece con nitidez en la práctica tradicional *zoka* basada en pilares y vigas de madera.¹⁹⁷ En el ámbito de lo bidimensional, el término *ma* combinado con un número de tatamis denota área, de un modo análogo a nuestra medida en metros cuadrados (y que es de hecho la unidad utilizada en Japón para la arquitectura moderna).¹⁹⁸ Lo relevante, sin embargo, es considerar que, en primer lugar, estas medidas no son exactas: las dimensiones de un tatami varían según la región, y además no se tiene en cuenta el grosor de los tabiques. Es por tanto una medida relativa, que depende de las piezas que constituyen el lugar y no de una unidad abstracta universalizable. En segundo lugar, y tal como Nitschke expone, “para un japonés, la referencia a una habitación de un cierto número de tatamis instantáneamente le llevará a la mente un uso, una disposición del interior, una decoración y una altura particulares.”¹⁹⁹

El ámbito tridimensional designado con el signo *ma* tiene implicaciones mucho más interesantes para los objetivos de este estudio. Nitschke parte del término *kû-kan* (空間), donde *kan* es otra “voz” del signo/concepto 間, y donde, como ya vimos, *kû* es vacío. De tal modo que la palabra completa se “leería” literalmente como “lugar vacío”, pero significa *espacio* en el sentido “moderno” del término; es decir, su sentido importado en tiempos recientes desde Occidente como el espacio tridimensional objetivo –en lo que respecta a su independencia de la experiencia y el dinamismo de lo real– y abstracto

¹⁹⁶ Nitschke, Günter: *Op. cit.*, P. 50.

¹⁹⁷ La distancia entre postes, *hashira-ma* (柱間), habría evolucionado como unidad de medida de la carpintería constructiva japonesa, de tal modo que esa unidad, expresada con el signo 間, se pronuncia como *ken*, y todas las medidas se darían como fracciones o múltiplos de *ken*. Pero incluso en el ámbito práctico de lo unidimensional, aparecen cualidades de ambivalencia: “[El signo] aislado y pronunciado como *aida*, 間 denota no solo la distancia en línea recta entre dos puntos del espacio, sino también una conciencia simultánea de ambos polos como unidades individuales... [Significa] tanto “distancia” e “intersticio”, como “relatividad” o “polaridad.” Ibid.

¹⁹⁸ Así pues, habría dos unidades tradicionales de medida de área: el *tsubo* (坪), que sería un *ken* cuadrado, y el *jo*, que es el área de un tatami. Así, “área de tres tatamis” sería:

三畳の間

San jo no ma Literalmente: “tres”, “tatami”, (←)”de”, “área”.

¹⁹⁹ Ibid.

—en lo que respecta a su formalización estrictamente geométrica.²⁰⁰ De hecho, la palabra *ku-kan* se forjó para dar cuenta de un concepto recién llegado, puesto que *no existía en la lengua japonesa un término equivalente*.

A modo de síntesis de esta idea moderna de espacio, se puede subrayar el hecho de que *ku-kan*, por lo visto hasta aquí, opere manteniendo en sí la noción de lugar, cualificado este a su vez *en virtud de su vacío*. En Occidente, el cielo ha venido a representar la zona donde la formalización de lo extenso encuentra una dificultad —puesto que no contiene objetos que ayuden a mensurarlo. Esa dificultad se ha resuelto, fundamentalmente, con la perspectiva atmosférica, que añade capas más densas en un degradado continuo. En la pintura monocroma de origen chino, ese degradado se reduce a tres únicos planos de distancia. Nótese la diferencia con el *espacio sistemático* al que se refiere Panofsky en su fundamental *La perspectiva como forma simbólica*, en relación al ordenamiento del espacio con la perspectiva geométrica en el Renacimiento europeo:

“La homogeneidad del espacio geométrico encuentra su último fundamento en que todos sus elementos, los “puntos” que en él se encierran, son simplemente señaladores de posición, los cuales, fuera de esta relación de “posición”, en la que se encuentran referidos unos a otros, no poseen contenido propio ni contenido. Su ser se agota en la relación recíproca: es un ser puramente funcional y no sustancial. Puesto que en el fondo, estos puntos están vacíos de todo contenido, por ser meras expresiones de relaciones ideales, no hay necesidad de preguntarse por diferencia alguna en cuanto al contenido. Su homogeneidad no es más que la identidad de su estructura, fundada en el conjunto de sus funciones lógicas, de su determinación ideal y de su sentido”.²⁰¹

Conviene retener las ideas de que este espacio formalizable es funcional, no sustancial, y que sus puntos son “meras expresiones de relaciones ideales”. Frente a este carácter abstracto, el espacio en las representaciones chinas y japonesas viene dado siempre en situación, íntimamente vinculado al momento. Ahora bien, requiere algo de cautela considerar literalmente y fuera de contexto lo que Panofsky afirma a continuación:

²⁰⁰ Es necesario hacer esta precisión sobre los problemas del uso de la palabra “abstracto”, puesto que Nitschke la emplea en su modo más habitual, por el cual el término “abstracto” designa un concepto genérico, frente al uso específico que adoptamos aquí al enfatizar la dimensión formal de ese concepto, en tanto que susceptible de “equivaler” a un sistema formal de relaciones externo al “objeto” mismo (es decir, externo al espacio como experiencia).

²⁰¹ Panofsky, Erwin: *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets Editores, Barcelona, 1995, p. 10.

“El espacio homogéneo nunca es el espacio dado, sino el espacio construido, de modo que el concepto geométrico de homogeneidad puede ser expresado mediante el siguiente postulado: desde todos los puntos del espacio pueden crearse construcciones iguales en todas direcciones y en todas las situaciones”.²⁰²

Panofsky afirma que el espacio sistemático es construido y no apriorístico precisamente porque en su tratado alude a la perspectiva como actividad de racionalización de un principio sensible, y no como una mera traducción gráfica del fenómeno perceptivo (el “espacio psico-fisiológico”). Conviene retener la idea, sin embargo, de que la propia estabilidad del sistema perspectivo implica necesariamente la naturaleza “absoluta” (racional, *ideal*), y en este sentido anterior, de un espacio homogéneo que puede prescindir de todo valor temporal (algo que, como sugiere el carácter situado y experiencial de las pinturas chinas y japonesas, sí es consustancial al “espacio psico-fisiológico”).

En cualquier caso, la aprehensión de lo extenso en estas representaciones de Extremo Oriente puede ser antropomórfica, puesto que es situacional, pero en absoluto antropocéntrica, a diferencia de la perspectiva geométrica, puesto que no incluye en el seno de la representación algo que pueda estructurar formalmente cualquier región del cosmos para quien lo percibe (para quien queda así constituido como su centro). Este espacio formal sería *kû-kan*, proposición moderna adaptada a las circunstancias, pero en su literalidad ella, que designa lo extenso en sí, alude a un hueco, un intervalo, una zona cualificada por contener vacío. En cualquier caso, el espacio como tal ha sido, en la cultura tradicional japonesa, siempre un espacio *cualificado*.

Subrayar esta cuestión es importante, porque la idea de que una cultura conciba un espacio (pseudo)topológico y no conforme a un procedimiento de abstracción formal previo, podría, como vimos, sugerir injustamente una especie de primitivismo, incluso una sospechosa limitación de la capacidad abstractiva. Lo que sucede, tal como vemos, se parece más a una noción de lo espacial que no se expresa mediante la abstracción formal sino mediante otra clase de abstracción que es de orden *poético*. De ahí el énfasis en lo cualitativo y no en lo cuantitativo. Lo que aquí llamamos cualidad no solo incluye la experiencia, sino la resonancia recíproca, por más que quede oculta en la práctica cotidiana del lenguaje, de una serie de significados de distinta índole depositados sobre un mismo signo (*ma, ku*). De tal modo que, en lugar de un concepto, tenemos una familia de conceptos, emparentados por leyes de semejanza eventuales, incluso metafóricas (¿no

²⁰² *Ibid.*

es la proposición ku-kan, a fin de cuentas, una metáfora?). Esta cuestión es, tal vez, la que más se echa en falta en los tratados y estudios sobre la cuestión, incluidos Nitschke o el arquitecto Isozaki Arata, quienes clarifican estas cuestiones sobre la base de una intraducibilidad entre el japonés y las lenguas europeas (como si uno y las otras constituyeran un campo homogéneo y estable de procesos y relaciones entre ellos), y mucho menos desde los equívocos fundamentales que regulan la evolución de la propia lengua²⁰³ y los posos que dejan en el corazón de cada signo/concepto para dar forma, históricamente, a algo semejante a una *weltanschauung*.

La naturaleza poética de las nociones espaciales en Japón se hace aún más evidente cuando se aborda el signo *ma* en su relación a un ámbito cuatridimensional, es decir, como espacio-tiempo. De nuevo es Nitschke quien explica con claridad:

“El término *ji-kan* (時間) es tiempo “en abstracto, sin indicación de medida, principio o fin. El signo *ji*, que incorpora “sol” como radical, se supone que denotaba el “movimiento de avance del sol” en la antigua China. En japonés ese signo también se pronuncia *toki*, quizás por la muy antigua palabra japonesa *toku*, que es el verbo fundir o disolver. Así, *tiempo* se expresa en japonés como *espacio que fluye*, de tal modo que el tiempo se convierte en una dimensión del espacio. De hecho, el tiempo es esencial en la experiencia humana del espacio.”²⁰⁴

De nuevo esta noción de tiempo que el autor denomina “abstracta” en su sentido inmediato de noción genérica, aparece significada, por así decir, orgánicamente, puesto que el signo *ma*, a fin de cuentas, introduce ante todo la idea de lo articulable (la fase, el *intervalo*). *Ma* designa el momento, la pausa. Además, existen diversas formas del japonés moderno que incluyen el signo 間 (pronunciado como *ma*, como *kan* o como *aida*, según cada caso) para significar tanto extensión temporal como espacial. Así, *ai-no-ma* (相間) tanto puede aludir a una habitación intermedia, como a una fracción de tiempo. Esta polisemia resulta aún más sugerente cuando se considera que la proposición denota, en la construcción literal de la misma con esos caracteres, un lugar o espacio (deberíamos

²⁰³ Por ejemplo, la confusión por parte de pensadores occidentales entre lo “nada”, *mu*, y el vacío, *ku*, ha sido denunciada por eruditos nipones, pero no han sido mucho quienes expliquen que esa confusión se dio originalmente entre los comentaristas japoneses medievales de la literatura filosófico-religiosa procedente del taoísmo y del budismo *chan*.

²⁰⁴ Nitschke, G.: *Op. cit.*, p. 53.

precisar: espacio-tiempo, o momento-lugar) que establece una interacción, una reciprocidad: en definitiva, una articulación con otros momentos-lugares.

Aún dentro del dominio de lo objetivo, estas consideraciones acerca de *ma* ya anticipan claves que iluminan ciertos rasgos distintivos de las tradiciones artísticas japonesas que el propio autor comenta más adelante. Antes de eso, Nitschke alude, cómo no, al *e-maki mono* como un ejemplo de la dimensión temporal del espacio (o viceversa), advirtiendo del error que supone contemplar un *e-maki* en todo su conjunto, puesto que ha sido pensado, por el contrario, para introducir la temporalidad del propio contemplador que desenrolla lentamente la pintura, *avanzando* a través de espacios que, a su vez, contienen distintos momentos del relato –cuando se trata, conviene matizar aquí, de un *e-maki* narrativo, como el muy famoso ejemplo del s. XIII que ilustra el clásico de Murasaki Shikibu, *Genji monogatari*– pero también otros momentos más genéricos y a la vez representativos del tiempo en sí, como en los paisajes que evocan en el despliegue lateral del rollo, la sucesión de las estaciones *a través* del paisaje.

Podemos comprobarlo en estos dos *e-maki*, el primero (Il. 8) de ellos chino, pero alojado en un museo de Tokio:



Ilustración 8: Muqi Fachang, Pueblo pesquero al atardecer, sección de las “Ocho vistas de los ríos Xiao y Xiang”, s. XIII. Museo Nezu, Tokio.



Ilustración 9: *Heiji monogatari*, e-maki del s. XIII. Museo de Boston.

El segundo (II. 9), el *Heiji monogatari*, que ilustra un episodio de las Guerras Genpei del s. XII, es por su parte uno de los *e-maki* más conocidos en la historia del arte japonés. En esta pintura en rollo es posible detectar la tensión entre las zonas de vacío, que aún remiten a un carácter topográfico originario, y las características líneas de perspectiva isométrica (paralelas oblicuas sin convergencia en un punto de fuga) que parcelan las zonas correspondientes a los castillos. El *e-maki* chino anterior es representativo del estilo *suiboku-ga* o *sumi-e* (pintura monocroma de tinta extendida) que los monjes zen importaron a Japón y que allí tendría una fecunda prolongación, con rasgos diferenciadores. En ese estilo, la integración del “color local” (la superficie no pintada) había alcanzado ya altas cotas de refinamiento y economía formal en la representación del espacio-como-vacío.

Aun la más superflua y mimética apelación a la influencia del arte japonés en su cine resulta aquí verificada. Pero nos interesa poner el acento en el principio de necesidad mutua que establecen el “espacio vacío”, la división en intervalos y la lateralidad propia del *e-maki*. Burch, con su feliz definición de los ‘planos *e-maki*’ (o planos rodillo, o planos-pergamino) pero también Kirihara entre otros, han subrayado la primacía de la “lateralidad” en la puesta en escena mizoguchiana, algo que, entre ambos autores, Bonitzer iba a definir, no en términos plásticos, sino éticos –vinculando esa lateralidad a la presión ejercida con violencia sobre la heroína mizoguchiana arquetípica, y coincidiendo en esto, aunque en términos menos sistemáticos, con el énfasis de Kirihara en la transformación operada por Mizoguchi sobre estas y otras formas para hacer de ellas “estructuras de conflicto”.²⁰⁵ En efecto, al modular el valor inter-textual de unas imágenes que apelan al depósito de la tradición estética autóctona con su específico valor formal-constructivo en el seno del filme, el resultado no es siempre mimético.

²⁰⁵ Kirihara, D.: *Op. cit.*, p. 30.



Ilustración 10: De izquierda a derecha, secuencias de fotogramas de *El hilo blanco de la catarata* (1933), *Elegía de Naniwa* (1936) e *Historia del último crisantemo* (1939). En rigor, el primero sería un falso plano-rodillo, pues está compuesto con 8 tomas e incluye 10 intertítulos (18 cortes).

Es característico de sus películas de los años 30, de hecho, el empleo por así decir contradictorio de ese fondo histórico, del que se toman sus propiedades “profundas” o estructurales más que la semejanza superficial. De entrada, los planos-rodillo, que son de

un modo u otro “paisajísticos” y contemplativos, representan en el cine de Mizoguchi la aparentemente paradójica contradicción de traducir espacialmente un momento especialmente tenso en la conciencia del personaje. Abrumado por la contradicción, este se desplaza (pasea) lentamente a través de un lento plano general que lo acompaña en travelling, y que parece trasladar el conflicto a la diferencia de escala entre el espacio ambiente, siempre muy característico de la época y el lugar, y la figura del paseante abstraído.

Nótese la diferencia entre este procedimiento –y el incremento de la distancia de toma en cada caso– a través de los ejemplos que veremos en el estudio de cada capítulo, entre, por ejemplo, los paseos de Shiraito y el joven huraño que será su amante en *Takinu Shiraito* (*El hilo blanco de la catarata*, 1933), donde ambos se mantienen en plano medio; el paseo de la protagonista de *Elegía de Naniwa* con su novio cobarde en el puerto de Ôsaka, cuando ella le pide ayuda sin obtenerla; y el del actor Kiku y la nodriza Otoku en la noche en que ella le comenta cuánto ha de mejorar como actor para callar las burlas y rumores que lo acosan, en *Historia del último crisantemo* (ver Il. 10).

El autor no comenta, sin embargo, la circunstancia de que la temporalidad del contemplador de la pintura se despliega, al menos en el género *sumi-e*, en el gesto producido, que deja en las irregularidades del trazo una huella de la variable intensidad (velocidad) del gesto. A. Santos señala el vínculo profundo entre la práctica de la caligrafía (*tensho*) y la pintura en Japón con una expresión que da título a uno de los epígrafes de su libro: “inscripciones en el espacio y en el tiempo”, noción impresionista pero atinada que, de un lado, alude metafóricamente a la generalidad de las películas del cineasta, en tanto que describen una inmersión en la historia japonesa afectada por irregularidades derivadas de la propia época en la que fueron hechas; y que, de modo más literal, alude también a la propiedad dominante de sus estilizadas imágenes consideradas aisladamente.²⁰⁶ y fue el primero en establecer una conexión directa entre este género pictórico y las tomas largas de Mizoguchi, lo cual supone un uso culturalista o intertextual de esa figura que se enhebra de modo complejo con ciertas funciones del gesto actoral, de su cuerpo como entidad que articula el movimiento y la pausa, el trazo y el vacío; así como con el papel de la cámara, que aquí “despliega” el espacio –más que lo atraviesa– de acuerdo a

²⁰⁶ Santos, A.: *Op. cit.*, pp. 78-81.

un similar sentido de la pausa y el estallido veloz, con un amplio rango de fases intermedias.

Conviene subrayar, por otra parte, que el ejemplo más sugestivo que propone Nitschke, o por lo menos el que mejor expone la dimensión (pseudo)topológica del espacio japonés expresada en *ma*, se diría que guarda una relación de analogía cinematográfica más elocuente con la práctica del montaje, que con la práctica de la continuidad por elongación de la toma. Ese ejemplo se refiere a las “guías turísticas” o manuales del período Edo para viajeros de la ruta Tokaido.²⁰⁷ A lo largo del trazado del camino sobre el papel, que se extiende horizontalmente en un pliego de modo similar al rollo pintado del *e-maki mono*, aparecen dibujadas las vistas, por encima y por debajo de dicho trazado. De este modo, lo que se “despliega” es la temporalidad del caminante y no tanto la “topografía” objetiva del territorio. Pero es difícil imaginar una expresión más elocuente de esta noción que aquel manual de ruta de mediados del siglo XIX en el cual, según el mismo autor, aparecen cincuenta vistas del Monte Fuji, cada una de ellas correspondiente a una etapa del camino.²⁰⁸

El ejemplo concreto de estas cincuenta vistas del Monte Fuji remite inevitablemente a uno de los hitos del *ukiyo-e*, el arte del grabado y la estampa del período Edo: las famosas “Treinta y seis vistas del Monte Fuji” de Katsuhita Hokusai (1760-1849), publicadas a principios de 1830, y los tres volúmenes posteriores, realizados entre 1834 y 1835, que contienen sus “Cien vistas del Monte Fuji”. No es este el lugar para discutir si la multiplicidad de vistas en el manual de ruta mencionado por Nitschke era, además, una “cita” de la obra de Hokusai, aunque, de ser así, ofrecería un caso muy interesante de intertextualidad y un ejemplo encantador de cómo la sensibilidad japonesa –y más en concreto la del período Edo– configuraba su relación con el mundo a través de la estética.²⁰⁹

²⁰⁷ La ruta Tokaido fue la más importante de las cinco rutas del período Edo, y comunicaba Tokio y Kyoto siguiendo la costa del mar del Este de la isla Honshu. Entre ambas ciudades había también una ruta interior y menos transitada, la Nakasendo.

²⁰⁸ Nitschke, G.: Op. cit., p. 55.

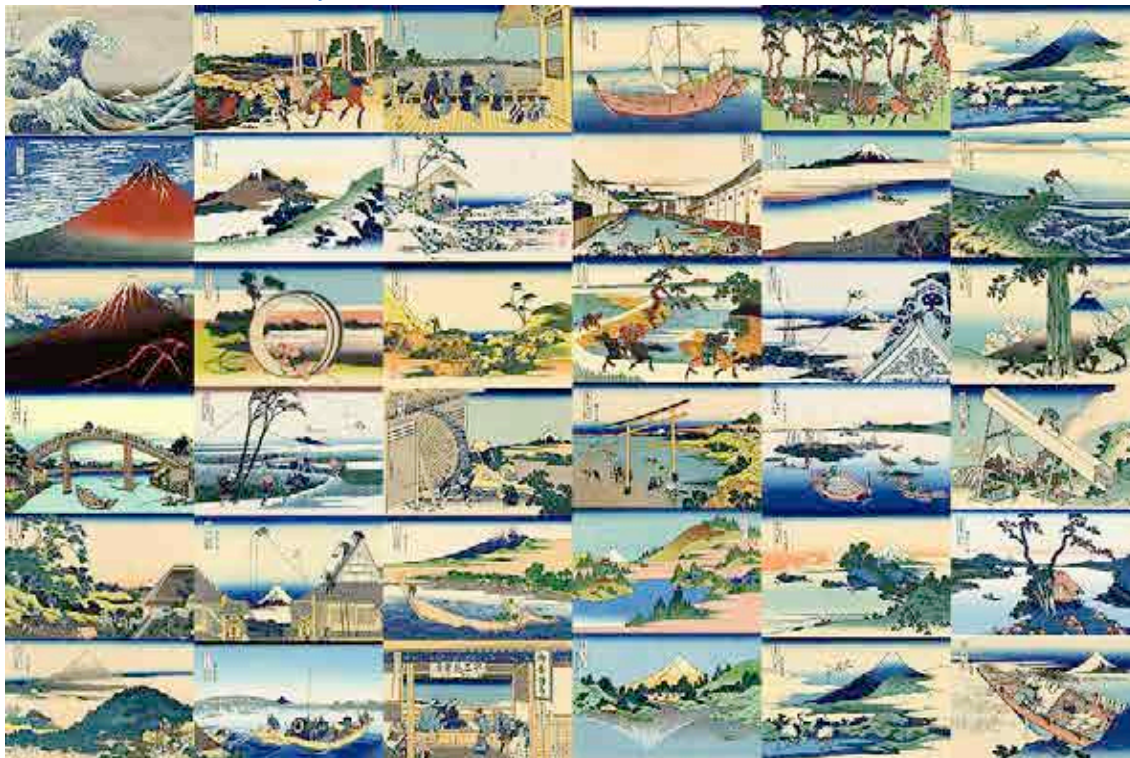
²⁰⁹ ¿Acaso no podrían hallarse paralelismos entre esta hipotética transferencia de los célebres grabados a un documento utilitario como lo es una guía de viajes, y la inclinación de las artes del período Edo a reproducir imágenes que formaban parte de la memoria estética popular –como en esos instantes en los cuales un actor kabuki congela su movimiento en el escenario para figurar con su cuerpo un famoso grabado por todos conocido? Sobre Hokusai, véase Nagata, Seiji: *Hokusai: Genius of the Japanese Ukiyo-e*, Kodansha USA, 2000. Como dato adicional, la ruta Tokaido fue objeto de una serie de grabados por parte del otro gran artista de *ukiyo-e*

Para los intereses de este estudio, sin embargo, resulta más útil –y arriesgado– considerar que la noción (pseudo)topológica del “espacio japonés” no puede oponerse sin más a la visión formal de Occidente según los términos de una serie de dualismos del tipo primitivo/avanzado, irracional/racional, concreto/abstracto. La “topología” japonesa es del orden de la experiencia, la emoción, lo suspensivo (el momento), y hace patente, en definitiva, una posición contemplativa absolutamente auto-consciente. Aquí la disolución del dualismo sujeto/objeto es, precisamente, un gesto deliberado que la sobrepasa sobre la noción misma de “lugar” como un *estar allí* inseparable de la noción de impermanencia (ya no estar allí); en ese intersticio, el sujeto hace vacío para ser colmado por el paisaje. En esa noción, que atraviesa de un modo u otro las artes plásticas y espaciales japonesas, las funciones descriptivas y *poéticas* de la representación se vuelven indiscernibles.

Las disquisiciones de Nitschke conducen inevitablemente a la cuestión misma de la dimensión poética de *ma* aun antes de introducir la cuestión en el “dominio de la subjetividad”, donde el autor distingue un “ámbito de la experiencia”, un “ámbito del arte” y un “ámbito de la sociedad”. Con respecto al primero, menciona dos cuestiones que, inevitablemente, adquieren reciprocidad: el uso de una metáfora espacio-temporal para denotar un estado de ánimo, y el “espíritu del lugar”, el *genius loci*, o eso que definiremos como una impronta que asocia el modo de habitar un espacio a un modo de ser y de sentir(lo). O como la intuición de un “algo” en el lugar que lo precede y cualifica, y que invita al espíritu a amoldar la sensibilidad a ese “algo”. Por supuesto, esta actitud dista mucho de ser exclusiva de Japón o de Oriente. No obstante, a lo largo de la historia cultural de la influencia china, sin duda por la extensa y profunda huella taoísta, la identificación entre el ánimo y el entorno, entre lo mental y el paisaje o lugar, ha tenido un protagonismo indiscutible.

contemporáneo de Hokusai, Utagawa Hiroshige, dedicada a las cincuenta y tres estaciones de la ruta, e inmediatamente posterior a las vistas del Monte Fuji de Hokusai. Véase, por ejemplo, Oka, Isaburō: *Hiroshige: Japan's Great Landscape Artist*, Kodansha International, 1992.

Ilustración 11: Hokusai, *Treinta y seis vistas del Monte Fuji* (1830).



A un nivel más empírico y prosaico, es plausible considerar la semejanza de esa multiplicidad de las vistas con la multiplicidad del montaje ‘analítico’ que podríamos hallar en el desglose de tantos filmes *Shôchiku* de ambientación contemporánea de los años 30. Naturalmente, la diferencia debe ser anotada para no llevar la comparación demasiado lejos: la secuencia mencionada equivale a un continuo temporal, y no a una sucesión de momentos separados. Pero esta semejanza relativa, incluso atenuada, entre aquella *poética* (pseudo)topológica del espacio y el trabajo “constructivista” del montaje, sugiere la posibilidad de una traducción –incluso una reducción– de la poética espacial a los términos necesarios del montaje (topológico al menos en cierto grado) de la secuencia.



Ilustración 12: *The Dancing Girl of Izu* (Gosho Heinosuke, 1933). La secuencia de fotogramas se "lee" de arriba a abajo y de izquierda a derecha.

A modo de prueba, podemos considerar un filme representativo del ‘estilo Kamata’ de los primeros años 30, denominado así por el emplazamiento del estudio homónimo que tuvo Shôchiku en Tokio. Evitaremos tomar de ejemplo un filme de Ozu para observar en cambio un caso menos singularizado por el aura ‘autoral’, como puede ser *Izu no odoriko* (*The Dancing Girl of Izu*, 1933) de Heinosuke Gosho, a quien Wada-Marciano²¹⁰ considera plenamente representativo de los usos típicos de la mencionada

²¹⁰ Wada-Marciano, M.: *Op. cit.*, pp. 26-29.

Shôchiku, compañía que representaba la modernidad en la medida en que el costumbrismo de sus *shoshimin-geki* ejercía una la doble función de tomar el pulso a las tendencias de la modernidad urbana, y de normalizarla.

Entre esos usos se encontraría un estilo “analítico” de puesta en escena, altamente fragmentado, por lo general asociado al *gendai-geki* y específicamente al *shoshimin-geki*, que ponía el acento en una alternancia exhaustiva de planos y contraplanos entre ocasionales planos de referencia e insertos de detalles del entorno –de esa clase que Ozu, máximo representante del género y de ese estilo, sistematizará hasta vaciarlos de otro valor referencial que la mostración del “tiempo en sí mismo”, y muy especialmente en aquellos que suelen llamarse con el término inventado por Burch, *pillow shots*.

El clímax de la película tiene lugar cuando, en los embarcaderos de un puerto de mar de la región de Izu, el joven protagonista, un estudiante, se despide de la chica, una artista ambulante, después de coincidir en el camino durante el tiempo suficiente como para enamorarse. A lo largo de unos tres minutos, se suceden cuarenta planos (sin contar los intertítulos, descartados en el desglose de fotogramas que puede verse en la Ilustración 6). Sin menoscabar algunas “reglas” típicas de continuidad –la famosa “regla de los 180 grados”, cuyo eje imaginario aquí sitúa a la chica normalmente a la derecha del cuadro y al chico a la izquierda–, sí que introduce al menos alguna variación, por leve que sea, en la posición de la cámara cuando el contra-plano “regresa” a un ángulo anterior. En todo caso, la posición de los actores en relación a sus movimientos respectivos y a las líneas de miradas que se cruzan, mantiene siempre el rigor de una coherencia precisa con respecto al entorno, que tiene una presencia fundamental como escenario de una despedida, pero también como imagen pintoresca de un lugar, la costa de Izu, al que la película dedica una atención primordial (conviene precisar que *The Dancing Girl of Izu* era un filme representativo de cierta narrativa “turística”, dirigido a un público urbano que se complace en las vistas del Japón rural).²¹¹ La fragmentación de este estilo “analítico”, dominante a lo largo del metraje completo de un típico *shoshimin-geki*, es decir, de un relato cuyo desarrollo es ante todo conversacional, alcanza una cima en esta secuencia culminante. Aun sin conocer a fondo las prácticas de género japonesas ni el *shoshimin-geki* de la Shochiku, cualquier espectador puede deducir que un desglose de este tipo

²¹¹ Ibid.

buscaba “traducir” precisamente lo conversacional en el contexto del cine mudo, poniendo el acento en el tejido de singularidades de carácter y reacciones propias de cada personaje, con predominio consiguiente de planos medios y primeros planos.

Pero no puede infravalorarse la importancia que cobra el entorno, en vista del juego de las diferencias introducidas por las variaciones de encuadre (de hecho, tan solo hay dos planos que repiten la exactitud de una posición anterior en la secuencia mencionada). No se trata únicamente del valor del lugar en tanto que localización real, sino de una *tensión entre el descentramiento y la coherencia espacial*, que solicita ser recompuesta casi con cada nueva imagen. Lo cual nos llevará más adelante a avanzar desde la consideración de una espacialidad ‘vernácula’ que caracterizamos como (pseudo)topológica, a su consideración en términos de espacialidad “*constructivista*”.

II.2.2.2.2. Ma y Nó.

Con respecto a aquellos valores “ánimicos” mencionados por Nitschke, señala este una llamativa equivalencia: la expresión *ma-ga-warui*, 間が悪い, que literalmente significa “el lugar es malo”, sirve para definir un estado anímico de turbación, incomodidad (añadiendo otras connotaciones que hacen más complejo el mapa mental que esta expresión despliega: la sensación de inoportunidad, la situación desafortunada). Pero también, y aquí entramos ya en el “ámbito del arte”, se usa como juicio *estético* negativo de una caligrafía o de una pintura *sumi-e* (siendo su opuesto, en este segundo caso, la expresión *ma-ga-umai*).

La pintura *sumi-e*, o *suiboku ga*, de origen chino, otorga una importancia capital, como ya hemos visto, a las extensas zonas de vacío que rodean a los trazos de tinta. Aquí el autor subraya el hecho de que hay, en el trazo, una dimensión temporal –la del gesto, una vez más– que se incorpora de pleno derecho a la obra. El ritmo aparece así, no sólo bajo la forma de lo serial, de la alternancia de formas y no-formas, de extensiones articuladas, sino también en su forma corporal, en la temporalidad del cuerpo. En la recitación de historias cómicas llamada *rakugo*, así como en todas las formas de recitado e interpretación que conciernen al cuerpo y la voz, y muy especialmente el teatro *nō*, el término *ma* adopta igualmente la connotación del ritmo adecuado, el *tempo*, el “*timing*”. Y es preciso subrayar la importancia que tiene ahí, precisamente, el intervalo, la pausa, el no-

movimiento (como la no-forma): eso es *ma*. Un importante tratado teórico, que ya hemos mencionado, sobre el teatro Nô, publicado en 1983, a cargo del especialista –y músico de Nô– Komparu Kunio, ofrece pistas de gran valor en este sentido. El capítulo que dedica al concepto *ma* no puede ser más elocuente: “a veces al Nô se le llama el arte de *ma*.”

Por su austeridad, por su elevadísimo grado de codificación formal y estructural; por el *pathos* de un género que logra conciliar lo trágico y el fondo originario del ritual chamánico bajo la noción budista de la impermanencia, tal como es interpretada en los términos del zen, hay quien, como la escritora Marguerite Yourcenar, considera el Nô (plausiblemente) como la mayor aportación del Japón al depósito universal de la cultura.²¹² Lo cual no se contradice –más bien al contrario– con el hecho de que a través del Nô, a pesar de su intimidante apariencia hermética, sea posible iluminar buena parte del sentir estético tradicional en Japón, tal como se desarrolló a lo largo de los casi mil años que median entre los períodos Heian y Tokugawa.

El Nô surgió, en su forma plenamente codificada, de la mano de una personalidad que vivió entre finales del s. XIV y la segunda mitad del siglo XV, Zeami, hijo de Kan'ami, actor y autor como su padre, pero también dotado de un notable espíritu teórico y gran talento para lo programático.²¹³ El teatro Nô surgió como un entretenimiento edificante que buscaba la admonición por la catarsis, pero, desde el punto de vista de un “observador distante”, su impacto inmediato se halla es la profundidad de una creencia en la belleza plenamente identificada con el *ethos* budista de la impermanencia. Es un arte supremo del vacío; como tal fue codificado y así se mantiene hoy, aun convertido en una forma de arte clásico, una reliquia que, obviamente, carece del poso social efectivo que le proporcionaba antaño la casta samurái a la que se destinaban primordialmente las funciones. Estas eran largas sesiones de un día completo en las que se representaban cinco obras, con interludios cómicos llamados *kyôgen*, de acuerdo a la invariable secuen-

²¹² Yourcenar, Marguerite: *Una vuelta por mi cárcel*, Alfaguara, Madrid, 2009. En este libro que gira en torno a distintas formas teatrales japonesas, dos son los capítulos dedicados al Nô: el tercero, “La mujer y el teatro *Nô*”, y el cuarto, “La mujer y el *Kyôgen*: las *onna mono*”. Además, fue traductora al francés de piezas Nô modernas escritas por Mishima Yukio.

²¹³ Existe una estimable edición en español de una serie de textos y obras dramáticas de Zeami: *Fûshikaden*: tratado sobre la práctica del teatro Nô y cuatro dramas Nô, Trotta, 1999. Incluye una muy útil introducción general al Nô a cargo de sus editores y traductores, Javier Rubiera y Higashitani Hidehito.

cia de las cinco categorías de obras que clasifican las piezas Nô –en un sistema de subgéneros, por así decir– en función de su protagonista: dioses, hombres, mujeres, lunáticos y demonios, siempre en ese orden.

La propia secuencia de las cinco piezas de acuerdo a ese orden ya da cuenta de por sí de la exhaustiva vocación programática, pero sobre todo *estructural*, del género. Esa formidable codificación del Nô, de hecho, y es esta la aportación más valiosa del tratado de Komparu de cara al espectador lego, se caracteriza por la compleja modulación de sus principios básicos a lo largo y ancho de todos y cada uno de los elementos compositivos, de los motivos y materiales que constituyen el género en su expresión práctica. De hecho, para aproximarse al valor que adquiere la noción *ma* en el Nô, conviene introducir primero, muy someramente, la importancia que cobran una serie de tríadas conceptuales, como aquella que, de acuerdo a las teorías de Zeami, clasifica los tipos de belleza –en orden creciente de inasible dificultad– a los que debe aspirar el Nô: *hana* (“flor”, o la belleza aparente), *yû-gen* (“sublimidad”, o la belleza invisible) y *rôjaku* (algo así como “el viejo tranquilo”, para un tipo de belleza sosegada). O bien, el *shin-gyô-sô*, un concepto fundamental para entender la noción de *ma* en el Nô, que Komparu explica a través del ejemplo de la práctica caligráfica:

“El término es más común en el ámbito de los estilos de caligrafía: la escritura *shin* es similar a las letras mayúsculas, en la que se distingue cada trazo; *gyô* es menos clara, y es semicursiva; *sô* es fluida, cursiva y bastante abreviada (...) El significado literal de los términos *shin*, *gyô* y *sô* es “verdad, movimiento y pastoso”; también pueden ser traducidos como formal, semiformal e informal. Ahora bien, el concepto de *shin-gyô-sô* no describe tan solo un proceso de abreviación. Este se aplica más ampliamente a la formalización en tres etapas de un método con el que dar sustancia a un patrón básico creado con un número impar de elementos, de acuerdo con el principio de cielo-tierra-hombre. Si cielo-tierra-hombre es el estado *shin* de la composición, entonces el proceso de abreviar los elementos, alterar la forma o cambiar la naturaleza de la creación pasa al estado de *gyô*, y encuentra su culminación en el estado de *sô*. En otras palabras *shin-gyô-sô* es un principio de transformación progresiva que conduce a la madurez o realización. Los niños primero aprenden a escribir caracteres en una forma clara, los adultos pueden ir más allá y escribir en la forma semicursiva, pero tan solo calígrafos más bien expertos pueden lograr la escritura pastosa fluida y graciosa.”²¹⁴

²¹⁴ Komparu K.: *Op. cit.* <http://www.japonartescenic.org/teatro/generos/noh/simbologia.html>

Sacadas de contexto, estas disquisiciones pueden resultar algo esotéricas, pero en cuanto se atiende a ellas como sistema de enunciados que mantienen unas pautas formales comunes, aparece una profundidad que reside en la superficie misma, precisamente, del ‘sistema’. El vínculo que menciona entre esta tríada conceptual y la tríada cielo-tierra-hombre (que es, por ejemplo, la que gobierna la organización espacial de un arreglo floral o *ikebana*, con sus tres “nodos” bien diferenciados y en frágil equilibrio mutuo), exhibe la persistencia de un esquema basado en tres elementos, cuya función es, en suma, introducir el desequilibrio a través de la figura impar. Komparu define el Nô como un arte del desequilibrio: la ruptura del balance se extiende a la totalidad –como hace la música del Nô cuando aborta sistemáticamente el *continuum* sonoro para introducir abruptos silencios o eventos sonoros aislados entre zonas de silencio: también eso es *ma*. La “prohibición” de la simetría en la arquitectura tradicional japonesa responde al mismo deseo de eludir lo unitario, lo cerrado, mediante el recurso al desequilibrio que proporciona la figura impar.

En cuanto al “contenido” mismo de *shin-gyô-sô*, su identificación del gesto sintético y rugoso con un nivel superior de madurez, es suficientemente significativo de ese rasgo común a las artes influidas por el zen. No es solo una cuestión de austeridad, sino también de “velocidad”. En el estado *sô* de la caligrafía, como en los trazos de la pintura *sumi-e* o en la gestualidad del actor experto, el movimiento y el pensamiento alcanzan un grado nuevo de identidad, una densidad de concentración que equivale a un vaciado, a una especie de automatismo que evacua el esfuerzo consciente. En esa densidad del gesto bello sin deliberación, el tiempo mismo queda impreso.²¹⁵

Por otra parte, Komparu asocia *ma* a *shin-gyô-sô* de un modo mucho más explícito y programático:

²¹⁵ Hallamos una intuición de este valor especial del ritmo, del tempo que se imprime y se vuelve “material”, por ejemplo, en las impresiones transmitidas por el compositor Karlheinz Stockhausen, tal como las anotó el crítico Jonathan Rosenbaum en un texto sobre Ozu que lleva el significativo título: “Is Ozu Slow?": “En todo lo que concierne al ritmo [“timing”], el europeo es absolutamente mediocre. Lo cual significa que se ha acomodado en medio de su rango potencial de tempi. Es un rango muy estrecho, comparado con las reacciones extremadamente veloces que un japonés puede tener en un cierto momento, y con la reacción extremadamente lenta que puede mostrar en otra ocasión. Dispone de un rango medio escaso, en comparación con el europeo.” Cit. Rosenbaum, Jonathan: “Is Ozu Slow?”, texto preparado para el simposium *Yasujiro Ozu in the World*, organizado por Hasumi Shigehiko en Tokio el 11 de diciembre de 1998. Reproducido en la página web del autor: <http://www.jonathanrosenbaum.com/?cat=9> . El autor cita como fuente el ensayo de Karlheinz Stockhausen: “Ceremonial Japan”, *Times Literary Supplement*, 25 de octubre de 1974, pp. 1189 & 1191.

“Tendemos a considerar las composiciones como si estuvieran compuestas de una parte *expresiva* y una parte vacía, según una relación de oposiciones que está en el nivel básico de percepción. Vemos el sujeto y el fondo en un cuadro, o escuchamos las notas y los descansos en una pieza de música. Si esta forma es una composición del nivel *shin* dentro del sistema *shin-gyô-sô*, entonces en una composición de nivel *gyô* la relación de los elementos complementarios es menos clara, como en el famoso dibujo de la copa de Rubin: ¿son dos siluetas o es una copa?”



Ilustración 13: La figura empleada por Komparu como ejemplo de la relación fondo-figura, es un muy conocido diagrama empleado en los tratados de la psicología 'gestalt' sobre las leyes de organización de la experiencia o la percepción.

Esto es lo que los psicólogos llaman una relación figura-fondo: el elemento que el observador ve primero es la figura. No es necesario decir que en tal tipo de composición la figura y el fondo son fácilmente reversibles, dependiendo del observador (...)

Finalmente, llegamos a una composición de nivel *sô*, una construcción sofisticada en la cual la parte expresiva sirve de apoyo a la parte vacía. En su forma más extrema, la parte expresiva existe solamente *para dar forma al vacío* (...). La parte vacía creada por la parte expresiva simbólica es el núcleo de la composición: *ma*, una entidad que en realidad *existe*.²¹⁶

Así pues, en *ma* no reside tan solo el principio (el placer) de la articulación, el operador de la forma que se da a ver como forma, sino que lo articulado, la forma misma, tiene *ma* –el intervalo, el “espacio vacío”– como fin último.

Asimismo, hay otra tríada de conceptos aún más importante, puesto que constituye “el gran principio ordenador que cubre cada aspecto del Nô”: *jo-ha-kyû*, una tríada que procede de la antigua música cortesana *gagaku* –supuestamente, la más antigua forma de composición musical armónica (por oposición a las formas de la monodia y el contrapunto) que se conoce. En principio, *jo* significa “comienzo o preparación”, *ha* quiere decir “ruptura”, y *kyû* significa rápido o apremiante. Pero en el ámbito del Nô, además, *jo* “se refiere a la posición y por tanto es un elemento espacial”. *Ha* sugiere “destrucción de un estado previo y por tanto es un *elemento de desorden*”. Y *kyû* implica “velocidad, y por tanto es un *elemento temporal*”. Si *shin-gyô-sô* designa una secuencia evolutiva en el logro de la depuración formal, esta otra trinidad conceptual gobierna el diseño completo en el desarrollo del programa, de cada obra, de cada acto, del propio espacio escénico y del ritmo interno de la representación en cada momento. Es por

²¹⁶ Komparu K.: *Op. cit.* <http://www.japonartescenic.org/teatro/generos/noh/simbologia.html>

tanto un principio teórico modular, un ideal que atraviesa cada parámetro de la función. Asimismo, *jo-ha-kyû* y *shin-gyô-sô* se combinan en la búsqueda estética del Nô, lo cual sugiere una espacialidad de otro orden: la del propio programa teórico del género. Aun cuando se trate más de un ideal que de un corsé, la retícula de sus conceptos implica una concepción asombrosamente estructural, ergo “espacializada”, de sus fundamentos. O dicho de otra forma: los principios del Nô se ven configurados de acuerdo a una red de relaciones diferenciales que no excluyen un plano del otro –una tríada de la otra.²¹⁷ Si se me permite la metáfora, incluso el espíritu del Nô es una forma espacial; más aún, una topología.

II.2.2.2.3. Ma y el concepto ‘humanidad’ (*ningen*).

La discusión sobre el papel fundamental del concepto *ma* en las artes japonesas podría extenderse interminablemente, y el vínculo estructural profundo entre ese papel estético y su raíz metafísica (el “paradigma religioso-estético” que *ma* constituye, tal como afirma Pilgrim en el título mismo de su artículo), requiere estudios de profundidad que apenas han sido emprendidos hasta la fecha. La dificultad del asunto se detecta en su más inmediata dimensión lingüística al lenguaje mismo. Cito de nuevo a Pilgrim:

“Kemmochi Takehiko dice que la lengua japonesa se caracteriza por una serie de palabras-imagen²¹⁸ solapadas y asociadas, discretas, que, a cambio, son separados por los espacios emocionales llamados *ma*. Más

²¹⁷ Puesto que, de hecho, en la lengua japonesa y por tanto en el “mapa mental” que esa lengua constituye, los juegos de términos no establecen categorías de acuerdo a principios lógicos de exclusión: de ahí la dificultad que entraña debatirse entre conjuntos de términos “demasiado semejantes”, que resuenan entre sí, de conjunto a conjunto. Lo que define esos juegos son las diferencias internas a su “grupo”: así, las diferencias entre *jo*, *ha* y *kyû*, son las que autorizan el significado de cada término, con independencia de su proximidad o aparente sinonimia con otros términos pertenecientes a otros juegos. De ahí la importancia que tiene el contexto de una frase para su comprensión en la lengua japonesa. Téngase en cuenta que, en japonés, una misma voz puede significar cosas distintas, siendo que en unos casos se escribe con el mismo signo (es el caso de *ma*, como hemos visto), y en otros, con signos diferentes. Y que, a la inversa, un signo puede tener voces distintas para un mismo significado, o bien para significados diferentes. Así pues, tenemos la cuestión de la homonimia, y por otra parte tenemos la polisemia. En lengua japonesa, la segunda aparece depositada en el signo, que es siempre *posterior* al habla, y ambas aparecen depositadas en el plano social (los “juegos de lenguaje”). Este es el gran muro con el que tropieza un aprendiz de esa lengua, sobre todo si desea alcanzar un nivel profundo de conocimiento y uso de la misma.

²¹⁸ En el texto original en inglés, la palabra que aparece es “worlds”, mundos, pero parece evidente que hay aquí una errata que añade una “l” a “word”, palabra. Por otra parte, he decidido traducir como “palabras-imagen” la proposición “image words”, por ser más adecuada al concepto de los caracteres o ideogramas japoneses de origen chino (*kanji*) que otras traducciones equivalentes y menos literales, como por ejemplo “palabras visuales”.

que construir un orden narrativo lógico y lineal, como hacen las lenguas occidentales, el japonés conlleva huecos y pausas (ej. *haru wa...*), y conclusiones fijas (ej. *desu*)²¹⁹ que crean distintos espacios que, a cambio, son llenados con *ki* (*ke*; en chino, *ch'i*), es decir, energía emocional. Así, un constructo narrativo, o un orden narrativo de causa/efecto, se disuelve o deconstruye en el interior de estos espacios.”²²⁰

Al margen de la cuestión deconstructiva en la que el ensayista insiste, el interés de su explicación reside más bien en esa dimensión del lenguaje que pone el acento en la *articulación* de lo lleno y lo vacío, del concepto-imagen y esa “energía emocional” depositada en la pausa. Una de las consecuencias más importantes a la hora de distinguir el mapa mental consecuente con respecto al que nos proporcionan las lenguas occidentales, consiste en considerar el papel secundario de la articulación lógica y abstracta, operacional, a favor de una articulación espacial y concreta que se traza como un gradiente emotivo.

Aquí reaparece la disertación de Nitschke, por cierto, en cuanto incluye el ámbito de lo social en el dominio de lo subjetivo. Ahí se encuentra un ejemplo que el autor menciona, y que Pilgrim retoma, dada su irresistible capacidad de sugerencia: se trata de la palabra “humano” (*ningen*: 人間), formada por el signo correspondiente a persona (*bito*, *nin*: 人) y el signo *ma* (aquí como *ken*, pero con su fonetización “suavizada” *gen*: 間). En la forma china originaria del signo *ma*, este no tenía el significado derivado como espacio, intersticio, pausa, etc., sino la función de un numerador, un sufijo que señala, por ejemplo, los espacios entre las columnas de un pabellón como multiplicidad numérica. Ese signo originario luego parece haber derivado en dos, el primero prácticamente idéntico al chino que conserva la función de enumeración, y el segundo como *ma* en su escritura actual. Se puede pensar entonces que la palabra “humanidad” contiene en su figura el concepto positivo de lo humano como *multiplicidad* de individuos. Pero sólo si

²¹⁹ La terminación de todo verbo conjugado en presente afirmativo; al tratarse de un idioma flexivo que se declina, el verbo se sitúa siempre al final de la frase, lo cual debe ser puesto en relación con la forma aparentemente rígida en la que tiene lugar una conversación formal en japonés, donde esta circunstancia junto a la ausencia de pronombres relativos, y las cuestiones de homonimia/polisemia antes mencionadas, hagan que el hablante precise terminar completa su frase, y que su interlocutor “puntee” con permanentes gestos de “afirmación” el acto de escucha, para confirmarle así que va entendiendo el discurso. A modo de curiosidad: un observador occidental no habituado puede pensar que el interlocutor “da la razón” a todo lo que el hablante afirma, y verse sorprendido ante la circunstancia de que en absoluto sea así.

²²⁰ Pilgrim, Richard B.: Op. cit., p. 60. El autor se basa en Kenmochi Takehiko: “*Ma*” *no nibonbunka* (“Ma en la cultura japonesa”), Kodansha, Tokio, 1982, pp. 13-32.

entendemos que esa apertura de un vacío, el *entre*, es la condición necesaria de lo múltiple. La multiplicidad es la vacuidad. Asimismo, el espacio y el tiempo se definen en tanto multiplicidad de intervalos (y no en relación a un todo englobante y subdividible) y son por ello vacuidad: por remitir lo uno a lo múltiple, condición *sine qua non* de la forma, y no, como sucedería en el pensamiento occidental, por ser no-forma, hueco homogéneo del mundo que contiene las cosas como en un recipiente sin paredes dotado de una doble atribución: la extensión y la duración. El asunto no deja de ser central a nuestro tema, puesto que esa noción de *ma* que reúne la vacuidad, expresada como intervalo de tiempo y espacio, con la idea de lo múltiple, es consustancial al *pathos*, a la melancolía que la plástica tradicional japonesa, de hecho, tiende a expresar. Pero también, y en lo que nos permitimos señalar como un acto coherentemente poético, *ma* es inherente a la (idea de) condición humana.

Buena parte de la poesía escrita en japonés se nutre de esta capacidad de polisémica y alusiva de la escritura japonesa para incluir palabras o conceptos “latentes” en el interior de la palabra presente, y generar así un juego sutil de deslizamientos del significado. Puesto que puede evocar metáforas desde el interior de su propio diseño literal, la escritura japonesa es extrañamente abierta y suspensiva, es decir: poética no por extensión, no por un trabajo ulterior de refinamiento, que también, sino por su propia estructura íntima. Nada nos impide imaginar entonces que el concepto de humanidad designado por el término *ningen* señale desde su estructura íntima hacia aquello que se halla *entre* las personas: la interacción, el campo común, el espacio compartido entre personas distintas. Sin el *otro*, no hay humanidad. De hecho, esta idea subyace a la hipótesis general del *loco*-centrismo de la cultura japonesa en el ensayo de Nakagawa.

El destino fatal aparece en Mizoguchi como un determinismo exterior que actúa “arquitectónicamente”, en la sucesión lateral de habitáculos y lugares enhebrada a su vez con los movimientos del personaje. *Ma* constituye entonces el principio básico que define el espacio social, pero también el tiempo de lo vivido en su despliegue (su expresión emocional como silencio que se espacializa, palpable en la tradición paisajística), y tam-

bién un *instante* de comunicación no verbal (*ishindenshin*)²²¹ entre las soledades de los humanos.

En este sentido cabe decir que el cine japonés, especialmente en los años 30, fue capaz de problematizar, siquiera de manera implícita, no expresa, esta larga tradición del espacio que ahora, al amparo de las nuevas ideas y sensibilidades “modernas”, podían ponerse a una cierta distancia, o cuando menos revertirse críticamente. La vocación constructivista de las representaciones japonesas no fue simplemente heredada y “traducida” al medio analógico del cine, el cual a su vez llevaba en su dispositivo las nociones perspectivas desarrolladas en Occidente. Así como fue preciso acuñar nuevas palabras para dar cuenta de los nuevos conceptos occidentales que carecían de equivalente en japonés, el cine y las demás artes pronto acuñaron formas propias que asumían los principios del dispositivo cinematográfico, que asimilaban los inventos y hallazgos formales y narrativos procedentes de Hollywood, del cine francés, soviético y alemán, pero reformulados según conceptos –o más bien perceptos– que tenían una larga tradición y que ahora podían ser “objetivados”, puestos a distancia como conceptos/perceptos culturales propios. No dejaba de ser una forma práctica de desarrollar la tendencia habitual que encontramos en muchos tratados japoneses contemporáneos de estética y filosofía, ya desde finales del período Meiji, en los que, como sin ir más lejos observamos en Komparu, se explican nociones japonesas tradicionales –como la de espacio en función de *ma*– comparándolas con conceptos y desarrollos occidentales. Y ello no tanto por un deseo de exportar el discurso fuera del ámbito japonés, sino para hacer comprensible el texto también a los propios japoneses, quienes habrían interiorizado en su “mapa mental” las categorías implícitas al desarrollo científico-técnico importado de Occidente: *kukan*, es decir, el “espacio” como categoría abstracta, sería un caso de palabra de nuevo cuño; pero en otros casos, la estrategia es más sencilla: se adapta fonéticamente un barbarismo, como es el término *dizain* (design, diseño) para sustituir el tradicional *ma-dori*, eliminando por consiguiente, tal como lamenta Nitschke, la connotación de “lugar” que se encuentra en el término antiguo.

Para complementar la disquisición anterior sobre el término “humanidad”, conviene decir que la noción de lo individual tal como viene dada en el pensamiento occi-

²²¹ Hirai Motoko: “El silencio como medio de expresión en la comunicación y su influencia en la enseñanza”, en Almazán, David (Coord.): *Japón. Arte, cultura y agua*, Prensas Universitarias de Zaragoza/Asociación de Estudios Japoneses en España, Zaragoza, 2004, pp. 367-376.

dental moderno, no existía en lengua japonesa. Para denotar ese concepto fue preciso acuñar el neologismo *kojin* (個人), una palabra que incluye el signo correspondiente al concepto *hito* (人), “persona” (Nitschke añade el significado “gente”, pero este suele denotarse con el signo repetido, leyéndose como *hito-bito*, 人人). Tal como explica el autor, el concepto *hito* designa un “cuerpo discreto y no tiene el matiz de aislamiento que corresponde a la noción occidental de “individuo””. En lugar de considerar a la persona como un “perfecto y auto-contenido *individuum* (es decir, como un todo indivisible)”, la noción japonesa de persona se concibe como “un flexible y fácilmente asociable *dividuum*, es decir, como una parte dividida de, y perteneciente a, un conjunto mucho mayor”.²²²

¿Acaso no sería posible trazar los puntos que unen toda esta agitación terminológica sobre el mapa de la modernidad japonesa, para ver la cultura del período Meiji como una “crisis” de las palabras, y ver asimismo la modernidad de los años Taishô, cuando el cine japonés pone los fundamentos de una cultura propia en la década de los 20, como una discusión activa y confiada en los nuevos conceptos? Como producto de la agitación cultural de esos años, ¿no convendría considerar que ese cine japonés, especialmente en la década siguiente, buscó fórmulas de compromiso entre lo vernáculo y lo moderno en términos mucho más profundos de lo que suele contarse? Los estudiosos occidentales atienden preferentemente a la filmografía de Ozu para comentar la influencia del concepto *ma*, en su vertiente a la vez formal, estructural y “metafísica”, pero esa categoría es útil para comprender prácticamente la totalidad de la modernidad japonesa, de la cual el cine formaba parte sustantiva. Tanto la búsqueda de ‘realismo’ como el desarrollo de técnicas y formas de montaje y puesta en escena, aun cuando obedecieran a cuestiones antagónicas como lo modernizante (el montaje intensivo-constructivista *á la* soviética) y lo arcaizante (los planos extensos y ceremoniosos de aire teatral en Mizoguchi), representaban una traducción profundamente marcada por el signo *ma*. Y la variedad de soluciones encontradas no era desde luego mayor que la variedad de connotaciones de *ma*, que a fin de cuentas, como signo/concepto, no funciona como enunciado sino como forma de *enunciación* de lo real. O si se prefiere, como principio estructural básico.

²²² Nitschke, G.: *Op. cit.*, p. 58.

En este sentido, el cine de Mizoguchi puede ser observado desde una óptica mucho más particular en su desarrollo intrínseco a la evolución del cine y la cultura en Japón entre los años 20 y 50. A través de la idea de *ma*, del intersticio, vemos en sus películas “anticuadas” que se basan en el *shinpa* ese grado de saturación insoportable del espacio público que presiona lo privado (anotemos, de paso, que en el Japón pre-moderno no existía una palabra equivalente al término “privacidad”). Tal como hemos sugerido ya, la cultura Meiji, de la que el *shinpa* forma parte, se vio sacudida por la entrada de términos que solicitaban un mapa mental diferente, con importantísimas connotaciones políticas y morales. A lo largo de los años 30, la búsqueda de realismo de Mizoguchi equivale a una prospección en las condiciones concretas por las cuales el espacio japonés pre-determina conductas y modelos de (o)presión sobre los sujetos *individuales* –en tanto que pertenecientes a una cierta comunidad oprimida (la de las geishas, la de las esposas, la de los jóvenes buscavidas de la emigración interior). El intersticio, el *ma*, funciona como la zona de un conflicto dialéctico entre esas pre-determinaciones y la voluntad de huida de sus víctimas.

Curiosamente, el cine eminentemente humanista del Mizoguchi de los 50 parece sostener una visión relativamente más arcaica de *ma*, pero con soluciones de puesta en escena cargadas de resonancia. Se puede recordar la panorámica final de *El intendente Sansho* (1954), cuando la cámara abandona a la madre y el hijo, Zushio, reunidos tras una larga separación que los ha convertido en esclavos, reintroduce un paisaje marino en el cual apenas destaca la pequeña figura de un humilde pescador de algas.



Ilustración 14: *El intendente Sansho* (*Sansho dayu*, 1954). La panorámica se traza de derecha a izquierda.

En esta época, la “monumentalización” del cine japonés ha variado de signo: de los rigormismos del período militarista, a las delicadezas de los años de *Rashomon* y *Cuentos de la luna pálida*, con plena conciencia de que había un público occidental receptivo a ello. La apelación a las artes del pasado adopta aires miméticos, como puede verse en la semejanza de esta panorámica con los paisajes de estilo *sumi-e*. Aquí, sin embargo, la evidencia superficial queda superada por la apertura característica de ese paisajismo a una especie de infinitud. La tradicional idea de “los trabajos y los días” alcanza una profundidad del tiempo que se abisma, que se vuelve ilimitada de modo semejante a como los paisajes *sumi-e* describen un espacio sin límites ni horizonte, a menudo con los convencionales tres únicos planos de profundidad que logran insertar la idea de una distancia óptica inmanejable, irreductible a la domesticación del espacio por la perspectiva: en cambio, lo que predomina es una vastedad plácida que solo puede revelarse como instante, *momentum* del paisaje, del lugar.

Aquí la historicidad ya no se cifra en las angustias del sujeto, en sus padecimientos como resultado de unos condicionantes de época, sino en la multiplicidad de historias potenciales, en la multiplicidad de lo humano en la anchura del tiempo, que aquí abarca, por tanto, la historia, pero no se reduce a ella, como sí podríamos deducir, en última instancia, del ‘realismo’ mizoguchiano de los 30. Al cerrarse la película con el tiempo cumplido de los personajes en el reencuentro de hijo y madre, Mizoguchi recupera con el trazo lento del travelling una vastedad que no se inmuta, que no “obedece” a los dramas y los impulsos del corazón, sino a su propio ritmo, semejante a los compases de un canto ritual. Con el vacío, *kû*, en primer término, se diría que se ha impuesto el ideal *sô* por encima del estilo caligráfico *gyô*. Pero ese retorno sólo podía producirse mediante la inserción, si no literal al menos sí metafórica, de lo fantasmal (las neblinas sobre el lago, como en *Cuentos de la luna pálida*; el auto-sacrificio de Anju, la hermana, fusionada con las aguas, como la señora Yuki de un filme anterior, *El destino de la señora Yuki* [*Yuki fujin ezû*, 1950]; o la figuración de la propia madre como una máscara irreconocible, semejante a las ancianas locas del Nô).

En estas iconografías de disolución, el cineasta muestra su lado pictoricista más obvio, porque apela a esas zonas de ausencia de forma –equivalentes a las superficies sin pintar del paisajismo pictórico– en las que el espacio deja de articularse para el transeún-

te, para la mujer que atraviesa los pasillos del espacio doméstico –allí donde, si algún modelo plástico anterior brillaba, era el género costumbrista y abigarrado de la estampa *ukiyo*. Casi se podría trazar una teoría mizoguchiana del arte nipón: el humanismo de su cine de los 50 parecía conciliar, en esos años de madurez, la noción fenoménica de *ma* con sus vínculos más profundos con lo nouménico, *kū*. Pero para llegar a ello, el cineasta debía hallar una caligrafía del tiempo, extraída de la presión ejercida por la arquitectura y las intrigas sobre los intervalos de lo cotidiano. Dar a ver ese intervalo, el ideal *so*, era algo que ya lograba, como nunca antes ni después, en *Historia del último crisantemo*, la cual fue, de hecho y por derecho, una síntesis de los hallazgos realistas de su etapa de transición entre el mudo y el sonoro; por aquel entonces, *ma* pedía el sonido para darse a ver en toda su multiplicidad de funciones y significados.

Antes de pasar página a esta disquisición sobre la noción *ma*, y a modo de síntesis aplicable a nuestro objeto de estudio, propongo arriesgar una equivalencia singular entre la noción de “profundidad de campo”, tan relevante para la teorización del realismo cinematográfico a partir de los escritos de Bazin, como para la argumentación del plano extenso en Mizoguchi que nos ocupa. Esa equivalencia busca retener el término “campo”.

Ma viene dado como espacio “negativo” (la cosa en función del vacío) con respecto a un espacio “positivo” (el vacío en función de la cosa), y ambos constituyen los polos de lo sustancial: *ma*, el espacio-tiempo “negativo”, la no-forma de la forma, ni es simplemente el fondo, ni es “insustancial e increado”. Vinculado a la naturaleza experiencial y emotiva del lugar-momento, forma parte de un mismo plano de lo real con la cosa, con el cuerpo, con la emoción.²²³ Puesto que hablamos de un plano indivisible de realidad que se constituye en la tensión entre estos polos “positivo” y “negativo” (*ma*), ¿cómo no hablar de que constituyen algo que se puede designar con el término *campo*? Lo propio del campo es su dimensión como zona de influencia, área donde un cuerpo puede ser afectado por un continuo para producir efectos discontinuos. Pueden describirse esos efectos con vectores (así lo hará Deleuze al referirse a las imágenes de Mizoguchi como “vectores quebrados”), pero ellos no equivalen al campo; tan sólo lo indican.

²²³ No nos puede extrañar que el filósofo Gilles Deleuze haya sacado tanto partido de sus cogitaciones en torno a Mizoguchi y Ozu en sus célebres *Estudios sobre cine*, cuando el enunciado anterior, que alude a un inmanentismo, podría superponerse casi exactamente a su peculiar forma de abordar los ‘regímenes de signos’ del cine.

El campo es una zona de predeterminación. Admitamos que el cine de Mizoguchi no solo hace uso de una técnica que solicita la “profundidad de campo” y un uso activo del “fuera de campo”, sino que, ante todo, hace del relato una precisa transformación de lo real en *campo*. La toma larga (y extensa o profunda) vendría a ser tan solo una figura particular y eventual del signo profundo y decisivo de su poética del mundo como sistema de relaciones; esto es, como campo.

II.2.2.3 Espacio “constructivo” vs. espacio construido.

Haremos una primera síntesis sobre la “espacialidad japonesa” en vista de todo lo antedicho, señalando los dos rasgos mayores que nos permitimos decantar para mejor entender el pliegue recíproco entre el modo en que su representación actualiza unas nociones (*ma*, *kû*) que pasan por ser a la vez vehículo y resultado de la experiencia del espacio (y el tiempo). Que expresan, en definitiva, la simultaneidad del carácter constitutivo o anterior de esa experiencia, y del carácter “empírico” de la misma. Ello se resume en dos rasgos ya designados:

1. El carácter “constructivo” del espacio, en la medida en que no responde a un constructo anterior abstracto (cual es el espacio homogéneo y absoluto de las representaciones clásicas occidentales), sino a una actividad *situacional*: el espacio es, por así decir, un derivado del lugar (*loco-centrismo*), o más en rigor, del momento –en el sentido espacio-temporal de la palabra. Y no el momento una subdivisión del espacio.
2. La dimensión inherentemente temporal del espacio (e inherentemente espacial del tiempo), precisamente por su vínculo íntimo con el momento situacional que lo funda o revela.

De aquí se colige el énfasis en lo interválico, y como una de sus consecuencias, en la *plasticidad de las articulaciones*, ya sean estas las juntas entre dos “estaciones” o momentos de la representación (extensiones de vacío en una pintura, o líneas ortogonales de las estructuras-marco arquitectónicas) o la pausa que puede anegar de pronto el momento (la invitación al reposo de la mirada en la estancia vacía que esos listones delimitan en la

vivienda tradicional, pero también la retención en el gesto del actor Nô o en el tramo “vacío” de un travelling cinematográfico).

II.2.2.4. *Arquitectura y articulación.*

Cuando llegue el momento de analizar el más antiguo *shinpa eiga* que sobrevive de la filmografía de Mizoguchi, *El hilo blanco de la catarata*, hallaremos, además de abundantes ejemplos de trabajo exhaustivo con figuras de montaje combinadas con tomas largas, un procedimiento de inversión del fotograma que, en el seno de una escena de seducción por parte de la protagonista femenina, Shiraito, al huracán joven que se va a convertir en su amante, convierte un mismo ángulo de toma en dos planos diversos por el mero procedimiento de dar la vuelta al fotograma (de izquierda a derecha) e invertir la posición de los protagonistas. La eficacia del recurso quedaba, si no cuestionada, al menos sí relativizada por el detalle de la luna omnipresente y subrepticamente “girada”. Si esta “incoherencia” de *raccord* espacial nos sirve de algo, será para establecer una primacía del dinamismo del montaje, pero es preciso añadir: no por su carácter cinético, que, como veremos, los intertítulos amortiguan en cualquier caso, sino por sus efectos como juego de articulación del espacio.

Como contraste a esta liberalidad de la convención en el trabajo de montaje sobre la construcción espacial de la escena, podemos pensar en el extraordinario rigor con el cual los cineastas japoneses articulaban con el montaje el descentramiento y la coherencia espacial –hasta el punto de que esa impresión de coherencia surge, en gran medida, del propio trabajo de descentramiento, puesto que obliga a dedicar una atención específica a las referencias del entorno, que funcionan como pivotes o balizas señalizadoras: es muy conocido el ejemplo de los planos sucesivos de un faro en *Nubes flotantes* (*Ukigusa*, 1958) de Ozu (versión condensadísima e irónica, podría decirse del efecto “cincuenta vistas del Monte Fuji”). De modo análogo, ya hemos considerado un filme coetáneo a *El hilo blanco de la catarata*, cual es *The Dancing Girl of Izu*, con su sorprendente, pero no inusual, “juego de las diferencias” con las vistas del entorno, introducidas inopinadamente en el seno de una situación emocionalmente intensa por las variaciones de encuadre (de hecho, tan solo hay dos planos que repiten la exactitud de una posición anterior en la secuencia mencionada). No se trata únicamente del valor del lugar en tan-

to que localización real, sino de una tensión, como veremos para un caso en apariencia opuesto como el de la secuencia imágenes de *El hilo blanco de la catarata*, entre el descentramiento y la coherencia espacial, que solicita ser recompuesta casi con cada nueva imagen. Se trata, en fin, del placer de la articulación, por el cual el cine japonés dispone, a lo largo de buena parte de su historia, de un vasto inventario de ejemplos por los cuales el espacio mismo, más allá o más acá de su “significado”, se convierte en objeto de deleite.

Placer, si se quiere, “topográfico” puesto que deposita una considerable energía en observar, con estos retardos de la percepción, la lógica conectiva de los lugares, y que es la deriva sofisticada de lo que, unos epígrafes más atrás, formulábamos en base al carácter primitivamente topológico de las representaciones del espacio, y en su inversión o forma negativa bajo la premisa de dar prioridad a los vacíos. Lo que aquí nos interesa es, obviamente, el vínculo entre esa dimensión profunda de la concepción del espacio y sus consecuencias prácticas. Se podría objetar que, aun cuando invocamos abundantemente un ensayo sobre arquitectura como el de Nitschke y hacemos frecuentes alusiones a la arquitectura, hemos observado con mucha más atención las representaciones bidimensionales: la pintura. Abordaremos ciertos aspectos arquitectónicos, entonces, pero pasando por el papel codificador de la perspectiva, que es ante todo un problema decisivo en la representación bidimensional.

Al principio de su artículo sobre los códigos arquitectónicos en el cine japonés, Nygren clarifica una posición de partida:

“La arquitectura en el cine no puede identificarse directamente ni con el trabajo de diseño especializado anterior a la construcción, tal como sugiere el término occidental “arquitectura”, ni con la práctica artesanal de la construcción de casas encarnada en el término japonés *zoka*. El concepto de un conjunto de códigos arquitectónicos en el cine, apunta en otra dirección: la representación visual de la arquitectura o de la *zoka* en el plano, o el problema de la significación a través de códigos espaciales. El espacio se construye siempre en el cine en relación a la cámara, ya sea que estos constructor implican diseño arquitectónico o práctica tradicional, decorados o localizaciones reales, innovación consciente o convención intertextual, o una combinación de todo ello.”²²⁴

²²⁴ Nygren, S.: *Op. cit.*, p. 95.

En términos generales, puede deducirse de esa posición de partida algo que, a lo largo de este trabajo, se asume incluso sin las cautelas que pueden leerse entre líneas en el texto de Nygren: la arquitectura como traducción del espacio tridimensional, con o sin referencia explícita a “objetos” literalmente arquitectónicos.

Mucho se ha escrito sobre la influencia decisiva que la arquitectura tradicional, *zoka*, y el paisajismo japonés —el diseño de jardines en sus diversas modalidades— han ejercido y ejercen sobre el tipo de sensibilidad espacial que habría nutrido a su vez, pero no exclusivamente, la arquitectura internacional del último siglo, y que resulta patente en ciertos hitos del movimiento moderno. Se pueden arriesgar algunas hipótesis sobre este particular, que admiten una convergencia con el asunto que nos ocupa. De un lado está el carácter, por así decir, “auto-reflexivo” de una práctica que depura sus formas en base al vocabulario mínimo de sus líneas ortogonales y sus superficies limpias y bien delimitadas.

De otro lado, está el valor de descentramiento, *constructivista* del espacio, también capitalizable por el movimiento moderno. La concepción de, por ejemplo, un interior típico —el de una vivienda de recreo, o el de un pabellón de té—, se basa en la distribución de líneas horizontales gracias a la disposición de tatamis, y de líneas verticales mediante exiguos tabiques de madera y paneles corredizos: *shoji* cuando están formados por un enrejado de travesaños de madera con sencillas láminas rectangulares de papel de arroz; *fusuma* cuando se trata de paneles lisos; los primeros, normalmente separando interior de exterior, los segundos a modo de puertas interiores que, a su vez, sirven como tabiques modulares. Precisamente por su condición modular, que permite variar las relaciones entre espacios abiertos y cerrados, y por el rechazo a las simetrías, estos interiores sensibilizan extraordinariamente el cambio de *perspectiva*. Moverse a lo largo del *engawa* en torno a un interior doméstico japonés (el *engawa* es la galería, porche o pasillo elevado, construido con tablas de madera, que provee de una zona de transición entre las estancias y el jardín, ya sea exterior o interior), permite apreciar cómo las líneas de los tatamis y de los paneles se deslizan en una multiplicidad de vistas, sin que haya una dominante, sin que sea preciso buscar una perspectiva ideal desde la cual el lugar adquiera la plenitud de su significación.

Dicho de otra forma, la expresión arquitectónica japonesa –y lo mismo puede decirse de la pintura– no exige una posición o una serie de posiciones privilegiadas desde las cuales la expresión del espacio se manifieste en función de una geometría –esto es, de un *concepto espacial “anterior”* subyacente a la *experiencia empírica posterior* de la representación. A grandes rasgos, esta sería la diferencia capital con el desarrollo de la arquitectura como “ciencia” y como una de las “bellas artes” en Occidente a partir de la herencia greco-latina. Esto implica indagar en un campo común a la arquitectura y, de nuevo, la pintura.

La anterioridad o primacía del espacio conceptual con respecto a la impresión de espacio empírico –la abstracción geométrica como sistema organizador oculto bajo la coartada de la experiencia óptica objetiva– es lo que, como ya vimos, Panofsky planteaba en su tratado.²²⁵ Sin pretender ahondar demasiado en una cuestión tan compleja, sí cabe en este estudio considerar cómo el desarrollo de la perspectiva renacentista en las representaciones (y muy especialmente en la pintura), considerada en los términos defendidos por Panofsky como una “forma simbólica”, representaba una sistematización del diseño arquitectónico previo que implementaba la geometría euclidiana del espacio, de tal modo que esta pusiera de manifiesto sus propiedades: el espacio tridimensional, homogéneo, isótropo, infinitamente divisible. La proyección de alzados sobre el papel, que es bidimensional, a partir de un esquema de líneas que convergen en puntos de fuga preestablecidos implica, por tanto, la consideración apriorística de esas propiedades racionales y racionalizadas. El esquema permitía expresar, además, la tercera dimensión, la profundidad de y en el espacio, sobre las dos dimensiones de la superficie donde se traza el diseño. Y el objeto alzado en base a tal esquema, por su parte, debía expresar a su vez ese orden impuesto por el esquema espacial previo.

En un paso posterior, comprobamos el trasvase de la racionalidad arquitectónica a la producción de representaciones bidimensionales, y muy especialmente, a la pintura. Hasta el punto de que, si Panofsky pudo considerar la perspectiva, tal como se desarrolla en la pintura europea del s. XV, y particularmente en las escuelas italianas y flamenca, en los términos de una “forma simbólica”, se debe precisamente a la persistencia e incluso a

²²⁵ “Si la perspectiva no es un momento artístico, constituye, sin embargo, un momento estilístico y, utilizando el feliz término acuñado por Ernst Cassirer, debe servir a la historia del arte como una de aquellas “formas simbólicas” mediante las cuales “un particular contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él”. Panofsky, E.: *Op. cit.*, p. 23. Alude a Ernst Cassirer: *Filosofía de las formas simbólicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

la espectacularización de ese esquema geométrico en los frescos y óleos de aquel momento. Pero el valor comparativo de esta cuestión central al desarrollo de las representaciones bidimensionales del espacio, se localiza en la anterioridad constitutiva (no necesariamente temporal) del esquema perspectivo con respecto a la escena representada. Ahí reside el estatuto “simbólico” de la “forma”. Panofsky, por cierto, tuvo que matizar en textos posteriores su postura, en vista del poder de sugestión de su fórmula para quienes concentraron la cuestión “simbólica” de la perspectiva en su valor como constructo de una centralidad trascendental –el ojo del espectador, dotado ahora de la atribución de un Sujeto con mayúsculas.



Ilustración 15: Arriba, *Ciudad ideal* (c. 1480-90) atribuido entre otros a Piero della Francesca, Luciano Laurana o Francesco di Giorgio Martini. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino. Abajo, estampa *ukiyo* de Utagawa Kuniyoshi, datada en 1852, que representa el asalto de los 47 ronin al castillo de Kira.

Las antiguas pinturas de estilo Yamato, como hemos visto en algún ejemplo de *e-maki mono*, empleaban líneas de perspectiva isométrica para las arquitecturas, pero la práctica del *ukiyo-e*, las estampas polícromas del período Edo, fue incorporando técnicas perspectivas similares a (de hecho inspiradas por) las que empleara la pintura renacentista europea. La lámina precedente (Il. 14) ilustra el asalto de los 47 ronin al palacio de Kira, el ofensor del fallecido señor Asano. Su autor fue Utagawa Kuniyoshi (1797-1861) y data de mediados del s. XIX. Los principios de la perspectiva muestran un grado de desarrollo peculiar. Hay una combinación aparentemente arbitraria de la perspectiva caballera habitual heredada por el *ukiyo-e* de la pintura *Yamato*, con líneas que convergen con distinto grado de inclinación hacia distintos puntos (véase el paisaje urbano en la entrada al castillo, lámina de la derecha). Era muy frecuente, de hecho, que se emplearan puntos de fuga distintos pero situados exactamente en una línea divisoria vertical imaginaria que vendría a dividir la lámina en dos mitades exactas. Los grupos de líneas perspectivas laterales parecen contradecirse entre sí, y sobre todo, con las que convergen llamativamente en el punto de fuga central, a las que se somete la composición general. Un pequeño pabellón al fondo sirve de pivote central de la composición.

Muy posiblemente, Utagawa Kuniyoshi buscaba asimismo evitar la simetría al tiempo que mantenía la espectacularidad del sistema perspectivo. Compárese con un caso tan representativo de síntesis entre pintura y proyección arquitectónica en función del sistema del punto de fuga central, como la *Ciudad ideal* a menudo atribuida a Piero della Francesca. Conviene precisar que la perspectiva al modo desarrollado por los artistas del Quattrocento en la Toscana, ya era conocida y puesta en práctica por los ilustradores japoneses del s. XVIII –siendo representativas de ello las estampas de Okumura Masonobu (1686–1764), por ejemplo.

Lo que esta ilustración (entre otras muchas que se pudieran haber elegido) evoca es que, por un lado, la perspectiva es tomada en lo que tiene de efecto espectacular, a condición de “traicionar” su fundamento como método correspondiente a una abstracción totalizadora del espacio. La propia disposición de los interiores japoneses, y también de los elementos de transición entre exterior e interior, ofrecen de hecho una complejidad tan grande por su forma modular, que el ilustrador no logra conciliar la vocación japonesa por la contigüidad con la vocación occidental por la continuidad. Esta última queda sacrificada en última instancia. A cambio, lo que obtenemos, siquiera sea

por sus “defectos” de representación, es el énfasis en el espacio quebrado, en la yuxtaposición de segmentos, estancias, recintos panelados cuyo cerco es siempre móvil y tenue como una membrana, y comunica previsiblemente con otro y otro más, indefinidamente. Se trata de espacios cualificados por y para la experiencia de un “estar allí”, en un momento dado, capturados los presentes en un presente desvaneciente, frente a la pretensión de eternidad del espacio renacentista, inmutable o dispuesto únicamente a la pose pregnante, aquella que, aun en cuadros tan distintos y distantes como *La flagelación de Cristo* de Piero Della Francesca o la *Bacanal* de Tiziano, condensa todos los significados de un drama trascendental.

Los cuadros de Jan Van Eyck o los frescos de Piero Della Francesca, con sus líneas demarcadas por los pavimentos y dirigidas hacia un único punto de fuga, o los grandes óleos de Tintoretto un siglo después, con su despliegue del espacio en función de dos puntos de fuga, sugieren la elección de un punto de vista desde el cual la perspectiva adopta una elocuencia evidente, autónoma o incluso dominante, puesto que las formas –personajes, escenarios, objetos, la propia luz– parecen organizadas *para* la perspectiva y no a la inversa. Asimismo, también la construcción arquitectónica privilegia ciertos puntos de visión desde los cuales el lugar ofrece toda su elocuencia, su “mejor vista”. La práctica del diseño de alzados obedece, en gran medida, a esta propiedad, con el efecto de doblez que hemos visto: el esquema previo (la perspectiva), se convierte en finalidad. La posición ideal que la perspectiva propone, se convierte a su vez en índice, en símbolo de la homogeneidad del espacio, de su categoría objetiva, mensurable y “absoluta”.

Pero es preciso comprender que, además, el espacio, identificado con el vacío, adopta aquí una propiedad que lo de-significa. Mediante la comprensión matemático-formal de sus relaciones geométricas y numéricas, es posible diluir su significación en la vastedad contendora de un todo perfectamente regular, domeñable y por completo ajeno a la dimensión temporal.

En síntesis, la arquitectura clásica occidental exige, por decirlo en términos filmicos, un encuadre privilegiado. La arquitectura japonesa, o al menos su expresión más sofisticada, que podemos derivar del estilo *sukiya* desarrollado a partir de finales del s.

XVI,²²⁶ y de sus posteriores combinaciones con el estilo palaciego *shoin*,²²⁷ exige una multiplicidad de “encuadres” y “reencuadres”, sin que uno de ellos tenga privilegio sobre los demás –salvo en un sentido muy específico: el rincón “encontrado” donde, repentinamente, se revela, a través de una sucesión de *planos en profundidad* en los que se abre una pequeña abertura, el detalle, tal vez, de un jardín o de un reposo de la luz a cierta hora del día.

Vayamos por partes. El edificio definido por los estilos *sukiya* y *shoin*, para empezar, no aparece como un “objeto” unitario, sino más bien como un *trayecto*. Si tratamos de hallar la “mejor vista” del *shoin* de la villa imperial de Katsura, en Kyoto, tendremos que elegir, movernos, deliberar, y muy probablemente no hallaremos un punto definitivo. Además, las dependencias del mismo se articulan uniendo distintos una sucesión de pabellones que se “enhebran” por las esquinas: el rechazo expreso a la simetría de las formas adquiere aquí la excelencia de un diseño que obliga, por tanto, a deslizar la vista entre recodos, de tal modo que dejan paso a una nueva superficie aún más al fondo sin que sea posible percibir una figura global, un orden geométrico que se module hacia adentro –el cuadrángulo que se subdivide en cuadrángulos menores, típico de cualquier edificio arquetípico europeo. La modulación de líneas y espacios, sin embargo, alcanza un grado de elocuencia sin parangón precisamente porque adopta un modelo de *extensión*, que podría prolongarse indefinidamente. No es difícil hallar aquí, al menos en potencia, una matriz de lo que Deleuze, al describir la “pequeña forma” característica de la narrativa mizoguchiana –su forma particular de imagen-acción–, define como *línea de universo*. Pero esta será el objeto de una reflexión posterior.

²²⁶ El estilo *sukiya* tiene su primer referente en las cabañas de te diseñadas por el monje Sen no Rikyu (1522-41), asesor de Toyotomi Hideyoshi (1536-98) en asuntos artístico-espirituales. Se caracteriza por la austeridad, la no repetición de materiales para elementos estructurales distintos, el rechazo a la simetría, la restricción de todo ornamento que enmascare el material original, y la dimensión reducida de sus espacios, de no más de cuatro tatamis y medio, la presencia del *tokonoma* (una especie de nicho formado que separa un espacio específico para una pintura o caligrafía, o para un arreglo floral, con el suelo algo elevado y una única columna de madera vista que demarca ese pequeño recinto dentro de la estancia), y un entorno formado por un jardín, a través del cual se accede al edificio por una senda curva de piedras que trazan una trayectoria indirecta hacia el mismo.

²²⁷ El estilo *shoin* aparece en las mansiones de la casta feudal y en las habitaciones para la recepción de invitados en los templos y monasterios zen. El término *shoin* designaba en origen, de hecho, una especie de estudio o espacio de lectura en los templos. Ambos estilos, *sukiya* y *shoin*, datan del período Momoyama (1568-1600), aunque el “vocabulario” estructural y material de esos estilos procede de un período anterior, Muromachi (1337-1573). La íntima relación que mantienen con la creación de un entorno apacible que pueda dedicarse a la contemplación y el estudio, da cuenta de la profunda influencia del zen en la aristocracia samurai durante los siglos XV y, sobre todo, XVI, que conforman una especie de período clásico del arte zen patrocinado por esa nobleza.

Hasta cierto punto la arquitectura tradicional japonesa podría hacernos pensar en un desarrollo de la noción de espacio que no pasa por su modelización autónoma y objetivable, por su consideración, en fin, como concepto abstracto. Por otra parte, esa arquitectura ofrece, aun en sus ejemplos más triviales, un grado de depuración estructural, un énfasis tan formidable en la reducción de los parámetros arquitectónicos a un vocabulario “puro” de líneas y superficies, que se tiene la impresión de que en Japón la arquitectura se hubiera deshecho con asombrosa facilidad de los remanentes imitativos que en Occidente la alineaban con la escultura, pero que se expresan igualmente en la importancia de lo tectónico (el peso de las estructuras de piedra). En Japón, la arquitectura adoptó de modo gradual pero nítido la consistencia de una práctica, si bien no carente de dimensión figurativa, al menos sí claramente inclinada hacia la puesta en evidencia de lo espacial como objeto plástico a la vez que inaprensible.

Frente al elevado grado de estructuración de la arquitectura tradicional japonesa, lo espacial pictórico se diría urgido, a través de sus distintos estilos principales al menos desde el período Heian, por la representación de su inaprensibilidad a través de una estructuración extremadamente simplificada –al menos en apariencia. Hasta el punto de que se puede incurrir en equivalencias simples con el espacio *topológico* “primitivo”,²²⁸ que sería, para algunos historiadores del arte, característico de una etapa primigenia en la historia de las representaciones, “anterior” al espacio formalizado como tal a partir de una concepción *intelectual* del mismo. Esta idea de la especialidad topológica primitiva procede de la psicología de Piaget, y distingue por un lado la inicial percepción sensoriomotora del espacio, que sería por tanto topológica, sensible a una “distribución” de los objetos por sus relaciones actuales, esto es, en el momento en que adoptan un significado inmediato, práctico por así decir; y por el otro, una noción intelectual del espacio, convertido así en categoría que es posible nombrar, conceptualizar aun intuitivamente, aunque no sea posible representarlo “directamente”, sino por sus propiedades: las líneas de perspectiva de la arquitectura pintada, o la diferencia de escala entre objetos que reproducen así la distancia que media entre ellos y con respecto al “punto de vista” inscrito en el plano pictórico, serían índices, señales indirectas de esas propiedades.

²²⁸ En esa tentación cayó por ejemplo Herbert Read a partir de su, por otra parte, perspicaz y fecunda lectura de los textos de Rowley sobre pintura china.

Sin entrar en pormenores teóricos que discutan el, por otra parte sugestivo, salto mortal que implica aplicar a la historia de los códigos de representación plástica las etapas evolutivas en el desarrollo y aprendizaje de la mente de un niño, lo cierto es que un repaso a la historia de la pintura chino-japonesa podría sugerir una especie de resistencia de ese “pasado topológico” en la consideración del espacio, a condición de no pretender hallarlo literalmente conservado. Pero esta idea sería por completo inadecuada. Nada tienen que ver los diseños de figuras en apariencia aisladas sobre un espacio vacío que pueden verse, sobre todo, en las pinturas japonesas de estilo *Yamato* con las representaciones de figuras en friso, sin índices de un espacio englobante como tal, características en tantas culturas de la Antigüedad; o las analogías entre tales composiciones con el ejercicio de la escritura, de la que se supone que son un primer paso.

Cierto que, ya que se menciona aquí la cuestión de la escritura, hay una relación muy estrecha, incluso un trasvase evidente de semejanzas y procedimientos, casi un juego de máscaras prestadas entre la caligrafía y la expresión gráfica tanto en la cultura china como, por influencia directa de aquella, en Japón. Pero lo que vuelve fascinante ese trasvase, es precisamente el grado de conciencia de tal semejanza, que se sostiene sobre la noción –una especie de hiperconciencia– del *vacío* del papel. El vacío de la superficie pintada proporciona, en las tradiciones de la pintura japonesa, o al menos en aquellas directamente influidas por la pintura monocromática china, la oportunidad de hacer sitio para la atmósfera, para el aire. Para un vacío que no debe ser expuesto como un continuo que degrada las vibraciones de la luz, como en el *esfumato* de la pintura occidental, sino que basta con designarlo deteniendo el gesto de pintar, suspendiéndolo, para dejar la zona no pintada como índice del vacío *necesario* a la condición dinámica de la realidad.

La clave está aquí: en la clase de percepción topológica del espacio que podemos deducir de las representaciones prehistóricas, no hay espacio sino lugar. Pero además, el valor del lugar sería aquí tan solo el de las cosas que se encuentran o que suceden en él. Esta noción primitiva del espacio puede hallarse originalmente en la noción topológica del espacio en Oriente, pero solo a condición de reconocer una evolución sustancial, tan profunda como la que lleva a la formulación, en Occidente, del espacio en abstracto, pero en un sentido muy diferente.

La topología de las representaciones chinas y japonesas no ignora el espacio, sino que, insistamos en ello, lo mantiene firmemente anclado a la noción de *lugar*. Ahora bien, el lugar será siempre una fase, una suerte de leve aparición en el vacío. El espacio resultante no será un continuo que se haya de formular mediante la abstracción de una geometría matematizable, sino un vacío dinámico: un flujo virtual articulado por una discreta efervescencia de lugares. El lugar, por así decir, *sucede*. En este sentido, el espacio se vuelve, al mismo tiempo, concreto e inaprensible. Como hemos tenido ya ocasión de proponer, las pinturas en rollo, ya sean narrativas y de estilo *Yamato*, ya sean paisajes a tinta china según alguno de los muchos estilos de *sumi-e*, son de hecho lo más opuesto a un primitivo friso con figuras. En ellas, el espacio emerge como categoría pensable, pero en términos emocionales, no intelectuales: en lugar de evocar una infinitud teórica que se expande a lo largo de sus propiedades geométricas, evocan la distancia *en* el lugar, o *entre* los lugares, es decir, entre los dominios sensibles del vacío. Y este vacío no es tan solo un ámbito de relaciones entre distancias, sino una especie de sustancia sin sustancia que, a su vez, funciona como el gran operador –y no precisamente simbólico– de todo lo real. Con respecto a aquel esquema deliberadamente dual que segrega la representación abstracta-racional del espacio con respecto a la representación topológica-intuitiva, se puede suponer un tercer orden, el de una especialidad oriental eminentemente estética que, en cierto modo, vendría ser el *negativo* de la representación topológica, puesto que hace del lugar la expresión del vacío.

He aquí, entonces, la expresión “directa” del vacío: no el vacío contenido por los cerramientos de la arquitectura, sino el vacío inherente a, y consecuente de, la construcción misma; el vacío como condición fundamental de todo lo que es dinámico, es decir, mutable. Y a la vez, lo *articulable* –el módulo: un juego de sutiles diferencias o mutaciones *entre* diseños espaciales reducidos por su mínima expresión a un conjunto mínimo de principios– como expresión del vacío.

Si en este excursus aparece una y otra vez la generalidad de la “arquitectura japonesa tradicional” –sin detenernos en su desarrollo histórico– para continuarlo de igual forma en el ámbito de las representaciones pictóricas, convendrá detenerse un instante en el punto en que ambas se cruzan. Es habitual que los tratados sobre las artes del Japón denominen o definan como *pantallas* a esas limpias superficies que combinan livianos tabiques con paneles corredizos para configurar estructuras espaciales modulares –o

bien, en las que dan al exterior, capas superpuestas con distinta capacidad de filtración de la luz y el aire. Sin embargo, esta cuestión no ha recibido aún, posiblemente, la atención que merece.

De un lado, en la arquitectura templaria y señorial japonesa, especialmente entre los ss. XIV y XVII, era habitual que las superficies de paneles *fusuma* y biombos (un elemento del mobiliario, por cierto, que no debería descartarse como elemento “arquitectónico” modular, tal como bellamente exhiben algunas secuencias de *La vida de Obarru*) fueran el soporte de representaciones pictóricas. Muchos de los más extraordinarios tesoros de la pintura nipona son, de hecho, biombos que, desplegados en toda su anchura, muestran, por tomar un ejemplo supremo, paisajes como el de los pinos entre la niebla de Hasegawa Tohaku (una de las grandes obras maestras del estilo *sumi-e*), tan exactamente emblemática de las nociones de *ma* y *ku*. Representaciones como esta deben ponerse en el contexto de su lugar, bajo el efecto progresivamente atenuado de la luz que accedería a la sala de proporciones amplias y líneas sobrias, filtrada por paneles *shoji* entreabiertos.

Ilustración 16: Hasegawa Tohaku, *Shorin-zu-byobu* ('Pinos', c. 1580). Estilo *sumi-e*, pintura realizada sobre las dos caras de un biombo. Museo Nacional de Tokio.

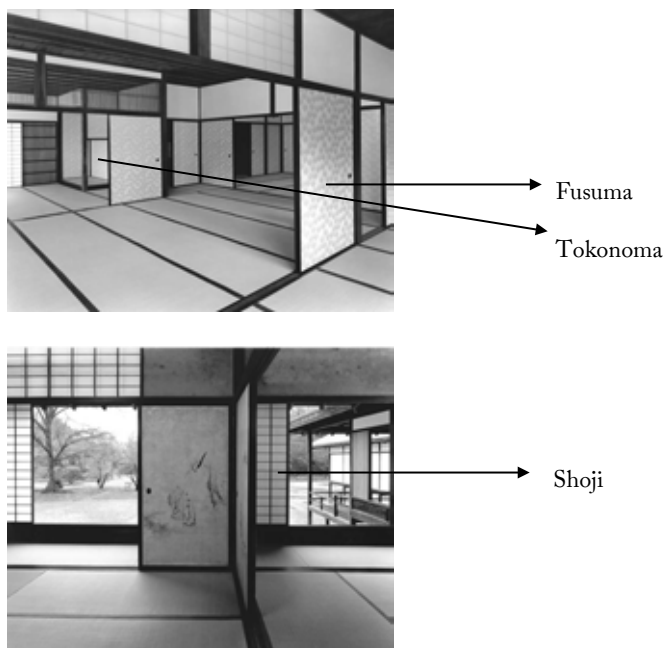


El edificio principal (*shoin*, ver las dos imágenes de la izquierda) y los pabellones de té (*chashitsu*) de la villa imperial de Katsura, en Kyoto, construida en el s. XVII, representa para muchos historiadores el ejemplo más refinado de la arquitectura tradicional japonesa. Una misma superficie para trazar los signos, o para convertirlos en trazo de unas formas suspendidas en su desvanecerse (la pintura como “imitación” de la escritura y viceversa, no como reminiscencia sino como conciencia plena de su correlación originaria: aparición del ideograma desde el dibujo y retorno a él). Superficie, por lo tanto, para dejar constancia de los vacíos que constituyen a las formas; la misma que, a su vez, se entrega al juego del reflejo –las gradaciones de la luz, tal como explica bellamente Tanizaki en su imprescindible *Elogio de la sombra*– y de lo traslúcido –especialmente en los

paneles shoji, que filtran la luz del exterior al interior, pero que también difuminan según una cualidad particular las luces del interior vistas desde fuera: el operador Miyagawa Kazuo logró imágenes memorables a partir de lo traslúcido del shoji en el palacio de Wakasa en *Cuentos de la luna pálida* y en los interiores domésticos de *Los amantes crucificados*.

Si la idea del tabique/pantalla o panel/pantalla sugiere ya una afinidad con las futuras imágenes del cine –una afinidad retrospectiva que el cine japonés no tardó en desarrollar al considerar intuitivamente las semejanzas entre ambas clases de superficie para la luz–, podríamos acusar no obstante un exceso romántico, una ensoñación que, con frecuencia, afecta a la imaginación cinéfila que acusa demasiado interés por hallar fórmulas de “pre-cine” por doquier. No obstante, conviene subrayar que la pantalla de cine es, representa ante todo, un corte de espacio-duración. La fórmula deleuziana de la imagen-movimiento, “corte móvil de la duración”, pone el acento sobre la segmentación de un curso temporal, pero en realidad puede interpretarse asimismo como corte en el espacio. Lo cinematográfico es, de hecho, la emergencia de ese corte en ambos sentidos, el uno en el otro y viceversa, de tal modo que la superficie bidimensional de la imagen en

Ilustración 17: Estas fotos forman parte de la famosa serie de instantáneas tomadas por el fotógrafo Ishimoto Yasuhiro en 1953 y publicadas en el libro *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture* (título a veces abreviado como *Katsura*), publicado en 1960. Contaba con textos de Walter Gropius y Tange Kenzo.



pantalla tiene una tercera dimensión no espacial, durativa. Curiosamente, sería en ciertos hallazgos de la plástica japonesa –aun dubitativos, balbucientes, metonímicos en cualquier caso: el instante por el Todo, que es la impermanencia– con su profundo sentido de la superficie, donde la imagen proclama una querencia de temporalidad, de tiempo considerado como fin en sí mismo. Quizás es este el punto donde la pantalla de papel “precede” a la pantalla de lona

del cinematógrafo. Era inevitable quizás que una cultura cinematográfica particular como la japonesa mostrara tan grande sensibilidad, precisamente, hacia los vacíos. Si esta argumentación, que obviamente no tiene reparos especulativos, puede pecar de excesivamente digresiva, solo queda como respuesta invitar al lector a que observe de nuevo el desglose de la secuencia del filme de Goshō y repare en los planos que encuadran únicamente, la superficie del agua –son dos, y en uno de ellos, la ausencia completa de puntos de referencia se une al modo, inaprensible en el fotograma pero evidente en la imagen en movimiento, en que la luz se refracta dejando por un momento en suspenso incluso la posibilidad de que la toma de vistas se hubiera hecho bajo la superficie del mar. En cualquier caso, esas tomas que traducen el lugar para convertirlo en un entorno afectivo, se desprenden repentinamente de todo vínculo con una “mirada” presente o una lógica constructiva; ni siquiera es el lugar el que “mira” a los dos enamorados. Es simplemente un hiato por el cual se cuele la duración, o lo que es igual, la indiferente apariencia de quietud que sirve de soporte, de pantalla, a la rueda de los cambios.

II.2.2.5. El ‘intervalo’ social. Transiciones y transacciones, o el concepto de EN.

Ante la noción *en*, y sobre todo frente a su puesta en práctica en la forma de la *engawa* o veranda que rodea la vivienda tradicional japonesa y que sirve de espacio de transición hacia el jardín, la noción que se impone a la mente es la de *umbral*. Sin embargo, Nitschke nos sorprende aclarando que el término *en* denota transacción en tres contextos diferentes: es la ley del karma en la moral budista, el “puente de la causa al efecto en la cadena de las acciones humanas (ej. *in-en* = karma)”; es el “lazo entre diferentes individuos” en las relaciones sociales; y es la “transición del interior al exterior, del edificio a la naturaleza, de lo privado a lo público (ej. *en-garwa* = veranda)”.

Nitschke considera dos tipos de edificación tradicional que articulan este espacio de transición/transacción: en primer lugar, el *ie-mise*, que serían los hogares-tienda, una “especie en extinción” que aún puede verse bajo su forma típica en un emplazamiento tan significativo en la filmografía de Mizoguchi como el barrio de Gion Shimbashi en Kyoto, donde a partir de 1715 las geishas fueron autorizadas a servir de entretenimiento en las casa de té, *ochayas*, establecidas allí desde el siglo anterior para solaz de los pere-

grinos.²²⁹ En segundo lugar, el *ie-niwa*, literalmente “casa-jardín”, que consiste en un edificio residencial instalado en un jardín cerrado a la calle por un muro sólido, o bien por una verja “semi-transparente”.

De forma muy sintética, ambos modelos desarrollaron a lo largo de varios siglos una serie de “membranas”, en palabras de Nitschke, que permiten facilitar u obstruir a voluntad la transición entre lo público y lo privado, así como el paso de la luz y el aire, con mayor o menor grado de filtración. A grandes rasgos, el estilo *ie-mise* de la típica *machiya* o vivienda-establecimiento tradicional, se caracteriza por su planta frontal estrecha y una profundidad cuya visibilidad hacia el exterior puede ser modulada a través de las “membranas”. Estas constituyen una serie de superficies móviles, tales como el *noren* o cortina que pende hasta media altura luciendo el nombre y emblema del establecimiento; unas celosías móviles, o bien, en la planta superior, unas persianas *sudare* formadas con finos listones de bambú; unas puertas de cristal corredizas; y finalmente, los paneles *shojis*.

En la planta baja, las dependencias destinadas a la tienda, por ejemplo, se transforman en un espacio que forma parte a la vez de la calle y del interior doméstico. La planta superior de una casa de té, por ejemplo, puede convertirse igualmente en un espacio “callejero” (véase la terraza enrejada de la casa de té en la segunda escena de *Historia del último crisantemo*), pero lo que se busca es conformar un tejido que participa de ambos “mundos”: forma parte a la vez de la agitación urbana y de un acogedor espacio de diversión más o menos abierto, inclusivo y exclusivo, invitador pero asimismo cualificado como un “cuadro de costumbres”, algo que diferencia sensiblemente el ambiente con respecto a las áreas de terrazas de café o restaurante modernas –Nitschke no menciona esta peculiaridad, pero da cuenta de ella implícitamente cuando se refiere a las ilustraciones de ese “mundo flotante” reflejado en las estampas y grabados *ukiyo-e* del siglo XIX. Las películas de Mizoguchi ambientadas en el período Meiji, pero sobre todo aquellas otras dos, de ambientación contemporánea, que narran historias de geishas en el famoso barrio de Kyoto –*Las hermanas de Gion* y *La música de Gion* (*Gion bayashi*, 1953)–, no sólo ilustran ese tejido, sino que lo traducen al propio tejido formal, a la estructura escénica (que a su vez gobierna la estructura narrativa). Ahora bien, si en ambas

²²⁹ En realidad, la arquitectura *ie-mise* característica de Gion es posterior a 1865, pues el barrio original fue devastado por un incendio. El distrito Gion Simbashi fue declarado como oficialmente protegido en 1976. Nitschke, G.: *Op. cit.*, pp.85-86.

películas el entorno de ese distrito queda sucintamente configurado como un laberinto de callejuelas que el espectador japonés reconoce de inmediato, en la primera el protagonismo lo tienen las zonas de transición/transacción en el umbral de las viviendas de las geishas o en las casas de té.

Al inicio de *Las hermanas de Gion*, el arruinado comerciante Furusawa “huye” del entorno doméstico, donde tiene lugar la subasta de sus bienes mientras su mujer, con gran enfado, hace las maletas para marcharse al hogar de su familia. Furusawa se refugia en las faldas de la dócil Umekichi, una geisha de mediana edad, cuya joven hermana, Omocha, también geisha de profesión, no solo desprecia al comerciante sino, en general, a los hombres, a quienes considera explotadores de los que, en justa retribución, ella intenta sacar provecho sin que medie escrúpulo alguno. La llegada de Furusawa a la casa de Umekichi y Omocha es filmada como un recorrido en aparente tiempo real a través de las callejuelas (en realidad, una elipsis nos ahorra verle cruzar el río Kamo que separa la zona artesanal y comercial antigua del distrito de Gion; más tarde lo veremos retornar a través del puente que enlaza ambos sectores), hasta que le vemos atravesar la tenue membrana del *noren* que da paso al interior de la casa (Il. 18). En ese interior, un amplio piso bajo sirve de umbral al piso elevado donde se halla Umekichi, y solo por esta elevación queda delimitado el ámbito de lo doméstico propiamente dicho: una zona de vivienda que, sin embargo, forma parte al mismo tiempo de ese espacio intermedio que queda al nivel de la calle y abierto a ella. Al ocupar asiento ante una mesa y ser diligentemente servido por Umekichi, sabemos que el estatuto del personaje masculino en ese lugar es especial: adopta el rol patriarcal del amo de la casa, y es plausible imaginar que el establecimiento subsiste en buena medida gracias al patronazgo que Furusawa ejerce sobre la geisha de más edad. Estamos muy posiblemente ante un típico caso de “familia paralela” (un tema que otro gran contemporáneo de Mizoguchi, el cineasta Naruse Mikio, desarrolló magistralmente a lo largo de su carrera): ese rincón de solaz para el varón que, en cierto modo, ofrecería el simulacro de una pareja/familia, con una esposa/madre servil que no da quebraderos de cabeza y que se desvive, pues de ello vive, por el bienestar masculino.



Ilustración 18: fotogramas de la segunda escena de *Las hermanas de Gion* (*Gion no shimai*, 1936). Legibles de izquierda a derecha, cada par de fotogramas corresponde a un plano.

En un momento dado, entra Omocha. Es su primera aparición en la película, y muestra un aspecto que se opone por completo a la de Umekichi: vestida únicamente con un camisón, acaba de despertarse –previsiblemente, tras una agitada noche de trabajo. Entra en escena de izquierda a derecha –en sentido opuesto a la entrada de Furusawa– desde una habitación adyacente, espacio de vivienda, por lo tanto privado. En todo caso, lo que conviene subrayar es ese carácter mixto, a la vez privado y público, impregnado del sentido transicional de *en*, que representa la zona elevada de este umbral del inmueble, espacio social de hecho, donde tiene lugar el complejo de transacciones que constituye el mundo de estas geishas –y con ello, el fondo dramático y simbólico de

Las hermanas de Gion. En el capítulo específicamente dedicado a este filme analizaremos detalladamente toda la secuencia, repleta de claves que permiten interpretar el desarrollo de la poética realista/formalista de Mizoguchi en la que es, sin duda, una de las obras maestras de los primeros años del sonoro en Japón. Por ahora, aprovecharé para detenerme muy brevemente en la escena siguiente a la mencionada, en la cual aparece Kimura, dependiente de una tienda de kimonos enamorado de Omocha.

La aparición del personaje en el mismo escenario evita, significativamente, la larga transición que representa la trayectoria de llegada de Furusawa en la anterior: por aquella, el hogar de las dos geishas ya ha quedado situada “en el mapa”, y disponemos del “plano” de ese interior/umbral, si bien no resulta fácil de retener. De hecho, una de las virtudes del trabajo de dirección de Mizoguchi sobre el espacio, se halla en la dificultad de clasificar esos espacios que siguen patrones de diseño tan homogéneos, de tal modo que se precisa re-calificarlos casi a cada escena, volverlos a identificar, puesto que siempre son otros, no usados previamente, los ángulos de toma que las organizan, aunque siempre obedecen a una determinada y muy “política” de relación entre las figuras y el lugar (*ma*).

Kimura entra en cuadro sin más, en primer término, y avanza hasta la zona elevada de ese espacio intermedio, umbral de lo privado, para sentarse allí, sin subir aún, y conversar con Umekichi. Aquí ese espacio aparece claramente caracterizado como una zona de transacción: la mesita de Umekichi, que antes había sido una mesa doméstica donde desayunar, aquí hace las funciones de un pequeño escritorio con funciones laborales –anotar las citas, hacer cuentas. Lo que antes se veía como parte de un hogar, es ahora un establecimiento comercial, y Kimura y Umekichi actúan con la familiaridad de dos vecinos que son asimismo cliente y proveedor.



Ilustración 19: fotogramas de la escena de la tienda en *Las hermanas de Gion* (*Gion no shimai*, 1936). Legibles de izquierda a derecha, el par de fotogramas corresponde a un solo plano.

Umekichi aparece al fondo, ocupando una posición espacial casi central (Il. 19). Cuando el ángulo de toma del siguiente plano desplaza el punto de vista de derecha a izquierda, aparece la figura de Omocha —justamente repitiendo las direcciones de su primera entrada en la escena anterior. Kimura sigue en primer término, pero desplazado hacia la izquierda y de espaldas a la cámara. El centro del cuadro lo ocupa ahora Omocha, también hacia el fondo. La figura de la primera geisha queda así reemplazada visualmente por la segunda, que es aquella que de verdad interesa al joven.



Ilustración 20: misma escena, “contra-plano” posicional al plano de la Ilustración 10.

Cuando Kimura es finalmente invitado a “subir” al piso elevado (Il. 20), comienza realmente la transacción y el juego de manipulación de los sentimientos del joven por parte de Omocha, quien “necesita un kimono nuevo”. A partir de aquí, el ángulo de toma del nuevo plano se aproxima a los dos personajes, situados ya al mismo nivel. Kimura se

convierte en una figura relativamente más estática, mientras que Omocha se mueve, inquieta, operando su arte de la seducción.



Ilustración 21: ídem.

Un ángulo de toma más elevado enfatiza el dinamismo de Omocha, su “representación” de la mujer mal cuidada que se disgusta cuando Kimura juega a ofrecerle un caro kimono que no puede costear. El ingenuo sigue siendo una figura estática, mientras que ella se mueve y sale de campo —esto es, se sustrae al campo del deseo, de lo que Kimura desea obtener de ella (Il. 21). Pero ese campo, todo campo, como sabemos, establece una tensión, una necesidad de restablecer el equilibrio.



Ilustración 22: final de la escena en plano general.

La situación se resolverá de modo favorable a las previsiones de Omocha, quien logra el kimono: el plano los reúne de nuevo en imagen (Il. 22), pero la nueva distancia adoptada por la cámara recupera del lugar lo que tenía inicialmente como área de transacción. El encuentro, la (muy relativa) intimidad compartida, reaparece como espacio social de intercambio.

En este sentido, la lectura que hace Nitschke del *en* como espacio de transacción es doblemente oportuna:

“El espacio transaccional, el espacio donde el dinero y los bienes cambian de manos de facto, es modificado por cambios en el nivel, en el tratamiento de las superficies y en una variedad de pantallas alzadas”.

Con respecto al “tratamiento” de las superficies, nótese que la calle, en distritos como el de Gion, no estaba pavimentada; que la superficie del primer umbral, la zona en la que ya se está “dentro” en cuanto se cruza el *noren*, sería un suelo construido con tablas de madera (aunque no se ve en imagen, se “sabe”); y que la zona elevada donde se encuentra la mesita, se cubre con tatami.

En *Los músicos de Gion*, realizada casi dos décadas después, el propio distrito, su configuración urbana, se nos dará como imagen-emblema de un estado de cosas en el cual la transacción es un simulacro que oculta el encierro de las mujeres. Las pantallas alzadas (celosías, *shoji*, *fusuma*) han pasado de ser los cierres modulares que *articulan las trayectorias* a través de las cuales se expresa un estatus de desigualdad, a convertirse en *metáforas* de ese estatus como jaula, cierre de la perspectiva a otro horizonte. La primera imagen del filme es una panorámica general lejana de los tejados del distrito en Kyoto, y a partir de ahí, la llegada de una joven adolescente se articula mediante tomas de las ca-

llejuelas convertidas en pasadizos cuyo punto de fuga solo desemboca en recodos, y cuyas paredes son celosías carcelarias.



Ilustración 23: secuencia de apertura de *La música de Gion* (*Gion bayashi*, 1953). La joven *maiko* llega a la casa de geishas donde se emplea.

De hecho, en varios momentos del filme la figura de una celosía transforma la calle, el espacio público, en un lugar de encierro, invirtiendo el valor interior/exterior. Los propios callejones aparecen como una retícula de pasajes sin exterior alguno. La geisha experimentada y la joven *maiko* (aprendiz de geisha) parecen tener su vida restringida a ese entorno. Hasta el punto de que identificarán la libertad con la mera posibilidad de habitar Gion, de moverse en el circuito de transacciones que es su modo de vida, sin otro horizonte más allá de las calles estrechas de ese distrito. Omocha, en la película realizada 17 años atrás, era capaz de trascender su estatus insertándolo en una situación histórica de explotación (la mano de Yoda Yoshikata, el guionista de Mizoguchi, seguía impulsada por una posición de izquierdas que no eludía la denuncia inequívoca y explícita). En *Los músicos de Gion*, la figura humana ha cobrado un papel central, frente al papel descentrado que obtenía en los filmes de los años 30 como parte de un dinamismo espacial

que era, a su vez, una imagen de historicidad inscrita en las urgencias del presente. Esta nueva centralidad del Mizoguchi humanista en los 50 decepciona a menudo las expectativas creadas por aquel cineasta ‘dialéctico’ de los 30, donde las reglas de interrelación entre las figuras humanas y el espacio no se rigen por la “percepción” espacial de los cuerpos, sino por el campo de tensiones que se articula *entre* esos espacios y estos cuerpos. En los 50, los pasajes y los umbrales tenderán a adoptar, sin embargo, la forma de una experiencia que sitúa en los sujetos/cuerpos el eje principal.

Engullidas por la retícula de las calles de Gion, las geishas aparecen como víctimas de su propio proceso de adaptación. Las persianas *sudare* de las casas de té del distrito conforman un entorno carcelario que enclaustra sus cuerpos, transformados en el eje de la imagen (pivotes del campo/contracampo) y, por consiguiente, en emblema de sus destinos. La historicidad ya no tiene fechas ni vericuetos, solo un estado de cosas intemporal.

En *Las hermanas de Gion*, como en todos los filmes de Mizoguchi hasta la postguerra, el campo/contracampo tiene como eje, habitualmente, una zona vacía –siquiera potencialmente (véase el desglose anterior de la escena entre Kimura y Omocha). Esa zona vacía es el campo de tensiones (el área de la transacción) a través del cual las víctimas y los victimarios ejecutan su danza.



Ilustración 24: campo/contra-campo. Las dos protagonistas en el barrio de las geishas, Gion. *La música de Gion*.

La figura humana, en los 50, al situarse en el eje, *sutura* los vacíos articulados por la compleja arquitectura de la puesta en escena en aquellos grandes filmes de los 30. Con ello no desaparece el umbral, ni desaparece el campo de la escena como expresión del espacio topológico de la experiencia, de la duración y de la finitud. Lo que sucede es que esas cualidades –umbral, área de transacción, áreas de explotación, de exilio, de violación, de muerte– se transforman en pura imagen, en “objeto” o estampa, cuando antes fueron principios dinámicos, modos de articulación, operadores de sí mismos.

En el estilo habitacional *ie-mise*, la presencia del jardín ocupa un espacio reducido interior a la vivienda, en un patio circundado por las estancias, mientras que el *ie-niwa* o “casa jardín”, es el jardín el que circunda el edificio, instalando así un paisaje a escala que se dispone para ser contemplado desde la veranda o *engarwa*. *La engarwa* de una construcción japonesa tradicional ejemplifica el valor de lo que “se halla entre”, “[’the betweenness’] por el cual lo exterior y lo interior, la naturaleza y lo humano, se fusionan –disolviendo límites, distinciones y oposiciones.”²³⁰ Una vez más, Nitschke merece ser citado en extenso:

²³⁰ Pilgrim, R.P.: *Op. cit.*, p. 66.

“El *en* con sus varias membranas traslúcidas de distintos grados de solidez y porosidad, separa y/o une el hogar y la naturaleza. Visualmente, el *en* a menudo forma parte del jardín. No hay nada que te separe del jardín cuando los paneles están abiertos. Es como si flotaras por encima del jardín. Por otro lado, el *en* forma parte del espacio interior. Debes descalzarte antes de subirte a él, y su superficie está más o menos alineada con el suelo de tatami. La ambigüedad del *en* con relación a su adscripción espacial tiene su equivalencia con su ambigüedad con relación a la luz. El juego visual que aquí se propone, varía constantemente la profundidad de tu visión, que alcanza el *shoji*, las puertas de cristal, el *sudare*, un grupo de rocas, el muro del jardín o algún elemento lejano puesto ante tu perspectiva. Además, dentro del sistema puramente aditivo de la disposición de los edificios tradicionales japoneses, el *en* también sirve como pasillo y acceso principal a las habitaciones individuales.”²³¹

Así pues, la *engarwa* se caracteriza como espacio de transacción entre el ojo y el paisaje, o entre la piel y el aire, pero es también el área que comunica los módulos conformados por las estancias. Su valor como expresión doméstica del valor otorgado por la cultura japonesa a la contemplación de la naturaleza y el deseo de participación del paisaje en lo cotidiano, se complementa con una dimensión social que Mizoguchi supo decodificar y traducir a la propia estructura de su poética: si podemos hablar de la figura del “plano extenso”, no sólo es por el papel estructurante profundo de *ma*, el intervalo, sino también por la importancia del *en*. Esta sería una de las múltiples formas prácticas de crear intervalos, pero en tanto que umbral y corredor que conecta ámbitos de lo cotidiano, admite posibilidades de enorme amplitud. La *engarwa* nos puede hacer pensar en un espacio escénico –es inevitable conectarlo con el *hashigakari* o puente que comunica el cuarto del espejo con el escenario en el *Nô*, o con el *hanamichi* (“camino de las flores”) en el kabuki, esa plataforma perpendicular al escenario principal que avanza sobre el patio de butacas. Y de hecho, Mizoguchi convirtió la *engarwa* en una pieza clave de sus filmes: es ahí donde la cámara, de hecho, traza sus más significativos travellings.

No se trata sin más de una cuestión técnica. Si bien es cierto que esta disposición arquitectónica “solicitaba” soluciones que, en cierta manera, evocan en el “cuerpo” de la cámara la clase de movilidad pausada, coreográfica aunque austera, del cuerpo del actor escénico; y si bien es cierto, igualmente, que Mizoguchi no estaba solo en esta experimentación que parece haber desarrollado de modo particularmente decidido a partir de

²³¹ Nitschke, G.: *Op. cit.*, p. 90.

sus películas shinpa, tampoco se puede obviar que ese valor estructural de *en* está muy lejos de ser puramente formal.

Esto se ve notablemente en sus jidai-geki, sus filmes de época. La *engawa* es un espacio privilegiado en *Genroku Chushingura* (el drama mismo se inicia sobre la amplia plataforma palaciega que circunda un jardín zen de piedras y grava). La *engawa* del palacio de Wakasa, la princesa fantasma, rodeando un austero jardín presidido por un árbol que hace las veces del pino sagrado que aparece como fondo en el Nô, no sólo representa el umbral que Genjuro atraviesa para acceder a un mundo “otro”; más importante resulta que, en el resto del episodio de Wakasa y Genjuro, la *engawa* haya desaparecido como elemento doméstico y escenográfico: las correrías en el jardín, la entrega al placer y, finalmente, la revelación tenebrosa de lo fantasmal, se dan alternativamente en un exterior que parece suspendido sobre la nada, sin geografía real –así lo insinúa la cámara cuando traza su propio trayecto imposible desde la corriente del arroyo hasta la grava de un improbable jardín zen sin límites: la conciencia de estar cruzando un umbral, un intervalo, queda por tanto en suspenso; Genjuro se mueve peligrosamente en el mismo territorio sin límites que el representado por la niebla sobre el lago Biwa.

El uso más impactante que hizo Mizoguchi de la *engawa*, sin embargo, aparece en *La vida de Oharu*: cuando a la cortesana caída en desgracia se le otorga la venia de contemplar a su hijo, arrebatado de su seno nada más nacer para ser criado en la exclusividad del palacio, el encuentro tendrá lugar con la mujer arrodillada en el jardín mientras el adolescente, ignorándola, atraviesa la *engawa* con porte marcial e impertérito, escoltado por sus cortesanos. A Oharu se la obliga a permanecer inmóvil: su hijo aparece para ella como puro objeto de contemplación, sin que sea posible interpelación alguna. A partir del texto de Saikaku, Mizoguchi “pone en escena” precisamente el valor escénico y jerárquico de la *engawa*. Ya no es un porche para “flotar” sobre el jardín, para encuadrar y aprehender la totalidad del paisaje desde el edificio. Es el puente por el que transita otro mundo, ya inabordable para Oharu. Ella, no obstante, se salta el protocolo, abalanzándose por encima del camino pre-fijado y siguiendo a su hijo por el pasillo que se extiende hacia lo profundo del plano. Las heroínas mizoguchianas siempre intentan saltar más allá de la senda predeterminada para ellas.

Para dirimir la cuestión de la toma larga como figura de estilo, es preciso comprender que dicha figura es una más entre otras que apelan a los principios espaciales



Ilustración 25: inicio de *La mujer crucificada* AKA *Una mujer de la que se habla* (*Uwasa no onna*, 1954). La hija de la madam del burdel vuelve a casa.



Ilustración 26: la hija dispone de su espacio, que la separa de la vida del burdel. *La mujer crucificada*.

articulados por el umbral, por la zona *en*, sobre la noción de *ma*. Tenemos el caso de dos películas habitualmente infravaloradas en la filmografía del cineasta, ambas de ambientación contemporánea, la mencionada *La música de Gion* y la excelente *La mujer crucificada* AKA *Una mujer de la que se habla* (*Uwasa no onna*, 1954). La escasa atención presta-

da por los críticos a ambas películas, que se centran en la relación entre una mujer mayor y otra más joven, ambas pertenecientes al “mundo flotante” de las geishas o de la prostitución, con un personaje masculino en medio como pivote que articula el conflicto entre ambas –por la distinta conciencia que tienen de su lugar el “negocio”, tal como ya sucedía en *Las hermanas de Gion*– se debe a que el

suntuoso gran estilo del Mizoguchi histórico parece “debilitado”. Un estudio detenido de las figuras de estilo del cineasta nos mostraría que su queren-

cia por las tomas largas en movimiento, ha dependido siempre en gran medida de la adscripción de género/época de cada película en particular. La amplitud y horizontalidad de la arquitectura tradicional, aumenta o limita las posibilidades del plano extenso según la escala y configuración de la misma. En *La música de Gion* y *La mujer crucificada*, los espacios son angostos, pero Mizoguchi ha querido aprovechar esa circunstancia para jugar, gracias a la extraordinaria contribución de los decorados, con una forma quebrada de montaje que, tal como mencioné antes, sitúa a la figura humana en el eje de la toma de vistas y de las sucesiones de campo y contracampo. Ciertamente, puede entenderse que hay algo de convención, un exceso de estabilidad si se compara estos dos filmes con su más evidente precursor, *Las hermanas de Gion*. Sin duda, Mizoguchi hace mucho tiempo que se apartó de la senda del distanciamiento que reluce en la película de 1936, donde la presencia humana se articula “en igualdad” de condiciones con el entorno humano y físico que la envuelve y condiciona, dejando el eje “vacío” bien visible. Pero por contrapartida, en sus películas de los 50 el plano extenso alcanza un grado superior de

sutileza por obra y gracia del gesto caligráfico de la cámara, especialmente cuando se considera el uso excepcional y por ello mismo privilegiado, de la toma larga. *La engawa* juega en este caso un papel fundamental.

La mujer crucificada se inicia con la llegada al prostíbulo regentado por la Sra. Umabachi de su propia hija (Il. 25: obsérvese la “rima” visual con el segundo encuadre – Il. 23– de la llegada de la joven *maiko* en *La música de Gion*), quien ha abandonado la universidad por la vergüenza que le provoca ser hija de la *madam* de un burdel. La joven se refugia en uno de los pabellones que forman parte del edificio. Este parece conformado por una serie de estancias en el edificio principal, donde tienen lugar las fiestas y los “servicios” proporcionados por la casa, y por una serie de pabellones o edificios menores que ocupan la zona ajardinada interior. En una de las primeras secuencias, la *madam* llama al joven doctor que se ocupa de prestar atención médica a las mujeres que allí trabajan –un detalle realista que insinúa la sordidez subyacente al negocio– para que atienda a su hija, quien arrastra el precedente cercano de un intento de suicidio. Para acceder a sus habitaciones, ambos personajes cruzan el espacio del pequeño jardín. La cámara los sigue ofreciendo la condición de figura principal a la mujer, pero la delicadeza de ese trazado se queda en la retina: la panorámica de derecha a izquierda se complementa con un leve movimiento en travelling de la cámara de izquierda a derecha; el cambio del encuadre adquiere así una singular potencia, sin ser no obstante un movimiento llamativo. Ese leve tránsito entre los dos espacios parece quedar marcado con un signo indeleble pero apenas definido. Todo el filme gira, a fin de cuentas, en el desencuentro entre madre e hija, en el desacuerdo que mantienen acerca de un modo de vida por el cual, no obstante, la hija ha podido estudiar y vivir cómodamente. Es eso lo que la tortura. El ideal cívico, la conciencia que la hija tiene de lo que representa ese mundo como forma de explotación de las mujeres, choca frontalmente con las propias trabajadoras del lugar, a quienes obviamente molesta que esa chica considere indigno aquello que a ellas les da sustento y existencia social. En consecuencia, la joven se ve alienada con respecto a ese mundo en el que ha crecido. Es esa distancia entre dos mundos lo que el breve tránsito de una sección a otra del edificio escenifica.

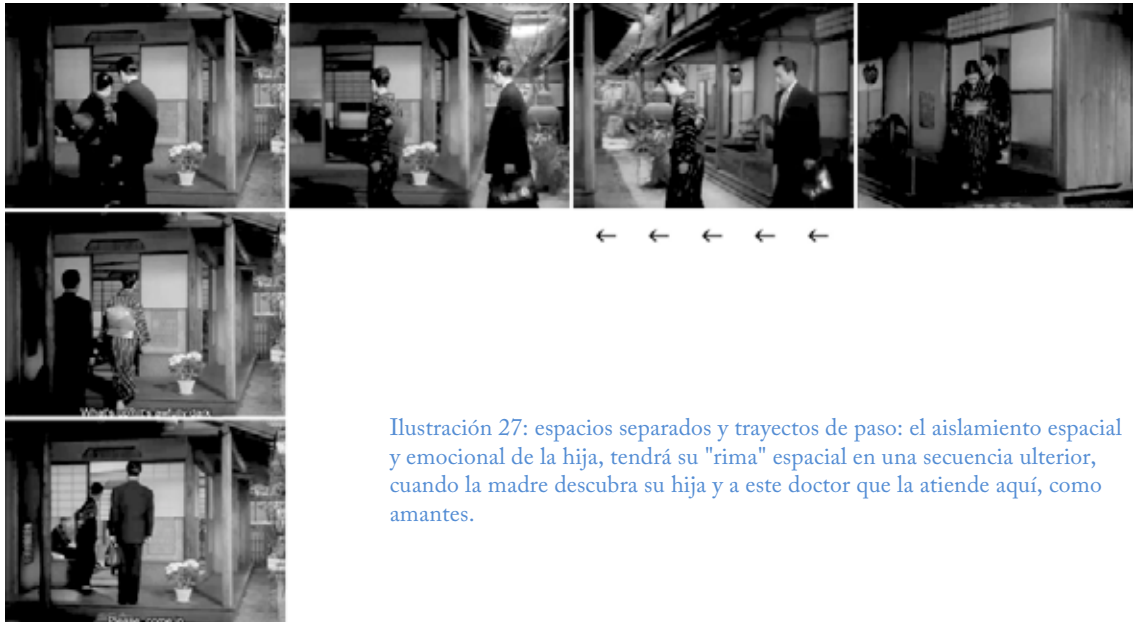


Ilustración 27: espacios separados y trayectos de paso: el aislamiento espacial y emocional de la hija, tendrá su "rima" espacial en una secuencia ulterior, cuando la madre descubre su hija y a este doctor que la atiende aquí, como amantes.

La trama principal del melodrama tendrá la forma de un triángulo insostenible: la *madam* interpretada por Tanaka Kinuyo está enamorada del joven, a quien intenta poner una clínica (las reminiscencias de los dramas de Izumi Kyoka, como veremos en un próximo capítulo, son evidentes), pero este inicia un idilio con la hija de aquella. Tras una hora de película y diversas vicisitudes –entre ellas, la que constituye una de las grandes escenas de la filmografía mizoguchiana, en el foyer de un teatro Nô (Il. 28), cuando la *madam* toma plena conciencia de su situación (madura y enamorada de un joven que tiene planes de boda con su propia hija, pero que es demasiado veleidoso e inmaduro como para asumir la situación plenamente y confesar la verdad: él juega con dos barajas)–, tiene lugar la situación que da pie al clímax melodramático del filme. Resulta llamativo el tránsito entre un espacio “artificial” y característicamente japonés (la sala del teatro Nô) a este foyer que combina con su apertura tradicional a un jardín interior, una decoración modernista occidental. En ese contexto irrumpe, como figura de excepción, un plano medio de la *madam*, demediado el rostro a su vez por un biombo –la figuración del dolor es en Mizoguchi siempre pudorosamente “obstruida”, y por tanto intensificada. Burch insiste en ello en su capítulo dedicado al cineasta, pero aclara, con razón, que se trata de un principio común y habitual en la dramaturgia tradicional. Veremos cómo el dolor de Otoku, en *Historia del último crisantemo*, se “expresa” en la leve inclinación de su nuca.



Ilustración 28: medio rostro en un inserto de montaje; un inserto de montaje en el foyer de estilo occidental de un teatro Nô. *La mujer crucificada*.

De nuevo, la veremos salir del edificio principal hacia el pabellón interior que habita su hija, pero al no encontrarla allí, una sospecha la golpea: retrocede (de nuevo, de dere-

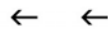


Ilustración 29: la *madam* corrige el sentido inicial de su trayecto; teme que sea su hija quien se halla, esta vez, tras el velo traslúcido del *shoji* que separa lo público de lo privado en ese burdel. *La mujer crucificada*.

cha a izquierda), sube a la *engawa* interior del edificio principal, donde se cruza con una de sus chicas y con un cliente borracho sostenido por otras dos. Cuando accede a la estancia –ocupada, como prueba la luz encendida en el interior– su suspicacia se ve confirmada: allí está su hija abrazada al hombre que ella ama.



Ilustración 30: de nuevo un inserto "anómalo". El contraste entre el vestido oscuro occidental de la hija, y el elegante kimono de la madre, que empuña unas tijeras amenazantes, pone en escena una diferencia generacional y de valores, pero la mirada casi-a-cámara es ambigua.

En esta película de umbrales que se cruzan, de trayectorias corregidas que introducen un sutil juego de semejanzas y diferencias (Ilustración 29), de habitaciones destinadas a la celebración pública de lo privado, donde los espacios intermedios funcionan como corre-

dores hacia una toma de conciencia dolorosa, se multiplican los pequeños detalles que den-

sifican la situación. En la primera escena, se daba la circunstancia aparentemente banal de que la habitación de la joven estuviera sin luz aun estando ocupada (la madre, preocupada, encendía la luz antes de entrar en ella, acaso con la sombra de un nuevo intento de suicidio de su hija en mente). Debe tenerse en cuenta que las luces en las habitaciones, atravesando los paneles traslúcidos de los *shoji*, adquiere en este lugar el valor específico de la estancia que está siendo destinada al desfogue sexual (la luz tamizada por los *shojis* llegará a ser el motivo visual más relevante de la posterior película del cineasta, *Los amantes crucificados*: en esa membrana traslúcida, el régimen arquitectónico del espacio doméstico se somete a una estricta regulación jurídica de las relaciones sexuales). Cuando la Sra. Umabachi intuye que encontrará a su hija, precisamente, en una habitación encendida, lo que comprende es asimismo el carácter sexual de la situación que se presentará ante sus ojos. El papel de la luz tamizada se ha invertido también cuando designa el “lugar” de la joven en esa casa. La separación entre la mujer “honesta” y la “libertina” deja de ser nítida. De hecho, una vez que se resuelva el clímax de enfrentamiento que tendrá lugar a continuación, el filme desemboca en la irónica necesidad de que la

joven se convierta provisionalmente en la *madam* del burdel. El hombre habrá sido castigado, pero así mismo también la hija “honesta”, a costa de un aprendizaje vital que la lleva a cruzar el umbral de sus prejuicios y aceptar compartir su vida con unas mujeres cuya dignidad personal radica en la fuerza que las lleva a sobrevivir pese a todo. Al atravesar ese umbral, la opción de la hija es la permanencia con las “suyas” y el rechazo a las condiciones impuestas por el hombre. Solución falsa, no obstante, que un bellissimo epílogo corrige con elegancia: una jovencita llega al lugar para ser aceptada como aprendiz, y se cruza con dos jóvenes geishas que salen del inmueble en dirección a algún lugar donde tendrán que ejercer, una jornada más, sus labores de fémica idealizada y disponi-



ble (Ilustración 31). De nuevo, un umbral que se cruza, el mismo de siempre, para seguir el camino trazado secularmente por

Ilustración 31: epílogo de *La mujer crucificada*. Nótese la "rima" con la estampa de las geishas en *La música de Gion* (Ilustración 17).

la retícula de las calles del placer en Kyoto. Portentoso epílogo: la joven ha vuelto al redil familiar, y cumple así con los requisitos de un retorno al punto de equilibrio que es a su vez un giro de madurez en su aprendizaje de una nueva ecuanimidad, de un sentido de la libertad diverso puesto que deja en suspenso el enjuiciamiento por principio. Pero con ello, da sostén a una estructura que mantiene el “estado prostitucional” del que ella quería zafarse inicialmente. Resulta del todo injusto atribuir la excelencia de un estilo dialéctico al cine de Mizoguchi anterior a la Guerra y negarse a comprender la dialéctica profunda, menos evidente en el plano formal, de este melodrama cuya síntesis queda a expensas de un futuro incierto: el de las cuatro jóvenes; la que ahora manda, la que llega, y las dos que continúan con sus andares encorsetados en el kimono-prisión de cada noche.

La música de Gion y *La mujer crucificada* forman parte de la celebrada etapa Daiei de Mizoguchi, aquel período que, entre 1953 y 1956, año de fallecimiento del cineasta, vio su irrupción internacional como presumible gran maestro del cine japonés. En los ejemplos antes analizados, se puede verificar que el cineasta, lejos de armar suntuosos ejercicios de toma larga, se ha puesto al servicio de la dramaturgia bajo el patrón de una caligrafía “clásica” (con los sujetos como eje de la puesta en escena, y una práctica del montaje que pasa eventualmente del cambio posicional de ángulo de toma, al cambio “expresivo” que inserta modulaciones en el propio sujeto, sin mediarlas o “traducirlas” en términos rigurosamente espaciales). Cabe pensar, por otra parte, que el arte del intervalo en el plano extenso, el arte de *ma* recuperado por el cineasta en *La vida de Oharu* tras una etapa de titubeos estilísticos en la Post-guerra, aunque nunca va a desaparecer del cine de Mizoguchi, irá quedando restringido al ámbito de sus películas de época, mientras que sus dramas de ambientación contemporánea inciden en la distancia corta, transicional y transaccional, de en y su despliegue de zonas intermedias entre lo público y lo privado.

Como ya se ha comentado, las películas que sustentaron su fama en esos años eran aquellos *jidai-gekis*, películas de época, pero entre lo ocho largometrajes realizados en esos fructíferos tres años, se sitúan tres *gendai-geki*: los ya comentados *La música de Gion* y *La mujer crucificada*, más el que sería su último filme, *La calle de la vergüenza* (*Akasen chitai*, 1956). De los tres, es el único realmente conocido y valorado hasta no hace tanto tiempo entre la crítica occidental, acaso porque la vehemencia de su denuncia del “estado prostitucional” resulta en ella menos equívoca que en las dos anteriores. Ya antes de asentarse en la Daiei, Mizoguchi había dirigido para ese estudio *La honorable señora Oyu* (*Oyu Sama*, 1951),²³² película que podría verse como parte de un tríptico de melodramas que tenían como protagonistas a mujeres de alto rango social altamente “idealizables”. La primera habría sido *El destino de la señora Yuki* (1950), una producción Shin-Toho –estudio para el que realizará después, en 1952, *La vida de Oharu*–, y la tercera sería *La dama de Musashino* (*Musashino Fujin*, 1951), para Toho. En *La honorable señora Oyu*, la función conectiva de la *engawa* y el carácter traslúcido de esas membranas intermedias que Nitschke menciona en su ensayo, cobran un protagonismo especial des-

²³² Preferimos el título que Antonio Santos (Op. cit.) propone en su monografía en lugar de aquél que se ha utilizado en España tanto en los pases de Filmoteca Española como en la edición de DVD publicada por DeAPlaneta (*La señorita Oyu*) y que es una traducción directa del erróneo Miss Oyu con el que se conoce internacionalmente el film. Tal como explica Santos, el apelativo *sama* es honorífico y se utiliza para referirse a personas de rango superior.



Ilustración 32: reminiscencias del plano-pergamino en el inicio de *La honorable señora Oyu* (*Oyu sama*, 1950).

de la primera secuencia del filme. Es posible que el papel de un *cameraman* tan virtuoso como Miyagawa Kazuo tuviera mucho que ver en ello, si bien la cumbre de esta colaboración, al menos en ese aspecto específico, se dará en el uso de los paneles *shoji* traslúcidos en *Los amantes crucificados*.

El punto de partida argumental de *La honorable señora Oyu* es un enamoramiento “inadecuado”, productor de la idealización del objeto amoroso sufrida por un esteta. Pero el subtexto es más sibilino, puesto que se articula en torno a la idea de lo *anacrónico*. Las expectativas del joven Shinnosuke, disponible y dispuesto para contraer nupcias, abonan el terreno a ese movimiento que se inicia con la inmersión del personaje en un entorno idealmente japonés, con lo que eso significaba en 1951: una imagen hipostasiada del pasado.

La tía de Shinnosuke ha preparado un encuentro con la joven casadera Shizu, pero él la confunde al principio con su hermana mayor, la viuda Oyu, y a partir de ese momento solo tendrá ojos para ella. La película se inicia en el espacio idílico de los jardines y pabellones de te de alguna villa señorial, presumiblemente en las afueras de Kyoto. De hecho, la indefinición de los lugares, e incluso de la época, forman parte del subtexto mismo del filme. Sin duda los espectadores japoneses disponían de más claves para poder situarse, pero es sencillo percibir una muy deliberada dosificación de los detalles que nos permiten situarnos en algún momento de la modernidad, seguramente entre finales del período Meiji y los primeros años Showa: hay bicicletas, las mujeres fuman (con boquilla), hay alguna sombrilla con encajes y sombreros de verano occidentales en combinación con los kimonos

como vestidura general. Hay, no obstante, una pista ajena a la diégesis y nunca definitiva, como el hecho de que *La honorable señora Oyu* esté basada en una novela de 1932, *El cortador de cañas (Asbikari)*, de Tanizaki Jun'ichiro. Pero es que, de hecho, el Japón refinado que aquí contemplamos es ya un *objeto de contemplación* (“auto-orientalista” en no poca medida) para los protagonistas. Es significativo que, en la novela, sea un anticuario que contempla la luz de la luna quien emprende la narración que constituye el núcleo del relato, y de la que da cuenta el filme.

En un pabellón de té abierto y luminoso, un joven, reencuadrado por la ventana abierta, sentado sobre la *engarwa*, de espaldas a la mujer que lo visita y que se halla en una estancia contigua, parece observar algo que no aparece en campo, pero que pronto podremos imaginar que se trata, sencillamente, del paisaje. Shinnosuke, el indeciso protagonista masculino, es un hombre de familia acomodada cuyo hogar dispone de un amplio jardín boscoso y pabellones de té en los que disfrutar de la contemplación de la naturaleza. Ignoramos quién es la dama que le acompaña –luego sabremos que es su tía, y no tardamos en saber que ejerce como casamentera del joven, pues de tal cuestión trata la charla: la joven Shizu está al llegar, acompañada por su hermana Oyu, de quien sabremos más tarde que es viuda de un miembro de otra familia de buena posición, que tiene un hijo de ese matrimonio, y que por esa misma razón permanece bajo la tutela de la familia de su difunto marido.

El sonriente Shinnosuke parece eludir con gentileza el asunto de su posible casamiento, de tal modo que se levanta y atraviesa la *engarwa* que rodea la estancia donde se encuentra la casamentera, quedando así separado de ella por la traslúcida barrera de los paneles *shoji*, que a su vez se convierten en marcos que lo reencuadran: su figura permanece pues exterior a la estancia en la que su interlocutora y la cámara se encuentran. (*La honorable señora Oyu* desarrolla de forma sistemática un procedimiento habitual en Mizoguchi: iniciar la escena desde el interior de la casa, pero de tal modo que, abierta hacia el exterior, la veranda forme parte también de espacio escénico que, a modo de pasillo, permite a los actores rodear las estancias y transitar entre unas y otras. De este modo, la cualidad de espacio intermedio que es propia de la *engarwa* se convierte asimismo en imagen literal del tránsito, del “vector quebrado” que conecta, o mejor dicho, que articula los espacios del drama). La toma de vistas gira en panorámica e inicia a continuación un movimiento hacia atrás que nos permite seguir la marcha de Shinnosuke

hacia el exterior. Dejando atrás la estancia, la cámara continúa su seguimiento apurando la panorámica y transformando el travelling hacia atrás en travelling lateral: ya en el exterior, el joven queda envuelto por la exuberante vegetación. Ahora lo vemos, por tanto, como un paseante que avanza despacio al abrigo de la naturaleza, un contemplador discretamente arrobado por la luz del sol entre las ramas de los bambúes. Al alejarse hacia el fondo del jardín, y a medida que la cámara lo sigue lentamente hacia la derecha, aparece en el encuadre el perfil de una sombrilla inclinada en un rincón vacío. ¿Qué aguarda Shinnosuke, qué acontecimiento anuncia su atención delicada, su aire de ensañación? De cierta manera, en él ya se escenifica “el efecto antes de la causa”.

Oyu, la viuda, y no la infortunada Shizu, será el objeto de deseo del joven. Oyu, presencia ideal de una feminidad modelada al modo antiguo, versión Meiji del ideal construido sobre el modelo de las cortesanas ilustradas del período Heian, será para él – pero él aún no lo sabe– la encantadora mujer de la sombrilla.

Comienzo ejemplarmente mizoguchiano, parece estar aquí el cineasta en plenitud de poderes: la delicadeza del trazo inesperado, tanto más poderoso cuanto más natural parece ese incidental paseo del personaje, es ya de por sí una renovación del contrato de su estilo con la espacialidad de la arquitectura japonesa, con ese tránsito entre las cajas sucesivas, las superficies regladas y traslúcidas del pabellón a través de los cuales el entorno se vuelve necesariamente paisaje, y el bello desorden “natural” del jardín, que convierte el vector quebrado en curvilíneo.



Mas he aquí, también, el contracampo: la puerta de entrada al jardín por la que aparecen las damas visitantes, una toma que se reserva el derecho de mirar el lugar un poco antes y un poco más después de que el motivo que lo “llena” entre en campo.

Ilustración 33: la llegada del objeto de deseo (la señora Oyu) tiene un marco perfectamente "japonés" para su 'aparición'.

Así pues un evento lateral, ya anunciado, en medio de la placidez del jardín. Se podría pensar que, puesto que las direcciones del movimiento de Shinnosuke (izquierda

a derecha) y de las mujeres (derecha a izquierda) convergen, esta imagen podría hallarse bajo la mirada de aquél. Pero no, Shinnosuke se halla distraído en su contemplación de los árboles, hasta que su mirada descubre, de improviso a una distancia que la vuelve furtiva, a las visitantes.

Y será en ese momento, o más en concreto, después de que Oyu exclame una alabanza al color de las hojas en primavera (con alarmante inserto en plano medio: Il. 34), cuando el movimiento del joven a través del jardín se convierta en movimiento que “mira” y desea a esta mujer. La transformación del gesto de contemplar la primavera japonesa en contemplación de una mujer anticipa, además, que ambos goces se reflejan poderosamente el uno en el otro. Shinnosuke se enamora de Oyu la esteta, la fina artista que preside ceremonias del té o interpreta recitales de piezas antiguas para koto para celebrar la primavera.



El contraplano con el que, casi de inmedera a la mirada distante de Shinnosuke, canónicamente eficaz, plantea también interesan a nuestra línea de investigación. da atenta de Oyu a Shinnosuke es invita- apenas esconde, en su valor de respuesta,

Ilustración 34: la 'aparición' en su marco paisajístico (pero un convencional inserto de Oyu en plano medio la singulariza y señala, por tanto y de modo inhabitual, la intervención del punto de vista del personaje masculino).

diato, Oyu respon- sin dejar de ser algunas dudas que Esa primera mira- dora, puesto que de actitud recípro-

ca, el hecho de que se da a sí misma como objeto a la mirada de aquél. Pero pone en juego, asimismo, una asimetría engañosa e incluso algo tosca: la vemos a una distancia corta que no se corresponde con la distancia que mantiene el muchacho, y que por tanto instituye a la mujer, a nuestros ojos, como objeto de deseo. De hecho, el origen del drama reside en que Oyu nunca evita la ambigüedad de su relación con quien será su cuñado. Ella se deja desear. Por alguna razón, el cine de Mizoguchi se vuelve más débil cuando la asimetría del deseo cambia de signo, haciéndose masculina y por tanto pasiva; cuando, en correspondencia, pone en escena una entrega de la mujer tan convencionalmente elusiva. Basta con comparar este momento con la primera aparición de la fantasmal princesa Wakasa, o a la inversa, la instauración de la infortunada Oharu como suje-

to activo de deseo (precisamente, hacia el “fantasma” de su amante ejecutado tantos años atrás). Frente a lo que se ha dicho con demasiada frecuencia, los casos en los que la mujer aparece como objeto fascinador en su obra, resultan apasionantes a condición de encarnar en ella una pasión, nunca exclusivamente una seducción. El problema no deja de ser formal: Mizoguchi en estos casos no deja de incurrir en la convención del plano/contraplano bajo la figura algo achatada, escasamente convencida, del mirar y dejarse mirar. Así pues, he aquí un contraplano en rigor, esa figura inventada tal vez por el melodrama, es decir, por las líneas de mirada que se encuentran, y que Mizoguchi supo eludir con la deliberación de un estilo definitivamente aparcado en virtud de una especie de “puesta en común” de las normas narrativas de la época.

Si el protagonista se enamora de Oyu, es porque ve en ella un ideal de feminidad japonesa anacrónica. La exquisita Oyu, experta intérprete de antiguas canciones con el laúd biwa, parece por momentos la viva encarnación de una antigua dama Heian –y casi resulta evidente que su intención es parecerlo. Hay en el filme una secuencia altamente significativa de esta idealización que, por otra parte, tiene el doble interés añadido de exponer todo un catálogo de elementos arquitectónicos y decorativos japoneses, en lo que tienen de propiciatorios a la contemplación estética; y de recurrir para ello a una “caligrafía” espacial que nos lleva directamente al estilo de Ozu, curiosamente.

Se trata de la escena del recital que ofrece Oyu en un pequeño auditorio, y es legítimo preguntarse si Mizoguchi tenían en mente, por ejemplo, la famosa escena del teatro Nô de *Primavera tardía* (*Banshun*, 1949). Como también la tuviera como referencia, acaso, años después a la hora de planificar la espléndida escena antes mencionada del foyer del teatro en *La mujer crucificada*, si bien en este segundo caso el posible juego de variaciones efectuado por Mizoguchi vuelve la comparación mucho más interesante.

En el caso de la escena de Oyu sama, nos encontramos con una sucesión de planos estáticos, espléndidamente hermosos, sobre la cual destacaré dos elementos. En primer lugar, el recurso a una tópica de la belleza estética japonesa mediante el inserto de sendos *pillow shots*: un ikebana formando una delicada composición con su entorno, con el contraste de sus formas irregulares y de la retícula de bastidores del panel *shoji* a la derecha, y de la caligrafía que preside el pequeño espacio resaltado del tokonoma, donde una mesita de formas elegantes otorga solemnidad a un pequeño recipiente de cerámica. Y una vista en plano general de otra estancia contigua que luego identificaremos como el

camerino –entre el mobiliario, un espejo, vinculado metonímicamente con Oyu, la fémina (auto)idealizada, y el raso de un lujoso kimono que cuelga. En cierto modo, es también o ante todo el propio vacío del lugar, ocupado únicamente por la voz de la mujer que canta, la metonimia más exacta del personaje: a fin de cuentas, ella no pertenece a otro lugar que el pasado, y lo que de este pervive, su arte, es un depósito de lo que ya no es, en todos los sentidos. Podría verse aquí, entonces, una cierta inversión crítica en la recreación admirativa que hace Mizoguchi de esa tópica de la belleza antigua, así como un dato altamente significativo el que recurra para ello a una serie de estilemas que se reconocen inmediatamente con el típico desglose de su contemporáneo Ozu. A todo ello se añaden las veladuras que objetivizan la distancia desde la cual Oyu se da a ser contemplada, una superficie, especie de segunda pantalla que obviamente subraya su condición de obra de arte viva, objeto bello y delicado, necesitado del justo encuadre, como si invitara a colocar a la mujer en el centro de un *tokonoma*, ese lugar especial con un leve estrado que destaca discretamente un ikebana o un *kakemono* (pintura en rollo vertical). Mizoguchi hará un uso mucho más dialécticamente perverso de ese mismo motivo en la escena de la representación de marionetas *yorûri* en *La vida de Oharu*, cuando las veladuras que separan al *daimyo* y sus allegados –incluidas su esposa y la concubina Oharu– del resto de la corte, convierte las figuras “pictóricas” en *kakemono* de estos personajes en figuras encerradas, particularizadas en una corriente de afectos – odio, temor, vergüenza– que se multiplica bajo el “efecto Hamlet” de quien ve su propio pecado representarse ante sus ojos en una actuación teatral: representación confrontada pues a otra representación, y entre ambas el circuito de lo que todos saben y nadie menciona, sometidos como están al decoro de las formas.

En segundo lugar, el papel de la *engawa* como espacio de contemplación lateral, como una especie de afuera íntimo. A través de la sucesión de contempladores –el enamorado, las jóvenes asistentes, el padre de la deseada viuda Oyu con su nieto, pues hasta para el hijo de la dama, ella deviene objeto admirable– se formula un circuito que no cabe reducir sin más a la lógica división dual que proporciona la separación escénica entre artista y público. Precisamente es la *engawa* la que abre ese circuito más allá de esa división convencional. A su través, lo que se forma es un entorno que se llena de Oyu, que hace de Oyu su talismán. Ciertamente es que los espacios escénicos tradicionales japoneses no siguen estrictamente la división dual, frente a frente, de público y actante, puesto

que dan espacio a ciertas disposiciones de relativa lateralidad, de oblicuidad de la perspectiva entre escenario y espectador. Y que, idealmente, el disfrute de una representación debe formar parte de la armonía de un entorno que incluya la contemplación de la naturaleza, que se deja ver a través del “enmarcado” de la arquitectura, con la contigüidad del jardín a la vista a través del *shoji* abierto, o del recinto *tokonoma* próximo. La música interpretada busca hacer resonar la sensibilidad en su conexión con la de los antiguos que crearon se asombraron con la naturaleza y con la efímera posibilidad de su deleite, y crearon en consecuencia esas obras para completar el círculo con la naturaleza y desaparecer. La *engawa*, lugar simultáneo de reposo y de decorosa distancia, es el “entre” dispuesto para ese éxtasis sencillo. Pero no lo olvidemos: es también un pasillo, un pasaje que rodea y delimita, que zonifica las relaciones sociales. Ambas facetas están presentes a la vez en esta secuencia que, retrospectivamente, nos confirma que Oyu es, en potencia, en germen, el posterior fantasma de la princesa Wakasa de *Cuentos de la luna pálida*: un ser exuberante y anacrónico que, atrapado en el intervalo entre dos tiempos, no accede al privilegio de amar y arrastra consigo, hacia ese intervalo, a quien lo pretende.



Ilustración 35: montaje analítico-contemplativo, con *pillow shots* incluidos, para un momento de “japonesidad”.

No resulta difícil, en fin, percibir cómo la objetividad de una cierta pragmática social o conductual de la arquitectura japonesa, queda trascendida en la obra de Mizoguchi, como por otras vías diversas en Ozu o Kurosawa como estilistas singulares de algo que atraviesa el cine japonés ‘clásico’, con un despliegue de figuras altamente significativas. De hecho, la codificación arquitectónica de la conducta social dispone, como hemos visto, de conceptos expresos. No son los únicos los ya mencionados. En su estudio sobre los elementos vernáculos japoneses en la obra de Mizoguchi, el especialista Paul Spicer menciona el concepto *tsukihanasareta bokansha*, que describe

...El proceso de ser en primer lugar introducido, y luego empujado fuera de la acción, y que tiene su origen en las perspectivas visuales del *e-maki mono: tsukihanasareta bokansha*. Como hemos visto, este

concepto es desplegado en las películas de Mizoguchi como una función del encuadre con profundidad de campo y de la composición de la puesta en escena. Habiéndonos garantizado el privilegio del acceso íntimo a este mundo, el espectador es implicado moralmente, pero permanece distanciado y desamparado.²³³

El énfasis en las formas objetivas de *ma* caracteriza lo mejor de la obra de Mizoguchi del período que cruza la línea del mudo al sonoro. Pero esto dejará paso, de un lado, a figuras que ponen el acento en los espacios *en*, que alcanzan su más elaborada, a la par que sutil, expresión, en sus melodramas de ambientación contemporánea de los 50; y del otro, en sus celebrados *jidai-geki* de esa etapa final, a una poética que conecta íntimamente *ma* y *kû* –la dimensión metafísica del intervalo como expresión fenoménica, iconográficamente asentada en el arte pre-moderno japonés, del vacío en su noción nouménica.

II.2.3. Síntesis. La articulación, el 'fantasma' y el "sintagma nuclear" de Mizoguchi.

La arquitectura japonesa es un arte del intervalo, que constituye pausas y por tanto organiza un *tempo* definido. El intervalo japonés (un término de vasta polisemia, puesto que, como no cesaré de subrayar, el pensamiento japonés opera por situación más que por conceptualización, y cuya voz es '*ma*') es *siempre* un segmento de espacio-duración. La dimensión temporal y la espacial resultan indisociables, y es este el fundamento y a la vez el logro de la dimensión constructivista del espacio japonés. Aquí se halla la diferencia fundamental con respecto al ojo inmóvil e ideal del espectador-tipo de una representación-tipo occidental "moderna". El descentramiento al que nos invita la articulación de MA implica el movimiento y la pausa; un estar suspendido en el instante, sometido a una oscilación, a un estado de provisionalidad que da la medida de la vacuidad.

En casi todos los tratados sobre géneros teatrales del Japón, se vincula la arquitectura a la estructura escénica, y se incide, por ejemplo, en las cualidades de horizontalidad, austeridad y asimetría que comparten. Lo que no suele comentarse es su vínculo con el sentido de la pausa, con la elocuencia formidable de la contención gestual, con la modulación entre la quietud y el movimiento explosivo. Falta indagar en la larga y com-

²³³ Spicer, P.: *Op. cit.*, p. 173.

pleja historia de la relación profunda entre esa poética del espacio y las poéticas del cuerpo.

Además de la pausa, la otra cualidad de lo articulable es la sustitución de *lo continuo por lo contiguo*. En este sentido, el “primitivismo” que sobrevive en las artes de Oriente muestra su faz más sofisticada cuando el esquematismo formal se convierte en *estructural*. No solo hay contigüidad en la representación del espacio, sino que el despliegue de los signos en todas sus vertientes, ofrece el mismo énfasis en la yuxtaposición, la juntura, el “hueco no suturado” que hace de toda representación una especie de “texto” –una superficie legible– y convierte a su vez lo textual, la escritura, en una composición de gestos que dejan una huella sobre una superficie vacía. En uno u otro caso, la horizontalidad se impone, materia y espíritu en un mismo plano frente a las jerarquías de la relación vertical entre la Idea y el mundo, ese impagable invento griego cuya raíz parece estar en una encerrona lingüística (la propiciada por el verbo ser en el venerable idioma de Platón). Y es, en fin, inevitable que quienes, en el s. XX, tanto énfasis pusieron en el signo, en el texto, en la *écriture*, hallaran en Oriente, y muy especialmente en Japón, un campo de ensueño para la confirmación de sus indagaciones.

Si para definir el cine de Mizoguchi, Deleuze adoptó el término “vector quebrado”, acaso por su inclinación a inspirarse en fuentes heterogéneas que incluyen la nueva ciencia –de la cual procede esa proposición– no cabe duda de que esa horizontalidad de la puesta en escena, a lo largo y a través de los espacios domésticos japoneses, tenía que sugerir necesariamente un valor añadido, cualificado, a los propios quiebros, a la articulación de paneles y tatamis capaz de convertir el espacio como tal, es decir, según los términos constructivistas que hemos sugerido, en algo más que un recipiente de los objetos, de los cuerpos y de sus movimientos. Hay una sintonía, llena de tensiones altamente significativas, entre todos esos elementos.

¿Cómo traducir esa condición constructivista del espacio japonés al dispositivo representacional del cine, el cual fue tachado a lo largo de un famoso debate teórico sesentayochista, como mera reproducción del modelo de la caja perspectiva renacentista? El cine japonés acaso discute la identificación del cine con la caja perspectiva renacentista. Esa identificación fue una consideración abusiva de la centralidad perspectiva como forma simbólica, que consideraba lo “simbólico” en los términos unívocos de una estructura

ideológica propia de la subjetividad burguesa, y no como un constructo aplicado a modelizar la percepción óptica en el trabajo de la representación bidimensional. Resulta complicado suponer cómo podría haber funcionado un dispositivo de registro óptico directo sin repetir de algún modo el efecto de la caja perspectiva, pero resultaría ocioso reproducir aquí los términos de aquella discusión entablada entre las páginas de *Cinéthique* y *Cahiers du Cinéma*. En los espléndidos ensayos contenidos en *El campo ciego*, el cahierista Pascal Bonitzer –a la sazón uno de los críticos que mejor han comprendido las implicaciones de la puesta en escena en Mizoguchi– liberaba la cuestión admitiendo que el montaje, la movilidad de la cámara, el consiguiente potencial para el reencuadre, la profundidad de campo, el fuera de campo –en suma, el montaje como tal, en su sentido más conocido, pero también el llamado “montaje dentro del plano”, según la célebre fórmula de Bazin– aseguran el placer de la continuidad, sobre la cual se constituye el espectador de cine en el s. XX, tanto como la “amenaza” sobre esa misma continuidad, siempre susceptible de mostrar fisuras, falsos raccords, movimientos en falso, retenciones y prohibiciones –y por lo tanto, placeres aún mayores.

Precisamente en el ensayo que lleva el mismo título correspondiente a todo el volumen, Bonitzer inicia su disquisición con una larga y muy bella referencia a *Los amantes crucificados* (*Chikamatsu monogatari*, 1954), adaptación del texto clásico de Chikamatsu Monzaemón para teatro de marionetas bunraku en el que hallamos un motivo similar al de sus antiguas adaptaciones de Kyoka –quien sin duda contaba con Chikamatsu entre sus referentes básicos para la construcción de melodramas–: la azarosa complicidad de dos personas unidas ante la adversidad, deviene pasión amorosa. La argumentación del crítico le lleva hacia los terrenos movedizos de la sutura, un concepto de Jean-Pierre Oudart que, Lacan mediante, presupone un Sujeto Ausente en el intervalo sin sustancia que media entre un plano y un contraplano. Se diría que el perspicaz Bonitzer no termina de percibir hasta qué punto el cine japonés de los años 30, que fue capaz de asumir el modelo “Institucional” del campo-contracampo, podría demostrar que la famosa sutura no alude a un fantasma, sino que es en sí un concepto fantasma. El cine japonés no deconstruye el M.R.I.; deconstruye más bien algunas de las teorías formuladas sobre el mismo desde la sospecha. La “sutura”, si puede convenir a la imaginación de una subjetividad “ausente”, resulta traducida o incluso desvelada por el cine japonés en términos estrictamente espaciales. Lo cierto es que no parece haber otro ámbito de la

producción cinematográfica donde el espacio se nos da como fuente de placer en sí mismo. Si puede hablarse de un sujeto “entre” las imágenes, ese sujeto estará fundado en la articulabilidad del espacio. Y si hay un fantasma, será el del espacio mismo: el vacío.

Sin embargo, el texto de Bonitzer logra abrir una perspectiva muy clarificadora cuando, a partir de una cita de Bresson, afirma que lo propio del cine es ser un arte del efecto que se anticipa a la causa. Ahí hallaremos, por ejemplo, la monumental eficacia del fuera de campo en Mizoguchi, que asume como punto de partida lo extenso, la prolongación potencialmente interminable de los espacios, de las estancias, para trazar una andadura que logra modular el efecto y la causa con la objetividad material de lo vacío y lo lleno. El constructivismo espacial japonés tomará en Mizoguchi la forma de un constructivismo narrativo que funciona como imagen del tránsito de los humanos a través de los designios de la historicidad.

Una última palabra sobre este ‘constructivismo’. La sustitución de lo continuo por lo contiguo; el énfasis en la plasticidad de la articulación; el carácter modular consustancial a los dos rasgos anteriores; el descentramiento perceptivo sistemático; la sensibilización del intervalo espacial-durativo; todos estos rasgos atribuibles a las representaciones del ‘espacio japonés’, son, a fin de cuentas, específicamente *diferenciales*, privilegian lo permutativo. Y el paradigma que se proyecta sobre aquel “sintagma nuclear”, la toma larga, del cine de Mizoguchi, es este ‘espacio japonés’.

Capítulo II.3. REALISMO Y CONTINGENCIA EN LA FICCIÓN: LA “PEQUEÑA FORMA”.

“También el simple individuo quiere ser salvo y feliz. Este extremo, existente por sí en la diferenciación con respecto a la substancia absoluta y general, es algo particular, conoce la particularidad y la quiere; se halla, absolutamente hablando, en el puesto del fenómeno. Es aquí adonde caen los fines particulares, al instalarse los individuos en su particularidad y al colmar y realizar tales fines. Este puesto es también, pues, el de la dicha o la desdicha. Dichoso lo es aquel que ha puesto su existencia al nivel de su carácter personal, de su voluntad y de su espontaneidad, con lo cual goza de sí mismo en su existencia. *La historia universal no es el asiento de la felicidad*. Los períodos de felicidad son, en ella, hojas vacías, ya que son períodos de concordia, de carencia de antítesis.”²³⁴

II.3.1. Riarizumu y el cine japonés en el tránsito al sonoro.

Elegía de Naniwa, tercer filme sonoro de Mizoguchi, considerada a menudo como “la primera película realista japonesa”, se estrenó el 28 de mayo de 1936. *Las hermanas de Gion* se estrenaría el 15 de octubre del mismo año. Entre medias, la revista de cine *Eiga hyōron* dedicaba la integridad de su número del mes de julio a debatir la cuestión “cine y realismo”. Entre los catorce colaboradores que aportaban su opinión, el crítico Kurushima Yukio pudo declarar: “la dirección que nuestro arte cinematográfico debería seguir, está claramente indicada en palabra ‘realismo’ [*riarizumu*].” Su artículo, no menos significativamente, se titulaba “Cine y realismo: hacia el desarrollo de la Teoría del Cine”.²³⁵

Mucho tiempo después, el más conocido crítico japonés, Satō Tadao, habría de acuñar el término “realismo japonés” (*Nippon riarizumu*) para referirse al florecimiento del cine realista en Japón entre mediados y finales de los 30.²³⁶ Evidentemente, no era un fenómeno exclusivo del cine japonés, pero seguía un curso histórico de debate cultural con características especiales en ese país. Ahora bien, lo que Satō llama “realismo

²³⁴ Hegel, G.W.F.: *Filosofía de la historia*, Ediciones Zeus, Barcelona, 1971, p. 55.

²³⁵ Kurushima Yukio, “Eiga to riarizumu: Eiga riron no hatten wo mezashite [Cine y realismo: hacia el desarrollo de la Teoría del Cine],” *Eiga hyōron* 18.7 (Julio de 1936), p. 48. Cit. Yamamoto N.: *Op. cit.*, p. 16.

²³⁶ Satō Tadao: “Tōki jidai: Nihon eigashi 3”, *Tōki no jidai*, vol. 3, en Imamura Shohei, Satō Tadao, et al. (eds.): *Koza Nihon eiga*, Iwanami Shoten, Tokio, 1986, p. 30. Cit. *Ibid.*

japonés” implica una “crítica radical de las tendencias escapistas de las masas mediante la representación de la realidad tal cual es [*aru no mama*] sin manipulación ideológica”. De tal modo que remite a la actitud personal del cineasta hacia la realidad y no al desarrollo de técnicas, formas, estilos y narrativas específicas.²³⁷ Esta es una premisa crucial, porque atravesaba la cuestión del realismo en los debates teóricos sobre cine en el Japón de los años 20 y 30.

Aunque pueda parecer un argumento convencional, no se debería menospreciar el vínculo histórico que existe entre el realismo como requerimiento de “modernización”, con una ideología estética que hace del “autor” (ya sea del autor literario como del director de películas) un observador perspicaz de la realidad y un organizador de la misma. Esta paradoja implica que la realidad se toma como conjunto orgánico y significativo. El autor detecta y selecciona los elementos que permiten cohesionarla, desvelando/produciendo su significación (la contradicción representada por la barra que separa ambos términos, ha de mantenerse como tal, puesto que en ella se cifra la paradoja misma del realismo estético).

A un nivel más “local”, el director aparece, ya desde la proclamas de Kaeriyama Norimasa como avanzadilla del “Movimiento del Cine Puro” (*Jun'eigageki undô*) a finales de la década de los 10, como responsable de la integridad significativa del filme allí donde predominaba el aura del actor –algo que procedía del ámbito teatral, y muy especialmente del kabuki y sus derivas. Es en este contexto de un cine “híbrido”, donde cabe situar la denuncia por parte del mencionado Kaeriyama de la “negligencia” de los guiones en el incipiente cine japonés.²³⁸ El guión representaba a fin de cuentas la primera garantía de la “especificidad” del cine reclamada por el Movimiento del Cine Puro, pero también de la integridad del filme como “obra” de un director. Por otra parte, así como el “nuevo teatro” o *shingeki* vino a poner el acento, no ya en el valor, sino en la centralidad y autonomía del texto dramático,²³⁹ sabemos que autores tan reputados como

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ Yamamoto, N.: *Op. cit.*, p. 45.

²³⁹ “El texto –ahora llamado *gikyoku*– no servía para exaltar la personalidad del actor que lo interpretaba sino como portavoz de la propia forma de ver el mundo del dramaturgo.” En Cody Poulton, M.: “The Rhetoric of the Real”, en Jortner, David; McDonald, Keiko; & Wetmore Jr., J. (eds.): *Modern Japanese Theatre and Performance*, Lexington Books, Lanham, MD, 2006, p. 24.

Kyôka tuvieron gran dificultad en ver reconocida la autonomía del autor literario en el ámbito del *shinpa*, que en este aspecto también mantenía su deuda con el kabuki. Podríamos preguntarnos hasta qué punto su deriva cinematográfica, el *shinpa eiga*, género donde, por ejemplo, la función del *benshi* se mantuvo vigente más tiempo que en cualquier otro género, restringía la función unificadora del director a favor de la función estelar del “solista” (el actor).

Deberíamos entonces quizás conectar a la conflictiva dualidad *shinpa*/realismo, otra de orden más propiamente dialéctico, figura/sistema, donde la ‘figura’ alude a estilemas convencionales vernáculos que el espectador reconocía por su adherencia al género –en este caso, el *shinpa eiga*; y donde el ‘sistema’ ni se limita al conjunto de los códigos y estilemas de género, ni a la generalidad de un código de producción del estudio o del cine japonés en una época determinada, sino a una configuración especial y, por así decir, “anómala” e integral de dichos códigos y estilemas. El carácter ‘integral’ de ese hipotético sistema sería la doble función, diferencial y referencial, de las figuras. Diferencial con respecto al reconocimiento del valor convencional de las figuras, es decir, con respecto a las convenciones, pero también con respecto al uso modular de las mismas dentro del propio filme (i.e., las diferentes formas del “plano pergamino”, el característico travelling lateral pautado de Mizoguchi). Referencial también en dos sentidos impregnados, por cierto, de historicidad: con respecto al valor inter-textual de la figura en tanto que índice de una forma vernácula, pero también y de modo más inmediato y fecundo, con respecto al referente, es decir, a un cierto momento de la situación concreta y su medio (lugar y época). Así pues, la dualidad *shinpa*/realismo y la dualidad figura/sistema serían los ejes de una tensión sobre la cual la figura de Mizoguchi evoluciona desde la calidad del estilista a la del “autor”. En cierto modo, la segunda dualidad, de orden teórico y por así decir *posterior* al texto, en tanto que únicamente deducible de la obra, vendría a afinar y resolver la primera, que es más bien *anterior*, puesto que forma parte del vocabulario de la industria cinematográfica y del debate cultural en los años 20 y 30.

Desde finales de los años 20 y a lo largo de los años 30, el relevo del realismo iba a pasar de Nikkatsu a Shôchiku. En realidad, ambos estudios transitaban por dos vías distintas de aplicación del propio término. En Nikkatsu, el punto de referencia había sido la superación de las convenciones del kabuki mediante la asimilación de técnicas y estrategias

derivadas, como hemos visto, del cine de Hollywood y del *shingeki*, y en consecuencia, de narrativas cuyo origen remite en última instancia al complejo realismo-melodrama del s. XIX. A una parte de la producción Nikkatsu de los primeros años 20 corresponde el haber establecido una asociación inmediata, en el medio japonés, entre el término “naturalista” y la idea de lo específicamente “cinematográfico”,²⁴⁰ si bien la profundización en un cine programáticamente realista iba a darse más bien en la rival Shôchiku y en la Taikatsu. Pero la llegada de algunas películas “de vanguardia” europeas alejadas de ese concepto, como *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919), estrenada en Tokio en mayo de 1921, vendría pronto a poner en duda el precepto del Movimiento del Cine Puro por el cual “las películas deben ser siempre naturales”.²⁴¹

Bajo el influjo de Osanai Kaoru, principal ideólogo del *shingeki*, Shôchiku emprendería un camino similar, también nutrido por la ideología del “naturalismo” (*shajitsu*), pero muy pronto cuestionada en la práctica incluso por sus campeones.²⁴² Como ya hemos tenido ocasión de comentar, la producción Shôchiku se iría diferenciando con el tiempo en base al género costumbrista urbano *shoshimin-geki* asociado a los estudios Kamata de Tokio, que desde finales de la década de los 20 cobra además la forma original de una narrativa basada en el montaje “analítico”, sobre el cual Ozu o Naruse irán definiendo sus estilos.

Pero la noción de *realismo* que maneja este trabajo, aparte de ser intrínsecamente problemática, poco tiene que ver con aquella que se manejaba en los grandes estudios de la época, y que, más acá de los planteamientos programáticos expresamente “naturalistas”, se nutría del efecto de reconocimiento de lo común frente al auto-exotismo de los géneros tradicionales. La respuesta de los estudios a ese reclamo de realismo por parte de algunos críticos y de los propios cineastas, pasaba por la estabilización de ese reconoci-

²⁴⁰ Yamamoto, N.: *Op. cit.*, p. 46.

²⁴¹ Yamamoto, N.: *Op. cit.*, p. 47.

²⁴² Por ejemplo, Murata Minoru, autor de la fundamental *Rojo no reikon* (*Almas en el camino*, 1921, conocida por el empleo de técnicas directamente emparentadas con aquellas que convirtieron a Griffith en “padre fundador” del lenguaje narrativo dominante en Hollywood (montaje paralelo, primeros planos, etc.), ya proclamaba su insatisfacción con las limitaciones de una “objetividad” que no fuera capaz de “evocar efectos dramáticos o emocionales en la mente del espectador”. Murata Minoru: “Hyogenha no eiga no kanshû: Hyogenha to wa nanika,” *Katsudo no sekai* 4.10, octubre de 1922, p. 63. Cit. Yamamoto N.: *Op. cit.*, p. 54.

miento del mundo histórico inmediato por parte del público, de tal modo que, por ejemplo, el ya mencionado *shoshimin-geki* cumplía una función análoga a la que iba a cumplir la comedia italiana: un realismo popular amable. Sabemos que en paralelo hubo un realismo proletario, inspirado sobre todo por dos figuras teóricas extracinematográficas claramente encuadrables en el ámbito del proselitismo “modernista”. El primero fue el apóstol del “realismo de la máquina”, el historiador y crítico de arte Itagaki Takao, quien llegaría a publicar y comentar textos y películas (sin haberlas visto aún) de Dziga Vertov desde 1928. Para Itagaki, el cine soviético, y en particular Vertov, representaban no obstante una posibilidad entre otras muchas (entre otras muchas vanguardias e “ismos” coetáneos) para superar el “viejo” realismo decimonónico. El segundo fue Kurehara Korehito, quien reclamaba, este sí de modo excluyente y dogmático, un realismo proletario estricto, marcado por las prerrogativas marxistas como principio rector anterior de la realidad. Aunque fueran los textos de este último los que propiciaran un programa estricto y claro de lo que debía ser un realismo proletario, a día de hoy resulta más significativa la abundante producción textual de Itagaki, en la que podemos encontrar pasajes tan interesantes como el que sigue:

“Hay un “nuevo ojo” que observa el mundo tal como lo ve. Este “nuevo ojo” es el “ojo de la máquina”, que es más perceptivo que nuestro ojo desnudo. Sólo a través del ojo de la máquina tendrá nacimiento un nuevo realismo. Cuando lo emplean los capitalistas americanos, este ojo mecánico es forzado a mirar a actores con demasiado maquillaje, o a seguir historias vulgares. Por otra parte, también podría ser explotado con el ‘talkie’ y el Technicolor para perseguir la vieja noción decimonónica de *shajitsu* [descripción naturalista] o un concepto más banal de “verosimilitud”. Sin embargo, aquí [en la obra de Vertov] comprobamos cómo el ojo de la máquina, liberada ahora de toda clase de constricciones, empieza a establecer un nuevo “realismo de la máquina”.²⁴³

El texto del que procede este pasaje que tanto recuerda a las ideas utópicas coetáneas, no sólo del “héroe” del momento, Vertov, sino de un Jean Epstein o de Bela Bálázs, no era un oscuro manifiesto de vanguardia de escasa circulación, sino que se publicó en el diario de mayor tirada del país, el *Asabi shinbun*, en 1929. Ya hemos comentado que los textos teóricos del cine soviético, que no las películas (prohibidas), ejercieron un influjo decisivo en los cineastas japoneses de la época, y no se puede descontar ese influjo del

²⁴³ Itagaki, Takao: “Kikai no rearizumu e no michi”, *Asabi shinbun*, 10 de septiembre de 1929, reimpresso en su libro *Kikai to geijutsu to no kôryû*, p. 150. Cit. Yamamoto, N.: *Op. cit.*, p. 80.

proceso de evolución del montaje en la práctica de los estudios en el alto período mudo, a partir de una “base hollywoodiense” y en aquella mentada dirección hacia el montaje analítico que vemos en la mayor parte de las películas supervivientes del período – incluidas las de Mizoguchi, aunque en momentos puntuales: incluso en *Historia del último crisantemo*, donde las tres representaciones kabuki y el desfile de barcas final en paralelo a la muerte de Otoku, aparecen como puras “secuencias de montaje”, en contraste con el resto del filme.

La historiografía más reciente sobre el cine japonés está tratando de rescatar este proceso de cambios, el que lleva desde una “era del montaje” hacia las ambigüedades de un modelo de puesta en escena, cual el de nuestro cineasta, en el que la presunta regresión a los modos “arcaizantes” de la toma larga implicaría *dialécticamente* un incremento realista, pero bajo otros códigos. En el devenir de la práctica cinematográfica de la era sonora en los estudios, a escala global, pero sobre todo en el devenir de la teoría ya después de II Guerra Mundial, la noción de que el “cine de montaje” encarnara un ideal realista iba a resultar extraña. El énfasis en la fenomenología de la imagen cinematográfica (Bazin, Kracauer) sería la base para propiciar una inversión que, en realidad, ya planteaban los críticos japoneses en la época de *Las hermanas de Gion* –pero, claro está, bajo la condición de que la nueva imagen realista, ya no tan dependiente del montaje, estuviera al servicio a su vez de un tema “realista” *per se*.

Lo cierto es que, entre finales de los 20 y el período de implementación del sonoro a mediados de la década de los 30, se advierte un deslizamiento del acento polémico sobre el realismo, desde la cuestión del realismo del dispositivo, a la cuestión del realismo como oportunidad para el cineasta-autor. Cuando el acento se pone en el dispositivo, sobre todo en los años 20, encontramos la posición ejemplificada por el temprano Movimiento del Cine Puro encabezado por Kaerimasa: realismo “naturalista” (*shajitsu*), en base a la especificidad del cine como dispositivo que registra y reproduce la realidad. Frente a esta postura, pero ya a finales de la década, ejercen gran influencia los campeones del montaje (“modernistas” de vanguardia o pro-soviéticos): es el montaje el que garantiza realismo, pero de un orden distinto, “nuevo”, ajeno al “anticuado” humanismo que ponía todo el acento en el trabajo del artista.

Cuando el acento se pone en el cineasta como artista encontramos, en la misma época y prácticamente en el mismo frente que los “modernistas” influidos por el cine

soviético aunque por razones opuestas, ciertas significativas reacciones “anti-realistas” (con el Movimiento del Cine Puro como diana sobre la que disparar): es la postura de quienes defendían el montaje como la herramienta con la que el cineasta podía ejercer sus derechos como artista, sin plegarse a la condición mecánico-descriptiva de la cámara (que es lo que los “otros” defensores del montaje, sin embargo, celebraban). Yamamoto menciona el interesante caso de Yoshimoto Kawazoe,²⁴⁴ quien en un ensayo de 1927 declara que las posibilidades del cine como arte residen, no en su capacidad para duplicar la impresión visual de realidad, sino en su “potencial para permitir la intervención creativa del autor”:

“Hemos visto [en este estudio] que el cine puede tener un enorme efecto sobre nosotros si el director le da unidad, equilibrio, acento y ritmo, estimulando la memoria y la imaginación. Por ese motivo ya no es una copia fotográfica de la realidad, sino que más bien crea un mundo totalmente diferente filtrado por el espíritu de un artista...”²⁴⁵

Por último, dentro de este frente que ponía el acento en el cineasta, está ya en los años 30 lo que Yamamoto, como hemos mencionado, llama “realismo “textual”. Según la tesis defendida por estos críticos, con el sonido el cineasta se libera para ofrecer su propia posición ante la realidad. Esto se percibe en el debate sobre el *bungei eiga* (“cine literario”) y su papel en la emergencia del “autor cinematográfico” (*eiga sakka*), que tiene lugar al tiempo que se dan los pasos definitivos para concluir el largo proceso de implementación generalizada del sonido en el cine japonés a mediados de los 30 (las primeras experiencias con el sonido datan de 1930, pero seguirá haciéndose cine mudo hasta 1938). La cuestión no se centraba ya, en palabras de Yamamoto, en problemas de realismo ontológico”, sino de “realismo textual” (en un sentido distinto al que otorgamos al término ‘textual’ en este trabajo: el autor se refiere, por decirlo de un modo simplificador, al “contenido realista” del relato).

Curiosamente, esta tendencia coincidía con el Movimiento del Cine Puro en otorgar gran importancia al aspecto “literario” del cine –en el caso primero, al guión; en el segundo, a la adaptación de obras relevantes. En la base de esta práctica se halla la

²⁴⁴ Yoshimoto Kawazoe: *Eigageki gairon: Eizōgeki e no “daiichi no mon”*, Sun'nansha, Tokio, 1927. Cit. Yamamoto, N.: *Op. cit.*, pp. 108-109.

²⁴⁵ Yoshimoto Kawazoe: *Op. cit.*, pp. 158-159. Yamamoto, N.: *ibid.*

noción, a fin de cuentas, de que es a través del espíritu sensible a la par que crítico del autor como la realidad se torna veraz –de modo implícito, se considera aquí el realismo a la vez como el requisito y como el logro del cineasta que, mediante la apropiación de un texto literario (a la sazón, realista), supera de una vez por todas las convenciones impuestas por las prácticas de la industria.

De ahí, por cierto, la pretensión de varias películas de Mizoguchi coetáneas, en concreto *Las hermanas de Gion* y *Aien kyo* (*El valle del amor y la tristeza*, 1937), de reclamar su estatuto (más que cuestionable) como adaptaciones de clásicos de la literatura rusa realista: respectivamente, *Iana o el burdel*, novela de 1912 de Alexander Kuprin, y el clásico de 1899 *Resurrección*, de Tolstoi, novela cuya adaptación a la escena en el contexto de expansión del *shingeki* o “nuevo teatro”, había gozado de un éxito extraordinario veinte años atrás.

Así pues, el panorama de los debates en torno al *riarizumu* en los años 20 y 30, ponía distintos problemas en juego: frente a la idea de que lo específico del cine es su naturaleza fotográfica, y que ahí reside por tanto su “naturalismo” (*shajitsu*) consustancial, se opone el potencial diferenciador del cine como arte: el montaje, que a su vez propone un paradigma “nuevo” de realismo. Frente a la idea de que el realismo viene exigido por el dispositivo, se opone la idea de que el realismo implica la ganancia, en favor del cineasta, de una densidad descriptiva que tendría la literatura como modelo. Por otra parte, en todos los frentes late la noción del realismo como un requisito ético-político. En cualquier caso, lo que parece haber quedado atrás en estos debates, es la idea implícita en las vindicaciones de los “modernistas” que apostaban por el montaje, en el sentido de que el “nuevo” realismo no tendría como objetivo *reproducir* sino *producir* visiones de la realidad.

Relataremos, para cerrar este apartado que intenta contextualizar la cuestión teórica del realismo cinematográfico en los debates teórico-críticos del Japón de aquellos años, con un caso enormemente significativo.

En octubre de 1934 se estrenó el que venía a ser octavo filme sonoro de un cineasta veterano de la Shôchiku, Shimazu Yasujirô: *Sono yoru no onna* (“La mujer aquella noche”). Basada vagamente en la película de King Vidor *Street Scene* (1931), la película mostraba distintos “dramas humanos”, en un contexto mundano, que tenían lugar du-

rante un mismo día entre los habitantes de clase media-baja de Imakoji Yokochô, un pequeño callejón con tiendas en Tokio. Tanaka Kinuyo, por entonces ya una estrella, mucho antes de convertirse en musa de Mizoguchi durante su ‘Edad de Oro’ en los estudios Daiei, interpretaba el papel de una chica de campo que llegaba a este lugar para convertirse en camarera de un café. No existe copia alguna de *Sono yoru no onna*, pero según las reseñas críticas de las que Yamamoto se hace eco, la película había buscado dotarse de verosimilitud mediante el procedimiento de construir, como set para el rodaje, un edificio a escala real en la esquina de una calle auténtica cercana a los estudios Kamata. Pero sobre todo, la mayor apuesta de Shimazu había sido ofrecer un esbozo realista de la vida cotidiana del vecindario mediante su “puesta en escena observacional y no obstrusiva”.²⁴⁶

“Observacional”: esta noción, de importancia capital en nuestro estudio sobre el plano-secuencia en Mizoguchi, parece ser la figura ausente, o al menos carente de suficiente importancia, en los debates sobre realismo que antes resumimos muy esquemáticamente. Es preciso anotar que dicho esfuerzo por encontrar una estrategia de rodaje observacional viniera de la mano de uno de los pioneros en la producción sonora (su primera tentativa de este tipo data de 1931 con *Arashi no naka no shôjo*; cierto que el propio Mizoguchi había hecho lo propio en *Furusato*, un filme de 1930 que usaba un sistema de sonido sincronizado en sala que no tuvo éxito y que, como sucediera con otros casos análogos en otros países, buscaba sacar rendimiento a una canción grabada en disco que la película emplea como motivo dramático-sentimental). Sin embargo lo más significativo del filme, un dato sorprendente como mínimo, es lo siguiente:

Shôchiku publicitó *Sonoyoru no onna* con el término *neo-rearisumo* (es decir, “neo-realismo”, tal como suena en español o... ¡en italiano!). La cuestión ya había sido reflejada por Anderson & Richie en su clásica introducción al cine japonés,²⁴⁷ comprometiendo para explicar semejante anacronismo la hipótesis de que la compañía hubiera tomado el término en inglés, *realism*, y añadiéndole un *neo*. Pero lo cierto es que la voz japonesa original es una fonetización del término en italiano (o español), diez años antes

²⁴⁶ Yamamoto alude expresamente a los comentarios incluidos en la crítica coetánea contenida en OTSUKA Kyoichi: “*Sonoyoru no onna*”, *Eiga hydron* 16:12 (Diciembre de 1934), pp. 153-154.

²⁴⁷ Anderson, J.L. & Richie, D.: *Op. cit.*, p. 96.

de que el término “naciera” en Italia en el contexto del cine socio-político de post-guerra inaugurado por Rossellini, Zavattini *et al.* Yamamoto sólo alcanza a suponer, de modo plausible, que esta casualidad se deriva del habitual empleo, con un punto deliberadamente *snob*, de términos europeos para otorgar aura de modernidad a un producto supuestamente representativo de una determinada tendencia. Lo compara con un caso inmediatamente anterior, cuando Shôchiku etiquetó su producción dirigida por Nomura Hotei *Chijo no seiza* (“Constelaciones en la Tierra”, 1934) con la expresión francesa *neo-film sans silence*.²⁴⁸

Para poner en su justo contexto la atribución de “neo-realismo” a *Soro yoru no onna* por parte de departamento de publicidad del estudio, conviene remitirse al hecho de que Shimazu había empezado su carrera en Shôchiku en 1920 bajo la protección del ya mencionado Osanai, un director procedente del ‘nuevo teatro’, el *shingeki*, el cual a su vez, como veremos cuando tratemos la cuestión del *shinpa* en un próximo capítulo, había surgido a mediados de la década de los 10 vinculado a la traducción y escenificación de literatura occidental –no sólo dramática. Osanai era conocido por la prioridad que daba al *shizenshugi* (Naturalismo, en un sentido originado en el ámbito literario en el s. XIX que, sin embargo, pronto dejó su origen vinculado al Naturalismo literario francés de Zola y compañía, para limitarse a denotar toda representación que procurase retratar las cosas “como son”) y su equivalente conceptual *shajitsu shugi* (realismo objetivo; literalmente, sería una expresión intraducible al español compuesta por “copiar la verdad” más el pertinente “ismo”).

Lo cierto es que, por lo que Yamamoto ha logrado saber a partir de las críticas de la época, la película de Shimazu no convenció a los críticos con actitud teórica más rigurosa. En un número de *Kinema Junpô*, se criticó su obsesión con las descripciones “naturalistas” de la vida cotidiana (*shajitsuteki*) con lo que se consideraba anticuada pretensión de “mirar a la realidad como es” (*aru ga mama*, expresión que en la traducción al inglés del libro de Satô Tadao aparecía, como ya mencionábamos antes, como *aru no mama*: aquello que Satô precisamente valoraba como ganancia por parte del cine japonés de los años 30).²⁴⁹ Es más, se calificaba la pretensión de “neo-rearismo” del filme como “decep-

²⁴⁸ Yamamoto, N.: *Op. cit.*, pp. 104-105.

²⁴⁹ Henshubu: “Shuyo Nihon eiga hiho: *Sonoyoru no onna*”, *Kinema junpô*, 523, 11 de noviembre de 1934, p. 101. Cit. Yamamoto, N.: *Op. cit.*, p. 117.

cionante”. Al año siguiente, en la misma revista, el crítico Hazumi Tsuneo denunciaba que era preciso dejar atrás la idea de *shajitsu* para lograr una clase de realismo que, en lugar de limitarse a “copiar” la realidad, la “construyera”.²⁵⁰ Por más que Yamamoto considere esta idea como “esotérica”, en el presente estudio la consideramos clave. Lo que aquí trataremos de ofrecer, de hecho, es la comprensión de unos hallazgos de estilo en Mizoguchi que, tomando como base una estrategia de puesta en escena observacional, *construía* la realidad (es decir, la organizaba en un sentido legible) al sistematizar formalmente los fundamentos fenomenológicos (espaciales y temporales) de la experiencia de los personajes ante los condicionantes de la época y sus (aparentes) contingencias.

II.3.2. ‘Realismo’ como constructo.

El asunto no deja de representar una polémica persistente y que, como bien sabemos, en absoluto se puede limitar al ámbito del cine japonés, entre lo que Bazin habría de llamar “cine de la imagen” y cine de la realidad”. El giro teórico radical de los 60 y 70 iba a disolver la cuestión como un falso problema, no sin dejar claro que la propia noción de ‘realismo’ era una manifestación de “ideología humanista” y, en consecuencia, reaccionaria: el realismo es desechado como categoría crítica; lo que cuenta es la *realidad* del dispositivo y/o del modo de representación, que debe quedar de un modo u otro explicitado dialécticamente (el programa de Burch). De tal modo que las películas de un Eisenstein, cineasta de montaje, y de un Miklos Jancsó, cineasta de toma larga y puesta en escena, vendrían a compartir una misma inquietud por el desarrollo de técnicas y formas de puesta en conflicto que actuaran sobre el plano de la forma, del argumento y del discurso simultáneamente. La respuesta neo-formalista reducirá el problema a una cuestión de modos o estrategias de inferencia cognitiva, sin entrar en las condiciones históricas que propician una u otra estrategia, ni en los efectos discursivos profundos, más allá de la mera comprensión del “discurso tutor” del filme. A todo ello ya hemos dado espacio en este trabajo. Nos interesa justificar aquí, en todo caso, la pertinencia de hablar, precisamente, de realismo, pese a todo. Procuraremos tomar la noción en toda la anchura de su

²⁵⁰ Hazumi Tsuneo, “Eiga riarizumu no teisho”, *Kinema junpô*, 560, 1 de diciembre de 1935, p. 75. Moto, N.: *Op. cit.*, p. 118.

problematicidad, que implica enhebrar su condición histórica y lo que pueda quedar pendiente de su valor de uso efectivo en un discurso estético.

Lo que nos interesa de Mizoguchi, puede parecer un retorno al paradigma ontológico baziniano por el cual se pone en valor la forma cinematográfica en tanto que reveladora de un principio compartido por el cine y la realidad –o transferido de la segunda al primero. Pero lo que nos interesa retener no es esa cuestión ontológica, sino la naturaleza intencional y elaborada, no mecánica, de unas formas –condensadas en la figura del plano–secuencia mizoguchiano. Así pues, el aspecto “baziniano” de este estudio radica, en todo caso, en que las formas a estudiar se fundamentan en su “efecto de realidad”. Pero se aleja de ese paradigma, a su vez, en lo que pueda conservar de apriorismo ontológico, en virtud de las siguientes premisas:

1) Frente a la noción de la especificidad “fotográfica” del cine, aquí se pone el acento en el aspecto extenso–durativo del mismo, como sustento y fermento de la forma fílmica.

2) La segunda premisa consiste en que tales formas cumplen funciones diferenciales (semióticas) y referenciales (miméticas) de tal modo que se *constituyen intencionalmente* las unas a las otras.

Hablamos, en fin, de una elaborada poética en el plano formal que (se) constituye (en base a) un realismo fenomenológico. En otras palabras, el realismo como producción, no como reproducción; como dinámica o puesta en relación de posibilidades formales e impresiones fenoménicas que, por medio de las primeras, son producidas, pero que a su vez garantizan a las formas su “cierre” en el seno de un riguroso sistema de estilo.

Por otra parte, en el trabajo específico del cineasta con sus materiales, la ontología de la imagen cinematográfica no es el problema; se da por asumida. Los aspectos fenomenológicos implementados por Mizoguchi con el sonido, eran de orden pragmático, no teórico. No habría que descontar que Mizoguchi, autor de algunas de las “películas de izquierdas” (*keikô eiga*)²⁵¹ más importantes del período mudo final, se había labrado sobre todo la reputación de especialista en melodramas *shinpa*, un género de origen teatral y vocación polémica característico de los cambios de sensibilidad de la era Meiji,

²⁵¹ Satô T.: *Kenji Mizoguchi and the Art of Japanese Cinema*, p. 42.

que ya había dejado de ser “moderno” cuando el cineasta ingresó en la industria en 1923. Puede suponerse que el requisito de realismo ejercía, en ese contexto, una gran presión sobre el cineasta.

Pero son en definitiva aquellos aspectos fenomenológicos los que nos interesan, en la medida en que son también aspectos poético-formales de gran calado. Aspectos que aparecen como resultado de un trabajo previo con ciertos parámetros formales (aquellos que conectan la composición de la imagen con la *extensión espacial y durativa*), pero cuyo interés reside en que representan simultáneamente oportunidades de un tipo muy específico (cinematográfico) de experimentación con formas connotadamente ‘vernáculos’. Son oportunidades de continuidad con algunos elementos de la tradición y de transformación de los mismos por la vía de la promesa realista que el sonido trajo consigo.

De hecho, nuestra hipótesis fundamental es que aquel “cine soñado” al que se refería Bordwell, en alusión indirecta al paraíso de formas ‘dialécticas’ y ‘deconstructivas’ que Burch había hallado en el cine japonés de los años 30 y primeros 40, fue en realidad el de esta primera etapa de la implementación del sonido.

Ahora bien, las formas ‘vernáculos’ son aquí menos el objetivo a alcanzar que el medio por el cual el objetivo es alcanzable. Dicho de otra forma y en síntesis: lo que algunos directores japoneses como Mizoguchi, Shimizu Hiroshi o Yamanaka Sadao retienen de las formas de representación ‘vernáculos’, es su fenomenología.

Esto implica un proceso selectivo que no representa necesariamente una actitud arcaizante y tradicionalista, porque requiere, por ejemplo, nuevos modos de empleo del depósito de las tradiciones plásticas y escénicas. Modos de empleo, entonces, más profundamente textuales que superficialmente inter-textuales. Es decir, se trata de retener aquello que permita explotar, de las formas ‘vernáculos’, su *potencial* cinematográfico en los términos de la premisa central del cine de la época: el realismo.

En resumen: si para Burch lo vernáculo proporcionaba a los cineastas un depósito de materiales aptos para el trabajo deconstructivo, aquí sostenemos que, al menos en el caso de Mizoguchi, lo vernáculo proporcionaba los materiales con los que *producir* un riguroso efecto de realidad fenomenológica –cuyo potencial deconstructivo sería, en todo caso, un efecto secundario, y cuyo efecto principal reside más bien en la densificación de los aspectos *contingentes* que envuelven “de mundo” al personaje.

II.3.2.1. Ficción realista y discurso histórico: una teoría.

Como bien demuestra la historia cultural de los últimos dos siglos, la noción de ‘realismo’ es tan maleable que permite definir prácticas no sólo distintas sino opuestas. El epígrafe anterior es sólo un capítulo muy discreto y localizado de esa historia. En este nuevo epígrafe consideramos, sin embargo, como una irresponsabilidad abandonar la polisemia del concepto ‘realismo’ a su mero valor coyuntural en un contexto dado. Entre finales del s. XIX y principios del XX, esto es, en la segunda mitad de la era Meiji, germinaron en Japón formas tan diversas como las formas del “realismo” sensacionalista y melodramático del teatro *shinpa* en los años Meiji, vinculadas a su vez a las formas de progresismo encarnado por los hitos de la literatura y el teatro realista, naturalista o simbolista que se traducen en Occidente, que originan a su vez versiones más “serias” en el Japón de esos años: el propio Naturalismo o las ‘Novelas del Yo’ en la prosa narrativa, o el teatro *shingeki* en los últimos años Meiji y en los años Taishô.

Partimos de un primer axioma, por el cual, aun adoptando toda esta diversidad local, es posible acudir a la consolidación de la ‘Historia’ como discurso fundamental del pensamiento y la acción política para hallar un fundamento del ‘realismo’ como paradigma dominante de la modernidad –entendiendo por ‘modernidad’, de un modo muy básico y general, el nuevo régimen post-feudal en lo socio-político, lo productivo y lo cultural.

El segundo axioma, tiene su base en la crítica barthesiana del discurso histórico, aunque no en todas sus consecuencias, y su colofón en una idea de Hayden White. Dicho axioma asevera que la noción de ‘realismo’ tiene es un constructo históricamente vinculado al avance de la noción de Historia como fundamento, no sólo de la política, sino del conocimiento a lo largo del s. XIX en el mundo industrializado *y en sus zonas de influencia*. La historiografía moderna, por su parte, y el Realismo como corriente así definida en la ficción y en las artes, fueron productos distintos pero cultivados en un mismo suelo, el “realismo político” postrevolucionario, según la tesis de H. White. Historia, Realismo y “realismo político” conformaron la maquinaria de producción de sentido para la triunfante burguesía, con el positivismo y el materialismo científico como lubricantes. Considerada como deriva o antítesis del Romanticismo, esta ideología bur-

guesa tenía su Ideal en la obviedad del progreso tecno-científico, y su marco identitario en los estados-nación y su expansión colonial.

Para H. White, el “realismo” del discurso histórico se remonta de hecho a su formas primigenias, pre-modernas, en las antiguas historia de ‘anales’ (la fijación cronológica de hechos relevantes) y las crónicas. De las primeras dice, por ejemplo, lo siguiente:

“La regularidad del calendario señala el «realismo» del relato, su intención de considerar hechos reales en vez de imaginarios. El calendario ubica los acontecimientos, no en el momento de la eternidad, no en tiempo *kairótico*, sino en tiempo cronológico, en el tiempo de la experiencia humana. Este tiempo no tiene puntos altos o bajos; es, podríamos decir, paratácticos e infinito. No tiene saltos. La lista de las épocas está completa, aun cuando no lo esté la lista de los acontecimientos”.²⁵²

H. White llama la atención sobre el hecho de que el discurso historiográfico propiamente dicho, el que se desarrolla en el s. XIX, cuestiona el valor histórico de los anaes y las crónicas por la ausencia del valor comprensivo del pasado, es decir, por su defectuosa incapacidad narrativa.

“Es la comunidad historiográfica moderna la que ha distinguido entre las formas discursivas de los anaes, la crónica y la historia sobre la base del logro de plenitud narrativa o la ausencia de este logro. Y esta misma comunidad académica tiene aún que explicar el hecho de que sólo cuando, según indica, la historiografía se transformó en una disciplina «objetiva», se celebró la *narratividad* [el subrayado es nuestro] del discurso histórico como uno de los signos de su madurez como disciplina plenamente «objetiva» -como ciencia de carácter especial pero ciencia al fin y al cabo. Son los propios historiadores los que han transformado la *narratividad*, de una forma de hablar a un paradigma de la forma en que la realidad se presenta a una conciencia «realista». Son ellos los que han convertido a la *narratividad* en valor, cuya presencia en un discurso que tiene que ver con sucesos «reales» señala de una vez su objetividad, seriedad y realismo”.²⁵³

La primera idea fundamental a retener es entonces este vínculo entre el discurso de la historia y su condición narrativa. El historiador del arte Ernst H. Gombrich también ha puesto de relieve la importancia de la relación entre el modo de representación narrativo, una conciencia distintivamente histórica (frente a una mítica), y el “realismo” en el arte

²⁵² White, Hayden: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 24.

²⁵³ White, H.: *Op. cit.*, p. 38.

occidental.²⁵⁴ Ahora bien, puesto que lo narrativo es, por otra parte, una forma específica de discurso, surge aquí la primera y más evidente enmienda, tal como infiere H. White al señalar que los propios historiadores han transformado la narratividad en paradigma de la forma en que la realidad se presenta a una conciencia «realista». La contradicción apunta hacia el hecho de que, por su parte, la narrativa de ficción que apela –de modo oficial u oficioso– al ‘realismo’, adopte por su parte la sanción de “objetividad, seriedad y realismo” en base a la inscripción de los hechos que describe en el seno de lo *historizable* (aun cuando no haya sido, o precisamente por no haber sido, historizado). Así pues, ¿dónde podemos localizar este bucle por el cual la historia y la ficción ‘realista’ se retroalimentan?

A H. White no se le escapa el hecho de que, para Barthes, no fuera accidental que el «realismo» de la novela del siglo XIX y la «objetividad» de la historiografía del siglo XIX “se hubiesen desarrollado *piéd-à-piéd*”. Lo que tenían en común era la dependencia de un modo de discurso específicamente narrativo, cuyo principal objetivo era reemplazar subrepticamente un contenido conceptual (un significado) por un referente que pretendían simplemente describir.²⁵⁵ Barthes considera paradójico que “la estructura narrativa, que surgió originalmente en el caldero de la ficción (en mitos y en la primera épica)”, hubiese devenido en la historiografía tradicional, “tanto el signo como la prueba de la realidad”:

“En la historia “objetiva”, la “realidad” no es nunca otra cosa que un significado informulado, protegido tras la omnipotencia aparente de un referente. Esta situación define lo que podría llamarse el *efecto de realidad (effet du réel)*”.²⁵⁶

Seguimos a Barthes en su tesis de que el ‘realismo’ es, en principio, una ideología, pero no en su reducción a una forma retórica, aun cuando aceptamos que la función discursiva básica, mas no única, del ‘realismo’ es el “efecto de realidad”. Esta condición

²⁵⁴ Gombrich: *Arte e ilusión: un estudio de la psicología de la representación pictórica*, Ed. Debate, 2002.

²⁵⁵ White, H.: *Op. cit.*, p. 55.

²⁵⁶ Barthes, Roland: “El discurso histórico”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 176.

sería generalizable, de hecho, a la función adjetiva, no sustantiva, del realismo, es decir: a su designación de un incremento de verosimilitud aplicable incluso al más “irrealista” de los mundos ficcionales (un relato fantástico puede ser calificado legítimamente en virtud de su adición de “realismo”, por ejemplo). Pero aquí hablamos de una noción paradigmática y sustantiva de ‘realismo’ que vincula de modo muy complejo la “objetividad del mundo histórico”, y no el carácter realmente histórico de los hechos a las formas narrativas. Dicho según una modificación del viejo esquema aristotélico que diferenciaba historia y poética: ni lo que sucedió, ni lo que podría suceder; sino lo que perfectamente *pudo haber sucedido*.

Así pues, el ‘realismo’ no sólo define un modo de decir, sino también y sobre todo, define un campo de discurso: *sobre qué tiene sentido decir algo*. Y ese campo, al menos desde que el término se instaló en el vocabulario crítico en la era contemporánea, es el de la “solidez del mundo social”,²⁵⁷ o bien, si adoptamos la perspectiva deliberadamente tautológica tomada de H. White: el ‘realismo’ es el campo definido por el “realismo político”:

“En una época caracterizada por los conflictos entre los representantes de una multitud de posiciones políticas, cada una de ellas asistida por una «filosofía de la historia» o narrativa maestra del proceso histórico -que en parte autoriza sus pretensiones de «realismo»-, tendría muy buen sentido constituir una disciplina específicamente histórica. El objetivo de esta disciplina sería simplemente determinar los «hechos» de la historia, por los cuales valorar la objetividad, veracidad y realismo de las filosofías de la historia que dictan los diferentes programas políticos. Bajo los auspicios de la filosofía de la historia, diversos programas de reconstrucción social y política compartieron una ideología con las visiones utopistas del hombre, la cultura y la sociedad. Esta vinculación justificó a ambas e hizo del estudio de la historia, considerado como recuperación de los hechos del pasado, un desiderátum social a la vez epistemológicamente necesario y políticamente relevante. Para analizar los elementos de esta vinculación, la crítica epistemológica procedió a oponer un método histórico adecuadamente disciplinado concebido como empírico a una filosofía de la historia considerada inherentemente metafísica. El aspecto político de este esfuerzo analítico consistió en oponer una conciencia histórica adecuadamente disciplinada al pensamiento utópico en todas sus modalidades (religiosas, sociales y, sobre todo, políticas). La combinación de ambos aspectos de la constitución disciplinar de la historia tuvo por efecto permitir que el tipo de conocimiento histórico producido por los historiadores profesionales sirviese de norma de realismo en el pensamiento y la acción políticos generales”.

²⁵⁷ Jameson, F.: ver Capítulo I, sobre la confrontación ‘realist’/‘modernist’.

No es este el lugar donde desplegar el modo en que esta tautología ha sido abordada, aunque conviene recordar que, de una conciencia crítica de la misma surge toda esa constelación de esfuerzos disruptivos en torno a los discursos y las representaciones que, adoptando la perspectiva de Jameson, podemos englobar en la macro-etiqueta ‘modernismo’. Lo que nos interesa es la acotación que el discurso ‘realista’ comparte con el histórico. Como auténtica ideología estética del s. XIX post-romántico, la consideración del “mundo real” se restringe en principio a lo que Jameson denomina “la solidez del mundo social”, y a lo que aquí intencionalmente restringimos al territorio determinado por el “realismo político”, aunque su logro consiste precisamente en que lo desborde. En efecto, la ficción realista decimonónica representa una búsqueda de las “hojas vacías” de la Historia, allí donde se asientan “la dicha y la desdicha”: lo particular, que es el ámbito, no del “sujeto histórico”, sino del sujeto propiamente real, es decir, mortal.

En esta última afirmación se halla la clave para abordar el último problema, el que realmente concierne a este estudio. El problema que surge cuando aparece la cuestión de la mimesis (el “efecto de realidad”) como garantía suficiente (aun cuando sabemos que no es suficiente, que ella debe operar sobre un mundo acotado a los valores previos del “realismo político”). Es decir, la congruencia del programa formal con el programa ético-político del ‘realismo’. Aquí también necesitamos hacer una apuesta: diremos que la “escritura” realista, toda representación cuya apelación es del orden del ‘realismo’, redistribuye, en términos barthesianos, el campo de lo denotado y lo connotado. Esto es lo que permite que un nuevo campo venga a ser integrado en la esfera de seriedad del “realismo político”. Habrá que demostrar la relación entre lo connotado y lo contingente, y luego decir que aquella “solidez del mundo social” de la que se ocupa, o que constituye, el “realismo de la política”, se descubre en el ámbito de lo contingente: es lo connotado de un “exceso” de detalle descriptivo, pero en la medida en que no “excede” las condiciones dadas como objetivas del mundo en el que transcurre la ficción, sino que las *completa*. Esta es su retórica.

El corolario a esta cuestión, es evidente: el “realismo político” presupone que un conocimiento histórico suficiente debería bastar en la evaluación del significado político de la realidad. Esta es la ideología de base del realismo, que solicita en función de ello la “transparencia” entre los hechos y su representación en el discurso –por supuesto, en el

historiográfico, pero por extensión también en el de la narrativa de ficción, que comparte con aquel esta misma estrategia de “transparencia”. Por su parte, la realidad queda circunscrita al campo de interés de la política, esto es, a aquella “solidez del mundo social” (el ámbito de la transacción, del equilibrio de los poderes seculares, de la legalidad y las costumbres).

II.3.2.2. Contingencia y narrativa.

Nótese las implicaciones que se hallan en el hecho de que todo un complejo discursivo inserto en lo más íntimo de la modernidad, cual es el maridaje de ‘realismo’ e historia, se implementaran en el Japón Meiji en el curso de unos pocos años –fundamentalmente, entre 1870, cuando se inicia la “expedición Iwakura”, una delegación de diplomáticos y estudiosos japoneses con destino a Europa y América, encargados de indagar y formarse en los conocimientos y procedimientos tecno-científicos y humanísticos que daban predominio a las potencias occidentales, y 1890, año de implantación formal de la Constitución Meiji, de corte prusiano, que iba a regir el orden institucional y social japonés hasta 1947.

Nygren ha llamado la atención sobre el choque que debió suponer implantar un calendario –la Era Cristiana– que servía como modelo de referencia cronológica “absoluto” (al menos en la medida en que establecen un punto de referencia único para una secuencia numérica de años, meses y días potencialmente infinita) en un contexto en el que las épocas se clasifican de acuerdo a un calendario “relativo” cuya sucesividad requiere operaciones aditivas: por ‘eras’ correspondientes al reinado de cada emperador, y no, por cierto, a los acontecimientos relevantes –los cuales son no obstante marcados a un nivel de generalidad muy amplio en los ‘períodos’ correspondientes al predominio o influencia de un linaje (cortesano o shogunal, según la época) y nombrados con la alusión al lugar donde dicho predominio tuviera su base.²⁵⁸ Así el período Kamakura en referencia a la localidad donde se establecieron los templos zen en torno a los que la casta samurái aumentó su poder entre los ss. XIII y XIV; el período Tokugawa corresponde a los años de gobierno de la familia homónima, pero se conoce asimismo

²⁵⁸ Nygren, Scott: *Time Frames, Japanese Cinema and the Unfolding of History*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2007., p. 9.

como período Edo por ser esta (ahora llamada Tokio) la capital del shogunato. El mismo criterio sirve en la doble denominación del período Ashikaga (apellido de la casa dominante) también llamado Muromachi (por el topónimo etc.). Esta doble implementación cronológica forma parte de una yuxtaposición conflictiva entre categorías que operan un ejercicio deliberado de resistencia vernácula y de asimilación de lo moderno, algo que queda sintetizado en el lema *wakon yōsai*, “espíritu japonés, técnicas occidentales”, al que habrá que aludir en el capítulo relativo al papel del *shinpa* en este período de asimilación de, entre otras cosas, lo que podemos ir denominando ya como paradigma narrativo histórico-realista.

En cualquier caso, el requisito de realismo explorado en el epígrafe anterior bajo el reclamo de *shajitsu*, no podía ser un mero “avance” en pos de la fidelidad mimética ni de la verosimilitud fenomenológica de las representaciones. Llevaba consigo un tipo de historicidad implícitamente moderna, y esto es de enorme relevancia para nuestro estudio.

Las pautas de estilo formal-narrativo que nos conciernen, tienen un fundamento ‘realista’ inequívoco, como veremos, en la medida en que trazan caminos entre lugares en “tiempo real”, aun a costa de un “exceso” de presencia de lo espacial-durativo. Su función primaria es por tanto referencial. Sin embargo, insistimos en que hay una progresiva tendencia a emplear ese trazo espacio-durativo de la toma larga en profundidad como una figura diferencial en el seno de un cierto ‘sistema’ del estilo. La inquietud que atraviesa este estudio, es el valor formal-vernáculo de esa diferencialidad: la expresión de *ma*, la expresión de un “sentir japonés” del espacio y el tiempo en su inmanencia. Pero esa expresión cobra su forma propia como *oportunidad realista*, lo cual re-introduce la cuestión referencial. Nos anticipamos aquí al apartado final de conclusiones, donde habremos de ratificar o, por el contrario, rectificar nuestra idea de que Mizoguchi implementa ese “sentir japonés” –esta fenomenología del vacío y el intervalo que habíamos considerado en el capítulo anterior– en el seno de un flujo temporal que se corresponde a la historicidad, a la condición histórica de la experiencia humana. Empleamos aquí el término *historicidad* en el sentido que le otorga, en su ensayo en *Historia y narratividad*, uno de los pensadores que con mayor agudeza han explorado las relaciones entre el discurso histórico y el ficcional, Paul Ricœur:

“*pertenecemos* al ámbito de lo histórico antes de contar historias o de escribir la Historia”.²⁵⁹

De tal modo que, en su búsqueda, incrementada en el ámbito del sonoro, del “efecto de realidad”, el cine del autor de *Las hermanas de Gion* enhebra un espesor temporal que ya no es tan sólo el de la organización narrativa causal de los acontecimientos en tanto que representativos de una época, sino el “campo ciego” que acota y limita las posibilidades proyectivas de la acción. Es decir, la ceguera de los personajes ante su propia historicidad. Es ahí donde emerge esa temporalidad dilatada que pretende ser “japonesa” –y que tiene como escenarios privilegiados las épocas del pasado, precisamente– y al mismo tiempo “objetiva” hasta el exceso –donde el exceso no es otra cosa que el desprendimiento de la duración como algo que puede notarse “por separado”, sin quedar sometida al orden intencional de los acontecimientos.

Nuestra hipótesis se sostiene sobre la idea de que la materia prima de la que extraen las películas de Mizoguchi esa duratividad “separada” o “excesiva”, no es sólo *ma*, sino lo contingente en tanto que ello constituye las sobras descriptivas que permiten dar garantía de ‘realismo’ a la representación, y cuyo sentido en el conjunto, resulta aplazado. Lo que se vuelve “transparente” en virtud del realismo, es esa sobra que es el tiempo en su curso sin cortes; este a su vez es el “efecto de realidad” que da fundamento al ‘realismo’, pero elevado sobre el valor patético (*pathos*) del vacío (*ma, kû*).

II.3.2.3. Lo contingente como signo de lo ‘particular’ rescatado a la historia.

El Realismo permite el rescate de lo particular de entre la generalidad abrumadora de la Historia; el rescate de sus víctimas. Pero, en consecuencia, lo que en última instancia queda rescatado es precisamente la historicidad de esas víctimas, incluso cuando resulta, como en *Guerra y Paz* de Tolstoi o, ya bien avanzado el s. XX, en *Vida y destino* de Vasili Grossman (y no es casual la elección de textos rusos como ejemplos), las víctimas son de la propia Idea de ‘Historia’. En cualquier caso, la narrativa realista se sostiene en, y prolonga, dicha Idea, aunque sea rebajada de pretensiones y readaptada a esa mucho más modesta ‘historia’ con ‘h’ minúscula. La diferencia crucial entre la H mayúscula y la modesta ‘h’, es que las historias narradas en las novelas, al indagar en el pasado del mun-

²⁵⁹ Ricoeur, Paul: *Historia y narratividad*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 152.

do o en la proyección de ese pasado en el presente, no disimulan la prohibida obsesión de la Historia con el futuro (pues esa es la razón oculta o expresa de su condición como fe en el progreso), sino que se ocupan de la imposibilidad de pensar en rigor el futuro. Los personajes de la narrativa realista, aun en los pocos casos en los que se muestren clarividentes, son unánimemente impotentes para proyectarse a sí mismos en un devenir histórico que los arrolla.

Los dos ejemplos rusos antes mencionados son casos especiales de relato en el que la vastedad de la escala geográfica de los sucesos y la multitud de personajes que lo atraviesan, deriva de lo particular un gran tejido –las fuerzas de la época. Los sujetos son ejemplares de su clase (social, étnica o laboral, según la época y circunstancias), y todos ellos conforman un conjunto polifónico. Sin embargo, la narrativa realista produjo, como es bien sabido, textos mucho más nucleares, “casos” en los que lo particular se conforma conflictivamente como tensión entre deseos y coacciones interiorizados en el sujeto por las expectativas cultivadas socialmente en su momento. En este aspecto, el modo genérico popular del XIX, germinado inicialmente en el ámbito teatral, que reconocemos como melodrama, aparte de establecer un puente con la sensibilidad romántica, iba a aportar el tono dominante, un conjunto de expectativas basadas en el golpe de efecto, en el conflicto de clase proyectado sobre los afectos, y de modo general, en un característico cuerpo de inferencias narrativas que habían de filtrarse por doquier a las ficciones del período. En su estudio *The Melodramatic Imagination*, Peter Brooks, como veremos en el capítulo dedicado al influjo del teatro *shinpa* y del escritor Kyôka Izumi en el cine japonés y en Mizoguchi, interpreta el melodrama como el modo narrativo propio de una época a las ansiedades post-revolucionarias. También obviamente, como el propio de un horizonte social definido por las expectativas de la burguesía.

En Japón el curso de las cosas no fue sustancialmente distinto; tan sólo se desarrolló con otra cronología. Como se explica en otros capítulos de este estudio, la industrialización, el parlamentarismo, la adopción de ideas políticas, morales, religiosas y filosóficas de muy distinto signo procedentes de Occidente, y el desarrollo de nuevas narrativas y modos de representación urgidos por la irrenunciable premisa del realismo, fueron parte de un mismo fenómeno: la velocísima formación del Japón moderno. De hecho, bastaron apenas dos décadas, contadas a partir de 1865, para encontrar un Japón plenamente “desarrollado”, al menos según el sentido vigente para el término a finales

de aquel siglo. Y también el melodrama, tanto en la producción de prosa como en el teatro, fue el puente que permitió enlazar épocas y sensibilidades del pasado para adaptarlas al requerimiento de las actuales “fuerzas de progreso”. El *shinpa*, tal como se revisa en este mismo trabajo, fue una de las vías de popularización y modernización “en falso” de las estructuras de pensamiento llegadas con el mentado progreso (incluyendo elementos tan “anómalos” para la tradición local como el cristianismo o cierta especie de proto-feminismo: el chocante final de *Mujeres de la noche* [*Yoru no onnatachi*, de 1949, viene a ser una rudimentaria y muy tardía manifestación de ese fondo).

Entre medias, la traducción de toda clase de textos, pero también y sobre todo literatura contemporánea de ficción, fue paralela al desarrollo gradual del Realismo en la propia literatura japonesa –la “novela del Yo”, característica de entre-siglos en el país, fue hecho paralela a la aparición de los primeros maestros de la narrativa considerada ya moderna: Soseki Natsume y Akutagawa Ryunosuke.

Ahora bien, es preciso detenerse por un momento en las pretensiones implicadas en el propio término ‘Realismo’ que define, más que un estilo, incluso uno de tan amplio espectro como para considerarlo propio de, y consustancial a, una época, una ideología con su estrategia discursiva. El término *realismo* designa la búsqueda simultánea de un doble efecto persuasivo por apelación a lo histórico: de verosimilitud y de “seriedad”. Esto implica que al marco de intereses temáticos y ambientales del Realismo (como momento, más que movimiento, del discurso estético común), es decir, al “realismo político” desde el que se configura, le corresponde una fenomenología realista –una retórica por la cual lo que se narra aparece como “mostrado”, retratado en conformidad a un principio de verosimilitud camuflado bajo la máscara de lo veraz.

El criterio de veracidad corresponde, como veremos más adelante, a un proceso de selección de objeto –lo que se muestra o describe– que parezca orgánico, consustancial a la identidad personal, comunitaria (de clase o grupo) y local (el lugar y la época). Pero también a un proceso más oculto, en el cual oscilan, como dándose el relevo, lo intencional y lo contingente. Retengamos entonces la siguiente idea, que emplearemos como un primer axioma: *la impresión de veracidad, depende de la plasmación de lo contingente* (lo accidental, lo azaroso, lo no necesario, al menos, en apariencia), en un sentido que no apunta al “misterio” del suceso sin causa sino, por el contrario, a lo que, en los

términos de Ricœur, podríamos llamar “sobreabundancia de lo real”,²⁶⁰ algo que, por cierto, y siguiendo al mismo autor, iría implícito en la pertinencia que el discurso histórico se otorga a sí mismo. En definitiva, lo contingente no irrumpe para desordenar el marco regulador del sentido, como sucedería en las narrativas vinculadas al mito, a lo maravilloso o a lo fantástico. Lo contingente aquí solicita presuposiciones que hagan posible su inserción en el marco racional y *necesario* de las condiciones socio-económicas de la época.

Lo más importante del realismo estético en la ficción es, sin embargo, el modo en que la lógica del relato histórico –de la Historia en tanto que narrativa– se asimila, aunque no sin modificaciones, a la lógica del relato de ficción. En este sentido, relato histórico y relato ficcional comparten un plano que no es el de la semejanza sino el de la estructura formal.

El relato histórico, sea cual sea su objeto específico y su estrategia metodológica, considera los hechos acontecidos –pero de tal modo que un “hecho” no equivale a un “suceso”, sino a una acción sólo en tanto que haya tenido *consecuencias*; las cuales asignan *significado* a la misma. Esto es siempre una operación narrativa, porque implica asignar el significado a partir de la posterioridad de la consecuencia, siendo la acción anterior a la misma –a su propio significado: es lo que Arthur Danto define como “frase narrativa”.²⁶¹ Ciertamente es que tal dimensión *configurativa* sería propia de todo relato, y no sólo del realista ficcional ni del relato histórico factual. Ahora bien, lo que une la ficción realista a la narrativa histórica no es la “falsa” presciencia de la Historia, que aparenta verlo todo cuando su ventaja reposa en el futuro desde el que habla su discurso. Lo que las une es la “auténtica” ceguera del sujeto que padece la Historia. Esta ceguera es la que da entidad a la Historia como discurso, pues no tiene sentido hacer historia sino sobre el principio de ver lo que no podía verse originariamente. Tal sería la aspiración del discurso histórico a constituirse en discurso propiamente narrativo. La ficción pone entonces al sujeto particular como víctima de la ceguera general ante el tiempo “histórico”. Esta metafórica ceguera es lo que, como veremos, se cumple en las relaciones de movimiento de los per-

²⁶⁰ Ricœur, P.: *Op. cit.*, p. 180.

²⁶¹ Las *frases narrativas* se refieren a “dos acontecimientos separados temporalmente, aunque sólo *describen* (versan *sobre*) el primer acontecimiento al que se refieren”. Arthur Danto define dicha operación como “frase narrativa”. Danto, Arthur: *Historia y narración: ensayos de filosofía analítica de la historia*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 99.

sonajes de Mizoguchi con respecto a su entorno: aun cuando el movimiento pueda obedecer al deseo, sus posibilidades no son libres sino que están prescritas. Y dicha prescripción no pertenece a un orden metafísico del Destino, sino que es inmanente a la estructura espacial (que es social) del mundo habitado por los personajes.

Lo cual nos lleva a la segunda premisa: en la narración realista, al igual que en el relato histórico, se nos insinúa que los datos ya estaban allí, visibles. La premisa del relato, en una u otra modalidad, es ocultar precisamente su producción de sentido, su trabajo *configurativo* (Ricoeur: “elaborar totalidades significativas a partir de los acontecimientos dispersos”,²⁶² lo cual se hace posible, no desde la previsión hipotética de futuribles, sino desde la constatación factual de las consecuencias que, en efecto, tuvieron lugar). En un capítulo anterior vimos cómo los sujetos protagonistas del cine de Mizoguchi siguen una ruta con lo que llamábamos “estaciones”: romance - prohibición - desvío - caída - supervivencia - castigo. En Mizoguchi, el paso de un estado A del personaje que entabla un pulso con sus circunstancias, al estado B de caída en desgracia, viene dado a menudo por una rotunda elipsis. La elipsis viene aquí cargada con el peso de la necesidad: la caída en desgracia no podía *no suceder*.

En definitiva, los datos se ponen en orden en función de la consecuencia, y esta los sujetos no la pueden ver; ellos carecen obviamente de la ventaja narrativa de conocer el futuro. El “realismo político” del s. XIX, en tanto que político, basaba y sigue basando su capacidad de acción en la previsión; y en tanto que realista, en la confianza positivista en que aquellos datos que darán forma al futuro son visibles ya en el presente. En este sentido, la acción política consistiría en domesticar lo contingente, y el Realismo narrativo conserva en buena medida esta pretensión: lo contingente –el abuso del jefe sobre su empleada, un despido, un embarazo no deseado, una “repentina” ley contra la prostitución– no sobrevendrá sin causa ni fundamento, sino como consecuencia eventual y discreta de un orden pre-establecido de cosas/causas adheridas a su vez al orden de las interacciones sociales. Y la eventualidad anómala de lo excéntrico –el crimen pasional, el genio de un artista– habrán de irrumpir también como “productos” excepcionales de la norma (la época), si acaso exacerbados por la deriva “biológica” o darwinista del Realismo en Naturalismo. El Realismo, a imagen de la Historia, consiste entonces en *domesti-*

²⁶² Ricoeur, P.: *Op. Cit.*, P. 104.

car la idea de lo contingente para reducirlo a producción de la época. Este será el tercer axioma.

La ventaja de la narrativa de ficción reside en que, dialécticamente, la ceguera consustancial al hecho de estar en el mundo, o en términos existenciales, la apertura radical del ser a lo contingente, queda a su vez expuesto y “comprendido” en la lógica del relato. La filmografía de Mizoguchi representa un ejemplo excepcional de esta cualidad, porque esa apertura a lo indeterminado, es la base de su modo de narrar. Se halla en el fundamento mismo de su sentido de la puesta en escena. Frente a la agitación cotidiana del mundo, sus heroínas afrontan situaciones discretas, “pequeñas” en dos sentidos: con respecto a lo que estas significan como síntomas de sometimiento de clase y género que se manifiestan como *rutinas* –es decir, típicos de la época y lugar. Y con respecto a la dimensión misma del relato, que describe por lo general un trayecto de caída en desgracia mediante la suma de tales situaciones discretas, trayecto que resulta del pulso entre las vías pre-fijadas por la norma social y el deseo o necesidad de “salirse del carril” –de tal modo que la articulación misma del espacio, pautada por la simplicidad arquitectónica del interior japonés, se convierte en condición objetiva y al mismo tiempo en metáfora de ese descarrilamiento del tren de la vida.

Deleuze ha descrito magistralmente esta cualidad del cine de Mizoguchi con un término de desplazamiento y transformación en el espacio (la “línea de universo”) que resume, en los términos de su muy peculiar teorización, como uno de los regímenes posibles de la imagen-movimiento: la *pequeña-forma*.

II.3.2.4. contingencia y segmento: la ‘Pequeña Forma’ y la ‘línea de universo’.

La escritura de Gilles Deleuze suele hacer un uso muy liberal de conceptos prestados de la ciencia, lo cual es legítimo si se hace explícito el origen y la posterior traducción a metáfora de tales conceptos.²⁶³ Que el autor de *El pliegue* no lo haga, no obsta sin embargo

²⁶³ Conviene precisar que en la escritura de Deleuze, hay un rechazo deliberado a manejar los conceptos como metáforas. El concepto fabricado ha de mantener su literalidad, y de hecho los conceptos deleuzianos que vertebran la taxonomía de regímenes de signos en sus *Estudios sobre cine* implican la inmanencia de cada uno de aquellos con un régimen de movimiento y un régimen de pensamiento. Procuran hacer equivaler una “técnica” y una “metafísica”, y para ese fin abandonan la posibilidad de separar unidades diferenciables dentro de complejos más amplios. Hay un rechazo explícito aquí, de modo general, a la tradición logocéntrica que dirige el conocimiento en Occidente, y de modo particular, a la tradición semiológica europea, cuya deuda con la lingüística estruc-

para que ciertos hallazgos destaquen por su capacidad para hacer brillar una forma en tanto que idea, o viceversa. En sus *Estudios sobre cine*,²⁶⁴ las páginas dedicadas a lo que denomina “Pequeña Forma” –y las ‘figuras’ como “transformación de las formas”: de la ‘Pequeña’ a la ‘Gran Forma’– para el caso concreto de Mizoguchi, se hallan quizás entre las más convincentes de la obra, por su economía y elocuencia. La idea fundamental que utiliza para describir esa expresión de la ‘Pequeña Forma’ en Mizoguchi, es la que él bautiza como “línea de universo”, que a su vez constituye como “vector quebrado” o “vector rugoso”.

El concepto *línea de universo* fue introducido en la física por Einstein. Describe la variación de posición de una partícula entre dos puntos en un intervalo de tiempo, y por extensión, define una forma geométrica que representa una sucesión *causal* de acontecimientos. Su simplicidad como concepto es sólo aparente, si se piensa que no se limita a indicar gráficamente una trayectoria en las tres dimensiones del espacio sino, además, en una cuarta: el tiempo. El valor de uso de semejante metáfora aplicada a la descripción deleuziana de Mizoguchi,²⁶⁵ radica precisamente en su valor doble: como figura abstracta, forma que designa un cambio a través del grafismo entre dos puntos que son además dos *momentos* (o la sucesión infinitamente divisible de puntos y momentos que median entre ambos); y como expresión de una cualidad que se extrapola a la totalidad (el universo) y se hace signo del mismo al componer el régimen denominado ‘Pequeña Forma’: cuando el relato se compone con acciones y acontecimientos localizados (A), y no con referencia a una situación global o espacio englobante (S). Será esa *composición por segmentos* la que configure la situación global, la cual a su vez modifica el desarrollo

tural se mantiene en la obsesión por dividir, subdividir y clasificar unidades (así, los sintagmas que a su vez serían unidades dentro de otros sintagmas) y funciones (sintácticas primero, discursivas después).

Los regímenes de signos deleuzianos, por el contrario, son conceptos que procuran reunir en un mismo plano de inmanencia lo “micro” y lo “macro”, hasta ser una especie de *imago mundi* consistente, dinámica y no sometida a contradicciones internas –noción dialéctica de la que Deleuze se aparta decididamente– sino a procesos de diferenciación unitarios, no estructurales. Entre ellos, uno principal que articula toda la “dramaturgia” de sus textos sobre cine: la emergencia gradual de imágenes-tiempo a partir de las imágenes-movimiento. Es la peculiar vía “zen” de Deleuze, y también su liturgia, digamos, godardiana: los regímenes de signos del cine como conciliación de lo empírico y lo pensable.

²⁶⁴ Deleuze, Gilles: *Estudios sobre cine I. La imagen-movimiento*. Paidós, Barcelona, 1986.

²⁶⁵ Deleuze, G.: *Op. cit.*, p. 272. Los otros casos de “Pequeña Forma” remiten, sintomáticamente, a la comedia: las películas de Chaplin y, sobre todo, de Lubitsch.

ulterior de las acciones o acontecimientos (A'). Lo que esto implica en términos más convencionalmente narrativos, es que:

- 1) Las acciones y acontecimientos, precisamente, “acontecen”. No son derivaciones de una situación previa (S) *más que a pequeña escala*. Se diría que irrumpen como contingencias.
- 2) Las acciones y acontecimientos representan la dirección concreta de una situación ya empezada *antes del inicio del relato*.
- 3) Son los desvíos de las acciones y acontecimientos los que configuran un “mapa” de situación (S), esto es, del estado de cosas *normal* en un tiempo y lugar.

En palabras de Deleuze:

“Mizoguchi impone a la Pequeña Forma un alargamiento, un estiramiento que la transforma en sí misma. Es evidente desde varios puntos de vista que Mizoguchi parte (...) del esqueleto, el pedacito de espacio que debe conectarse al pedazo siguiente. Todo arranca del «fondo», es decir, del pedazo de espacio reservado a las mujeres, «bien al fondo de la casa», con su delgada armazón y sus velos. En *Los amantes crucificados*, la acción se inaugura con todo un juego en habitaciones de mujer, es decir, con la fuga de la esposa. Y ciertamente, ya en la casa y gracias a los tabiques corredizos, amovibles, se ejerce todo un sistema de conexiones. Pero donde primero se plantea el problema de la concordancia de un pedazo de espacio con otro, es en relación con la calle; y, más generalmente, cuando un personaje ha abandonado el cuadro o bien la cámara al personaje, entre dos pedazos de espacio intervienen muchos vacíos medianos.”²⁶⁶

Lo fascinante de esta descripción, es que la figura así descrita vale para la pequeña escala de una secuencia, para la más amplia del conjunto de cada filme, y para la *imago mundi* que emana de todos y cada uno de estos relatos que nos quedan de la filmografía de Mizoguchi. De ahí la idea de que la ‘Pequeña Forma’ se transforma en algo mucho más amplio, en virtud de un carácter *configurativo* postrero que no es visible *aún*, por así decir, en el “presente” de la escena. En esto se diferencia la ‘Pequeña Forma’ de otros ejemplos, fundamentalmente el que representan algunos maestros de la comedia que protagonizaron el paso del mudo al sonoro, como Chaplin o Lubitsch. La diferencia

²⁶⁶ Deleuze, G.: *Op. cit.*, pp. 269-270.

radica en que, en ellos, el carácter episódico de las acciones. Pero en Mizoguchi, de la puesta en escena de tal o cual secuencia se puede extraer la figura cuya modulación se hará extensiva a la totalidad, como despliegue simultáneo del devenir de unas situaciones, de unas vidas, de la historia del Japón y del mundo.²⁶⁷

En *Elegía de Naniwa*, primero conocemos la interioridad cotidiana de Asai, director de una editorial, y su esposa, a quien seguimos hasta una oficina que resulta ser la mencionada empresa, donde pregunta por un empleado con el que coquetea ante la mirada suspicaz de Ayako, la telefonista... quien a su vez sufrirá acoso por parte de Asai. Todo ello habrá sido mostrado a través de una serie de trayectos que conectan *dependencias* –en los dos sentidos, arquitectónico y vital, de la palabra. Habrá que esperar un par de escenas para confirmar que el joven empleado, Nishimura, es a su vez el novio de Ayako. Y otras tantas para conocer la depresión económica que sufre la familia de la chica, y que la forzará a aceptar las propuestas del jefe. Pero una vez establecida esta trama, el desarrollo del relato seguirá guiándose por la misma dinámica: acciones cotidianas que desvelan sólo *posteriormente* la naturaleza de una situación local (digamos, el “mapa” de la ruta que conduce a Ayako a la condición de amante mantenida), en una especie de *zoom* narratológico que va del detalle al conjunto.

Estamos, en definitiva, en el ámbito de una narrativa episódica, pero *no* en el mismo sentido que señala Paul Ricœur cuando opone lo episódico “antiguo” a lo configurativo “moderno”. Lo episódico “antiguo” remite a una narración por etapas, un viaje –real o metafórico– en cuyo transcurso el héroe se encuentra con una serie de desafíos que acontecen como contingencias necesarias para su triunfo o caída final. Lo configurativo “moderno” supone, por el contrario, la atenuación del suceso como tal, o el aplazamiento de las fases de su desarrollo, bajo una trama que entrecruza distintas promesas narrativas, o pistas cuya clave responde menos al desenlace o resolución, y más a la comprensión de una dinámica implícita en el conjunto de lo sucedido. Desde esta perspectiva, las películas de Mizoguchi son narraciones configurativas en grado sumo.

Según Ricœur, la intriga es la que relaciona las acciones y experiencias hechas por los personajes de tal modo que no prevea con anterioridad lo que puede venir, sino que por el contrario sienta la necesidad de caminar junto con el relato en una constante

²⁶⁷ Lo cual implica una permutación que sólo progresivamente se hará visible, entre aquellas funciones “plástica” y “sintáctica” a las que alude S. Zunzunegui. Ver Op. cit., pp. 71-73.

atención mantenida, donde la conclusión de la historia (*story*) se convierte en el polo de atracción del proceso entero. “Nuestra atención debe ser mantenida en suspenso por mil contingencias”²⁶⁸. Sin el valor que le otorga la intriga, la narrativa dejaría de importarnos. La pregunta será: ¿en qué radica ese valor? Y la respuesta es: en la relación que hay entre intriga y tiempo.

Gracias a la intriga, se puede evidenciar fácilmente cómo es posible superar la concepción apresurada que se tiene del tiempo como desarrollo lineal, como una cronología. Dice Ricœur que, “cuando alguien, narrador o historiador, empieza a contar, ya está todo expuesto en el tiempo”²⁶⁹. Sin embargo, dicha exposición supera aquella concepción apresurada del tiempo lineal y eso es precisamente lo valioso de la intriga. En este sentido, habrá que pensar que la “sobreabundancia de lo real” característica del relato ‘realista’, como de las presuposiciones del relato histórico, viene a introducir una especie de compensación a la faceta *intencional* –selectiva, primero, y configurativa después– del narrar. Viene a dar la simulación de un presente cuyos elementos causales están en un difícil equilibrio entre lo evidente y lo inadvertido.

La “sobreabundancia de lo real” es precisamente aquello que Barthes, en la continuación de su crítica al discurso realista en “El efecto de realidad”, señala como un desequilibrio enmascarado de objetividad que a su vez enmascara ideología: se evacúa el valor de *denotación* de la descripción y se lo somete a su efecto de *connotación*, en lo que vendría a representar, para el autor, una subordinación de lo “concreto” (que es lo que reclama el ‘realismo’, precisamente) a la posterioridad del significado, bajo la suposición de que lo concreto carece, en realidad, de significado anterior: lo concreto es meramente “objetivo” –pero por eso mismo, en el discurso realista, es valioso (en esto, Barthes y Frederic Jameson coinciden: el ‘realismo’ siente desconfianza en las atribuciones de significado).²⁷⁰ En otras palabras, lo concreto, la sobreabundancia de lo real, evacúa la tentación de insertar *en principio* lo inteligible, en tanto que trabajo de producción de un sujeto inteligente –el narrador. En su lugar, este se pone la máscara del observador, y deja el sentido –volvemos a Ricœur– en manos de la configuración; es decir, en manos

²⁶⁸ Ricœur, Paul: *Texto, testimonio y narración*. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1983, p. 63.

²⁶⁹ Ricœur, P.: *Op. cit.*, p. 64.

²⁷⁰ Barthes, R.: “El efecto de realidad”, *Op. cit.*, p. 186.

del tiempo toda vez que el relato descubre su “orden” inteligible (que es, precisamente, lo que promete el discurso histórico).

Barthes exagera precisamente el aspecto descriptivo de la escritura realista y deja de lado sus operaciones configurativas, encargadas de organizar temporalmente la intriga. Sin embargo, la temporalidad mizoguchiana se caracteriza por rebajar en cierto modo esa dimensión temporal virtual que corresponde a la intriga. Como veremos, la sustituye por grandes elipsis, al tiempo que inserta una percepción del tiempo, digamos, reposada, en la que es posible sentir su duratividad misma, su “extensión”. Las zonas de tiempo cotidiano de las que emergen las escenas mizoguchianas producen una sobreabundancia del tiempo, en la medida en que viene dado como anterior e “indiferente” a su configuración causal en función de la necesidad narrativa. Es que el personaje no puede pre-ver el devenir de ese momento sin atributos del que lo vemos surgir una y otra vez. De ahí que el desarrollo del acontecimiento tenga como referencia su propio despliegue local, su condición de segmento espacio-durativo (la línea de universo).

La diferencia entre los dos esquemas, el inspirado por Deleuze y el inspirado por Ricœur, es representativa de una diferencia de escala muy notable. Ricœur parece considerar el conjunto de la historia literaria, a partir de la mencionada diferencia entre esas narrativas que me permito llamar “antiguas” –leyendas populares, poemas épicos, cantares de gesta– y las que designo como “modernas” –empezando por los grandes géneros dramáticos, la tragedia y la comedia; y culminando por los múltiples desarrollos de la novela.

Deleuze propone sin embargo un esquema que bien pudiera limitarse a –y de hecho parece limitado por– la historia del cine en su período llamado “clásico”. A decir verdad, sus tesis sobre la Gran Forma y la Pequeña Forma²⁷¹ se desarrollan en el volu-

²⁷¹ La definición deleuziana de la Gran Forma y la Pequeña Forma tiene todo el aspecto de ser un episodio más del particular método de apropiación libre de ideas del autor de *Leibniz y el barroco*. No es posible determinar si Deleuze tomó el concepto Gran Forma de Burch, que este a su vez tomó prestado de Pierre Boulez, o si lo tomaba directamente del compositor, director y teórico musical. El préstamo resultaba más justificado sin duda en el caso de Burch. (Al respecto puede consultarse Boulez, Pierre: *Puntos de referencia*, Gedisa, Barcelona, 2001 [1981]). La Gran Forma representaba para Boulez la aspiración a una lógica formal coherente que abarcara la totalidad de la composición musical –algo que el serialismo había propuesto, primero, con las piezas orquestales de Anton Webern, si bien a pequeña escala, y que luego autores como Boulez tratarían de expandir bajo la premisa de un ‘serialismo integral’. Pues bien, Noël Burch puso especial énfasis, como ya vimos en referencias previas a la noción de ‘parámetro’, al menos en la etapa representada por su libro *Praxis del cine* (1970) y en artículos como el dedicado al cine alemán de Fritz Lang, en la posibilidad de hallar un grado semejante de estructuración formal rigurosa de todos los parámetros cinematográficos. Ese era el valor que atribuía,

men dedicado a la imagen-movimiento, que por lo común ha sido identificada con el cine “clásico”. En este sentido, podría contrastarse dicho esquema sobre una vieja hipótesis de Bazin: la que diferenciaba un cine novelesco, y un cine “teatral”, confiriendo al primero una promesa de “modernidad”.

“Si la naturalidad suprema, si ese sentimiento de estar ante *acontecimientos observados por casualidad en momentos perdidos* [la cursiva es nuestra], es el resultado de todo un sistema estético presente (aunque invisible), todo ello se debe en definitiva a la previa concepción del guión.”²⁷²

Puesto que su especulación data de 1948, tal vez no erraba Bazin al oponer lo novelesco a lo teatral en el desarrollo “progresivo” de la narración cinematográfica, concediendo a la rampante modernidad de la que fue notario y pensador la virtud de “profundizar en sus virtualidades novelescas”:

“El relato novelesco, y todo lo que con él está emparentado, se opone al teatro por la *primacía del acontecimiento sobre la acción* [la cursiva es nuestra], de la sucesión sobre la causalidad, de la inteligencia sobre la voluntad. Si se quiere, la conjunción teatral es el “por consiguiente”, y la partícula novelesca “entonces”. ”²⁷³

por ejemplo, a *M. El vampiro de Dusseldorf*, de Lang, donde la estructuración episódica desplegaba a su vez una modulación exhaustiva del uso posible de parámetros tales como el fuera de campo o el sonido. No cabe duda de que el mismo autor halló algo similar en una película central para nuestro trabajo como *Historia del último crisantemo*, si bien el protagonismo en su estudio sobre cine japonés, posterior casi en una década a *Praxis del cine*, lo tiene el concepto ‘deconstrucción’ más que el concepto ‘dialéctica’. *To the Distant Observer* (1978) no tenía el propósito de localizar las obras excepcionalmente dialécticas, sino el fundamento cultural deconstructivo de una ‘norma’ estética japonesa. Casi dos décadas después de *Praxis del cine* y más de un lustro después de *To the Distant Observer*, Bordwell recupera en *La narración en el cine de ficción* (1985) esta idea inspirada en el serialismo para delimitar, más modestamente y sin intención prescriptiva, lo que formula como un tipo de narración ‘paramétrica’, a la que, plausiblemente, podría haber llamado también “serial” si no fuera por su deseo expreso de evitar un exceso de analogías entre prácticas distintas, como en este caso la música y el cine. Ya se ha hecho alusión a que la narración paramétrica tendría quizás como representantes históricos más evidentes, y ello no puede ser azaroso, al trío del “estilo trascendental” imaginado por Schrader (1972): Ozu, Bresson y Dreyer. La designación del par Gran Forma/Pequeña Forma por Deleuze no guarda similitud alguna, entonces, con lo prescrito por Boulez y Burch. Salvo que, con una liberalidad tocante con lo frívolo, haya tomado del primer concepto el muy general concepto del sentido de “clausura” de la narración heroica, y el tipo de apertura provisional a lo indeterminado, a la construcción progresiva por tramos, que caracteriza más bien a los relatos-trayecto informados por el realismo novelesco. De hecho, si desde el perspectiva serialista algunas películas de Mizoguchi, como la arriba mencionada, serían ejemplos excepcionales de una Gran Forma por el rigor auto-consistente de su lógica constructiva, de acuerdo a la posición deleuziana no podrían ser sin embargo otra cosa que soberbios ejemplos de la Pequeña Forma.

²⁷² Bazin, André: “Ladrón de bicicletas”, *Qué es el cine*, p. 338.

²⁷³ Bazin, A.: Op. cit., p. 339.

De tal modo que lo episódico, en este sentido tan distinto del esgrimido años después por Ricœur, es un paso hacia una narración configurativa más profunda, que pone el acento en la complejidad del mundo frente a la centralidad del actuar del héroe. No cabe desestimar el hecho de que los primeros pasos ostensibles de la ‘modernidad’ cinematográfica, apuntan hacia una hiper-consciencia de lo contingente. O, en términos bazinianos, al cumplimiento en el seno de la temporalidad de esa igualación característica del cine “entre hombre y naturaleza” –o bien, tiempo de la vida y tiempo del mundo, según la conceptualización fenomenológica de un Hans Blumenberg.²⁷⁴

La aparente paradoja se halla en que, siendo en efecto profundamente novelesco, el cine de Mizoguchi toma como punto de partida la tradición teatral del *shinpa*. Pero esta genealogía demuestra por sí misma que las cosas son mucho más complejas, y habría mucho que reclamarle a Bazin en este sentido. Aun cuando logran tomar distancia de esa tradición, como sucede ya con sus dos obras maestras de 1936, *Elegía de Naniwa* y *Las hermanas de Gion*, las películas de Mizoguchi nunca renunciarán a la situación melodramática y la estructura de la *commedia* –en el sentido estructural profundo del término: pues no otra cosa describe Deleuze con su esquema de la “Pequeña Forma”, que la estructura canónica de la *commedia* por oposición a la “gran forma” de la *tragedia*. He aquí, de hecho, otro de los ejercicios de camuflaje de Deleuze. En la *commedia*, los personajes afrontan los desafíos que les salen al paso, provocando consecuencias inesperadas en lo inmediato, que a su vez se convierten en otro desafío, y así sucesivamente. Es el ámbito de lo imprevisto, del ingenio, del giro inesperado. La tragedia propone sin embargo un gran dilema, y las sub-tramas derivan desde, y se proyectan hacia, la resolución del mismo. La situación de partida puede haber sido contingente, así como las piedras en el camino con las que el héroe tropieza (si bien esto es algo que podría medir las diferencias entre, por ejemplo, la tragedia griega, el teatro isabelino, el Siglo de Oro español o la tragedia clásica francesa, por ir a los ejemplos canónicos, entre los que me permito introducir el *Nô* japonés). Pero lo contingente aparece cargado con una amenaza *exterior* de significado (el *fatum*). De nuevo la historia literaria viene al rescate, pero con una admonición contra las simplificaciones. No en vano, el gran proyecto narrativo realista de Balzac llevaba el título de *Comedia Humana*.

²⁷⁴ Blumenberg, Hans: *Tiempo de la vida y tiempo del mundo*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 2007.

Es en este difícil contexto, de enorme amplitud, donde habría que situar el género matriz de la obra de Mizoguchi, el *shinpa eiga*, que debe tanto al realismo literario europeo como al *bunraku* de Chikamatsu. En efecto, el *pathos* melodramático de la escena *shinpa* –cuya búsqueda de catarsis provoca que tendamos a ver una afinidad mayor con lo trágico que con la *commedia*– requería conservar en buena medida su peculiar (des)equilibrio entre la lógica del acontecimiento –casi siempre vinculada a lo azaroso de un encuentro providencial– y la estética de los sentimientos. Si con *Elegía de Naniwa* y, sobre todo, *Las hermanas de Gion*, apoyado en su nuevo guionista Yoda y en las virtudes del sonido como herramienta de *extensión de campo* más allá del campo visual, Mizoguchi experimenta una inmersión completa en el ámbito del realismo, será precisamente a condición de aprovechar esa capacidad de ensanche más allá del campo para dar cuenta de “acontecimientos” que dependen por completo de un *a priori*, el de las relaciones socioeconómicas, pero que, sobre todo, *se suceden*; y cuyo “por consiguiente” sólo cabe descubrir *a posteriori* –virtud que Bazin descubría en ejemplos neorrealistas muy posteriores, como *La terra trema* de Visconti (1948), pero que habría anticipado en las mejores películas del Renoir de los años 30.

Volvemos al caso de *Elegía de Naniwa*: Ayako, acosada por su jefe para convertirla en su *kakoware-mono* (amante), padece en casa el desempleo de su padre y una amenaza judicial contra el mismo por desfalco. Situaciones prosaicas y probables, vinculadas al mundo laboral del capitalismo japonés en una fase de leve recuperación posterior al fatídico año de 1930, cuando los efectos del Crack del 29 más se dejaron sentir. El esquema es meridianamente sencillo: el apuro debilita al personaje ante el dilema entre rechazar o aceptar las pretensiones del jefe. Pero esta situación no es un dilema central, sino el móvil de una cadena de tropiezos. El paso fatídico, la aceptación del chantaje, empujará a la chica, en un giro hiperbólico muy propio de la tradición naturalista, hacia algo parecido o próximo a la prostitución –su disponibilidad como mujer mundana. Lo relevante, sin embargo, es que los nudos de la trama, esto es, los cambios de “estado” (de telefonista a amante del jefe, de “entretenida” de uno a posible “entretenida” de varios) acontecen siempre *entre* las escenas.

No veremos a Ayako decir “sí” a su jefe Asai; la veremos acompañarle en el palco de un teatro, tocada con un peinado que sólo puede corresponder al de una mujer casada... o al de una *kakoware-mono*. He aquí un *índice* típico de comedia, semejante y sin

embargo distinto de los que pudiera usar Lubitsch en la misma época –puesto que el hecho de que sólo puedan comprenderlo los japoneses, tiene un significado relevante: se trata de un índice social, externo por lo tanto, no interno; es decir, no responde a la lógica autónoma del filme, a diferencia de las rimas y variaciones de Lubitsch. El índice se vuelve luego interno cuando ella, cansada de la situación, se reencuentra con su ex, Nishimura, en un café. Allí la veremos de nuevo con el mismo peinado postizo, y este detalle por sí solo ya desmiente las posibilidades de “redención” de la joven.



Ilustración 36: Antes y después de la caída. Ayako, el "estilo ornamental" y el ornamento (la peluca) como índice de que para ella no hay vuelta atrás.

Si la acción como tal opera entre las escenas, y en las escenas sólo acontecen sus índices, significa que: en las escenas sólo acontecen la causa motora –que es circunstancial, no la profunda, que es estructural– y la consecuencia. De tal modo que se establece un principio de *necesidad*, una fatalidad que trabaja con modestia. Se está arriba, se anuncia un tropiezo, y se está abajo. La caída en sí, por necesaria, no es objeto de desarrollo, desaparece de la dramaturgia porque responde a una mecánica trivial que el espectador comprende por anticipado. Hay un saber del espectador, en contraste con la imprevisión, el no-saber del personaje. Basta con conocer las circunstancias dentro de un determinado contexto de relaciones sociales, para suponer el desarrollo posterior. Lo que el relato narra, entonces, es ese tejido de relaciones de poder y los momentos circunstanciales –*contingentes*– que precipitan una amenaza potencial que viene dada desde el principio.

Este sería el fundamento de la Pequeña Forma deleuziana, la del relato compuesto en segmentos en los que la “Acción (corregimos: Acontecimiento)” que asalta al personaje, precede a la “Situación”, describiéndola trazo a trazo, a lo largo de un recorrido, un devenir abierto. Es así que se resuelve la relativa ambigüedad en la que Bazin

incurrir al separar “acción” y “acontecimiento” sin diferenciarlos claramente. Estos segmentos, de hecho, describen por lo general algo que “le sucede” al personaje, algo que le toma desprevenido, y que provoca su *desvío*; y se clausuran siempre sobre algo así como unos puntos suspensivos, cuya continuidad no sabemos cuándo tendrá lugar –de ahí, acaso, la estructura que he llamado ‘en doble lámina’, en dos tomas: faltaría la tercera, la que promete resolución, dejando en su lugar una zona abierta, un fuera de campo virtual a la espera de... más acontecimientos, precisamente. Deleuze posiblemente “se apropia” del perspicaz análisis de Burch en el capítulo de *To the Distant Observer* dedicado a Mizoguchi cuando precisa:

“Pero cada escena, cada plano deben llevar a un personaje o acontecimiento a la cúspide de su autonomía, de su *presencia intensiva*. Esa intensidad debe ser firme y prolongarse hasta en su caída = 0, que le corresponde como propia, y no la confunde con ninguna otra, hasta tal punto que *el vacío es un constituyente de cada intensidad*, como el «desaparecer» es un modo inmanente de cada presencia” [los subrayados son nuestros].²⁷⁵

Porque la escena se dispersa en una no-conclusión, una “caída=0” o apertura hacia el vacío, a la espera de nuevos acontecimientos, en medio de lo que suponemos será la continuación de la vida cotidiana. El curso del relato no será entonces sino un cerco o estrechamiento en el orden de las “Acciones (Acontecimientos)”, con cada desvío o “quiebro” en la trayectoria del personaje. Desde la perspectiva de este trabajo, añadimos que lo que se halla entre tanta apertura es

- a) ...un ensanche del tiempo cotidiano del que surgen los acontecimientos,
- b) la dispersión de la “energía” del acontecimiento –su efecto sobre el personaje, presencia intensiva que pasa de la agitación a la quietud– en ese mismo tiempo inmanente al lugar,
- c) y la sumisión del conjunto a un orden organizado mediante elipsis entre esos segmentos– es el *tiempo de la vida* en lo que tiene de ordinario, aparente continuidad del momento singular en el cual ciertas condiciones previas precipitan una caída.

²⁷⁵ Deleuze, G.: *La imagen-movimiento*, p. 238.

Esta caída podrá ser previsible, pero no lo es cuándo ni cómo acontecerá. El realismo, considerado según estos términos, consiste en esa imprevisibilidad de la forma singular y única con la que se despliega lo necesario en el tiempo de la vida.

En efecto, se ha operado un trabajo de dispersión donde gobernaba la “consecuencia”, la causalidad teatral del *shinpa*. Pero es que esa causalidad ya era *determinista*. Era preciso extraer el potencial de los momentos fuertes del *shinpa*, esos “duetos” en los que un personaje se encuentra con otro, donde la situación, el dilema, queda al descubierto –los espléndidos planos-rodillo de *Elegía de Naniwa*, de *Las hermanas de Gion*, por encima de todos, el que reúne a Otoku y Kikunosuke en *Historia del último crisantemo*. La transformación del determinismo melodramático *shinpa* en determinismo, por así decir, “político”, pasaría por sustituir el *fatum* melodramático por el “momento cualquiera” novelesco. Es decir, hacer de esos encuentros una situación que sucede normalmente, dentro de un micro-cosmos social en cuyo interior la interacción entre ciertos individuos es asunto cotidiano, allí donde el *shinpa-eiga* prefería provocar encuentros fortuitos que resultaban de un improbable regalo del azar –como aún sucedía en *El hilo blanco de la catarata* (la actriz y el joven *chauffeur*) y en *Osen de las cigüeñas* (la mujer pública y el joven sirviente). Lo que emerge, entonces, son las rutinas del hogar, de la empresa, de la urbe, en ciclos sucesivos que se pliegan unos en otros.

II.3.2.5. Segmento y toma larga.

Ni la “Pequeña Forma” ni la “línea de universo” equivalen a una práctica del plano-secuencia, pero el plano-secuencia en Mizoguchi, si nos concedemos el respiro de generalizarlo pasando por alto sus distintos usos e implicaciones a lo largo de la filmografía del cineasta, queda descrito en su riqueza y sistematicidad propias en cuanto Deleuze asocia las películas del autor de *Los amantes crucificados* al régimen de esta “Pequeña Forma” (en el que incluye también, por cierto, a Lubitsch y Chaplin: maestros de la comedia de costumbres y también de su imagen especular, el melodrama). Como parte de ese régimen, el intervalo en un plano-secuencia o extenso emerge como estructura plástica a la par que social o incluso política, por obra y gracia de la arquitectura escénica, por las variantes que el punto de vista introduce en dicha estructura, por el cuerpo que se mueve en el interior de la misma, y por las conexiones o “zonas de fuga” que, en el fuera

de campo, prolongan virtualmente este conjunto en una sucesión potencialmente infinita de segmentos, es decir, de acontecimientos localizados que pueden suceder o no, y que se yuxtaponen bajo la forma del “trazo quebrado”.

Aquí el espacio es

“un *espacio-esqueleto*, con intermediarios que faltan, con heterogéneos que saltan del uno al otro o se conectan de frente. Ya no es un espacio ambiente sino un espacio vectorial, un espacio-vector, con distancias temporales. Ya no es el trazo englobante de un gran contorno sino el trazo quebrado de una línea de universo, a través de los agujeros. El vector es el signo de esta línea.”²⁷⁶

Si emancipamos la definición deleuziana con la libertad que nos proporciona la singularidad del plano extenso en Mizoguchi, podemos decir que la “línea de universo” sería, en este caso, el conjunto indisociable de aquellos cuatro elementos: espacial, perspectivo, corporal y “potencial”.

“No se hablará, empero, de un espacio fragmentado, aunque se trate de una separación constante. (...) El espacio es tanto menos un espacio fragmentado cuanto que los pedazos así definidos son su proceso de constitución: el espacio no se constituye por visión sino por camino, y la unidad de camino es el área o el pedazo.”²⁷⁷

Esa línea aparece literalmente quebrada por la estructura arquitectónica, por las pautas del movimiento y por las posibilidades de fuga o retención. Pero lo “quebrado” del trazo plástico designa también saltos, desplazamientos que suponen una violencia, un sino de lo no esperado o de lo no deseado.

Se trata entonces de una línea que no es meramente abstracta sino que dibuja una sección específica de un mapa social. Este diseño secciona a su vez el espesor del tiempo y diferencia una línea: un devenir particular en trance de cumplimiento. El plano extenso, que asimismo podríamos haber llamado “plano quebrado”, es a la vez su célula madre y su condensado ideal. El relato se va haciendo como topografía, pero no se trata de una topografía general y abstracta, sino personal, puesto que se constituye en el tiem-

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid.*

po de la vida del personaje –sin por ello subordinar la generalidad, el tiempo del mundo. Es ahí donde aparece lo que tiene de *potencial* esa “línea de universo”: sigue un curso “determinado pero ilimitado”, porque se constituye a cada paso y conserva la posibilidad de otros desvíos, de otros cursos. Los espacios escénicos del teatro japonés, de hecho, tienden a relativizar los límites auto-contenidos del escenario. Incluso el espacio-altar perfectamente cuadrado del teatro *Nô*, tiene un puente de acceso, el *hashigakari*. Pero en términos del uso dramaturgico del espacio lateral, resultan más significativos los géneros plebeyos del período Edo –el *yoruri* o *bunraku* y el *kabuki*; por extensión, el *shinpa* durante el período Meiji. Estos escenarios desafían la condición englobante que caracteriza al escenario como construcción unitaria, porque introducen literalmente la ilusión de una lateralidad que se prolonga más allá del escenario: las marionetas del *bunraku*, en ciertos momentos de clímax melodramático, por ejemplo cuando los amantes desesperados se debaten en el momento justo antes de huir y emprender el “camino nevado” que los llevará al *shinjû* o doble suicidio, “se salen” del escenario como tal. Y el *kabuki* dispone del *hanamichi* o pasillo perpendicular al escenario, que atraviesa el patio de butacas.

En los términos del mundo, Otoku y Kikunosuke acaso no podían evitar encontrarse, pero percibimos el encuentro como una mera contingencia, porque sus líneas de universo previamente no apuntaban a cruzarse, ni a lo contrario. Sólo una visión completa, ideal, de ambas líneas, podría desvelar una inevitabilidad del encuentro. Aun así, en los términos del mundo, lo fortuito no condena a los personajes a enamorarse, como no era obligado que, en un primer paso hacia la historia que van a vivir, Kikunosuke decida bajar del *rickshaw* y seguir a pie con la joven nodriza. Lo fortuito aquí, de hecho, se ha despojado del tropo melodramática del golpe de fortuna, para plegarse modestamente al ámbito topográfico: el de las coincidencias probables, lo potencial entre esos márgenes (un hábitat y el tiempo necesario) que constituyen el *medio*:

“[La *noción de medio*], en un primer sentido, designa el intervalo entre dos cuerpos, o más bien lo que ocupa ese intervalo, el fluido que transmite a distancia la acción de un cuerpo sobre el otro (donde la acción de contacto implica entonces una distancia infinitamente pequeña). Estamos, pues, en una forma ASA' característica. Pero el medio ha designado después el ambiente o lo englobante, aquello que rodea un cuerpo y actúa sobre él, sin perjuicio de que el cuerpo reaccione sobre el medio: forma SAS'.”²⁷⁸

²⁷⁸ Deleuze, G.: *Op. cit.*, p. 262.

Salvo en momentos muy particulares, no veremos en Mizoguchi la acción de un cuerpo sobre el otro, sino el *medio* (*ma*) que la hace posible –como amenaza o deseo– a condición de ser colmado. En la obra de Mizoguchi, es en el medio, en los intervalos que la “línea de universo” del personaje, en su devenir, debe colmar, donde opera el poder: la Ley. La “Pequeña Forma” designa entonces un pliegue de lo contingente en un movimiento de sobre-determinación, y viceversa.

II.3.2.6. *Toma larga y mundanidad: la “ceguera” ante lo histórico.*

Es preciso completar esta visión propiciada por el concepto “línea de universo”, con aquello que las líneas, cuando son más de una, configuran: el plano. De hecho, el plano extenso es eso mismo: no sólo el trazo extendido de la línea, sino el ensanche en profundidad donde otras líneas confluyen. El plano extenso es un campo, y por consiguiente le corresponde un “potencial”. Están las potencias de presencia y de vacío, con sus intensidades y “caídas=0”. Es el lugar del decoro social, de la violencia y de los intervalos que conducen de uno a otro. Las escenas compuestas con semejante modelo son, así, zonas de condensación del deseo y del conflicto. La contingencia se manifiesta en el espesor concreto, espacial, del rito cotidiano y en las transacciones sin fin; y el suceso violento que estalla cuando varias líneas de tensión se reúnen en ese punto, puede ser a su vez contingente (la violación y el asesinato en *Cuentos de la luna pálida*, o la agresión del señor de Asano a Kira en *Los 47 ronin*), pero ese estallido a menudo violenta a su vez los bordes del plano mismo. Como si sometiera a la línea de universo a una elongación no prevista y excesiva.

La violencia, en este sentido, es condensada por dos fuerzas distintas, dos fuentes de tensión: el aplazamiento del choque por el decoro y la pausa femenina, en unos casos, y el encuentro fortuito, en otros. El plano extenso recoge la energía dispersa para convertirla en drama, pero a la vez mantiene la situación en el ámbito del *suceso*, que es de por sí un signo de desorden, de energía aparentemente no dirigida o, al menos, no prevista. Pues el suceso no es sino *aquello que podría no haber sucedido*.

Se me permitirá una metáfora termodinámica: un relato “clásico” puede verse como un sistema que ignora el factor de la entropía, es decir, la tendencia de todo sistema a un estado de mínima energía, que equivale al máximo desorden, de tal modo que

los sucesos son la irrupción del desorden, y la reacción heroica busca restablecer una deseada estabilidad que equivale al orden. La “gran forma” recoge la energía dispersada por el suceso y la pone en orden: primero, halla la cadena de factores que han conducido necesariamente (pero siempre de forma retrospectiva) al suceso, y luego corrige el desorden generado (mediante el castigo, el sacrificio, el gesto decisivo). La “Pequeña Forma”, sin embargo, muestra la dispersión misma como un estado de cosas que, por su propia naturaleza, es continua e incontenible. De ahí que las transformaciones posibles del relato “clásico” en la modernidad y la post-modernidad, cuando no ofrecen una vía hiperbólica de la “gran forma”, derivan invariablemente hacia la “Pequeña Forma”, que a diferencia de la primera, cree firmemente en el principio de incertidumbre con respecto al conocimiento de la Historia: si estás allí, no puedes “verla”; para “verla”, debes tomar distancia y considerar todas las probabilidades.

En Mizoguchi las mujeres cumplen el trágico papel de canalizar el potencial de violencia, porque están depositadas en el fondo de la época, enajenadas de toda posibilidad de historia personal que no se subordine por completo a una Historia social. La “Pequeña Forma” A-S-A’, designa de hecho una pertenencia a la época. No importa cuál sea el arco temporal que cubra el relato, ni su necesidad cronológica –*Las hermanas de Gion* sigue una línea temporal firme y breve porque se desarrolla en el presente histórico y porque tiene forma de relato conspiratorio, mientras que el *jidai-geki* permite ampliar el arco temporal, por ser remoto, e introducir grandes saltos en él (*La vida de Oharu*, *El intendente Sansho*, *La emperatriz Yang Kwei-fei*) o incluso diseminar las líneas narrativas de acuerdo a un orden que puede alterarse a voluntad (*Cuentos de la luna pálida*) siempre que se respeten el punto de partida (la separación) y de llegada (la muerte o el reencuentro). La cronología en cualquier caso no importa demasiado porque la “situación” como conjunto, no cambia. Lo que cuentan son los momentos, pero considerados no en la informalidad de su dispersión, como en la narrativa contemporánea, sino como experiencias acotadas entre las circunstancias anteriores y posteriores: momentos *fatales* por tanto, que son a su vez catas de época. Ésta es la fatalidad significada, el movimiento de avance sin cambio, y su forma equivale a una condena que toma como víctimas primeras a las mujeres, obligadas a permanecer en un estado de cosas mientras los personajes masculinos emprenden en *off* sus transacciones, sus querellas y sus juegos de poder. De tal modo que los “devenires” que Deleuze designa como el paso de A a A’, es decir,

como una corrección o desvío en el curso del movimiento (“vector quebrado”) de las heroínas mizoguchianas, se subordinan a un todo que, imponiéndose sobre la contingencia de tales movimientos (de huida, de avance hacia el amante, de adaptación y supervivencia), aparece como una lógica de la época.

Esta ambivalencia entre lógica y devenir, que equivale a la dualidad entre determinismo y libertad, no sólo *no* es contradictoria, sino que fundamenta una aproximación dialéctica de vital importancia, básica de hecho en el desarrollo de la narrativa realista de la que es paradigma la novelística del siglo XIX. Esa dialéctica sigue dando pie, aun cuando sea por antítesis, a las narrativas de nuestro tiempo, puesto que tienen como principio la vindicación del devenir como único material narrable en primera instancia, y la imposibilidad de hallar una lógica narrativa si esta no es siempre retrospectiva, jamás extrapolable a la Historia en sí. Dicho de otra forma: en las películas, muy posteriores, de los maestros taiwaneses Hou Hsiao-hsien o de Edward Yang (en las que es posible percibir una puesta al día post-moderna del asunto que investigamos en Mizoguchi), se puede hallar una lógica de los acontecimientos del pasado, pero esa lógica no puede imponer su forma a la dimensión de la experiencia de sus personajes, en apariencia desencarnados de cualquier tiempo que no sea el *momento*. Las películas de Mizoguchi, como es propio de la narración cinematográfica “clásica”, suponen una lógica de la época, pero muestran a sus criaturas como víctimas de esa lógica. Por decirlo de un modo tópico: en las de Mizoguchi, no “se mueve” el paisaje, el entorno, sino tan sólo los personajes, pero ellos al cambiar cumplen con un plan que pertenece al pasado: para su cine, la “época” no es en el fondo sino la resistencia del pasado en el presente. En las obras de Hou y Yang (y de sus muchos epígonos de las últimas dos décadas), ese plan urdido en el entorno aparentemente inmóvil, indica un pasado reciente, pero lo necesitamos comprender con respecto al futuro que esa historia atraviesa ante nosotros.

Capítulo II.4. ¿UN ‘REALISMO VERNÁCULO’? MIZOGUCHI, IZUMI KYÔKA
Y EL TEATRO *SHINPA*.

II.4.1. *Cuestiones preliminares.*

Partimos aquí de la hipótesis de que Mizoguchi prolonga la tradición del cine *shinpa*. Significa esto que su evolución estilística se explica, en parte, como un intento de *modernización* del género *shinpa*; como “traducción” del mismo a una clase de ‘realismo’ contemporizador que, por otra parte, la llegada del sonoro vendrá a desviar en un sentido distinto.

Hay un movimiento dialéctico en esta “traducción” del *shinpa*, puesto que también el cine vendría a “cumplir” las posibilidades melodramáticas del género, gracias a su espacialidad múltiple y articulable. El cine puede aportar al *ethos* del *shinpa* su capacidad de prolongar y articular de modo complejo esa espacialidad que, en virtud del montaje y sobre todo de la toma larga, recupera las tensiones laterales, la horizontalidad bien marcada que era propia del antiguo bunraku, cuyas tragedias melodramáticas influyeron decisivamente en una de las vertientes, la más representativa, de la escena *shinpa* en la década de los años 10. En Mizoguchi, el propio dispositivo cinematográfico “libera” simultáneamente la expresión espacial del *pathos* sentimental (las intensidades de la violencia padecidas y de las emociones resultantes) y del *ethos* originariamente ‘realista’ del *shinpa*. En los capítulos que dedicaremos a los dos *shinpa eiga* de Mizoguchi, *El hilo blanco de la catarata* y *Osen de las cigüeñas* (1935), comprobaremos que el principio de lateralidad, tanto con el montaje y sus “anomalías” de *raccord*, como la toma larga en movimiento, enhebran una trama social y los movimientos de los sujetos apresados en la misma.

Ahora bien, en ambas películas lo “intenso” y lo “extenso” *aún* se dan “por separado”, de acuerdo a unos principios de modulación que, de un lado, juegan con la figura del campo/contracampo de manera “anómala”, y que, del otro lado, bifurcan el despliegue espacial de las escenas sacando partido a la horizontalidad de una arquitectura modular.

Pero antes es preciso indagar en esa fuente esencial y muy poco conocida por los especialistas en cine japonés que es el *shinpa* como género teatral y como contenedor privilegiado de una muy específica sensibilidad melodramática típica de los años Meiji.

Es preciso repetir una obviedad: las películas mudas supervivientes de Mizoguchi, así como buena parte de sus filmes anteriores a 1952, son por así decir “posteriores” con respecto a la cronología del discurso histórico-crítico que habría de situar al cineasta, a partir de la fecha mencionada, en el canon del cine japonés y mundial. Esos títulos anteriores que constituyen de hecho la mayor parte de lo que queda de su obra, vendrían a completar sólo después, un puzzle invisible, puesto que las piezas se hallarían en el interior de la imagen de plenitud conformada por las películas Daiei del cineasta. Por lo tanto, cualquier consideración de los mismos que prestara atención al lugar que ocuparon en el seno del cine japonés de su momento, ha tenido que competir en desventaja con el mito plenamente formado en torno a la etapa final del autor. Dicho de otra forma: el cine de Mizoguchi anterior a esa etapa, ha sido por lo general interpretado en función de esta última, para confirmarla.

A su vez, algunas de estas aproximaciones han caído en la tentación de operar por antítesis, desestimando la obra más conocida de Mizoguchi para elevar por encima de ella al conjunto previo de sus títulos. Burch es el caso más representativo, al amparo de su perspectiva radical sobre el cine japonés de los años 30 y primeros 40.

La posición adoptada en estas páginas introduce, en cambio, una perspectiva dialéctica que necesita tomar cada una de las escalas temporales y espaciales que dan significación a las películas. Entre finales de los años 20 y la primera mitad de los 30, Mizoguchi ya había dirigido tres adaptaciones del escritor Izumi Kyôka (1873-1939), de las que sobreviven precisamente las dos que *no* fueron realizadas para Nikkatsu: *El hilo blanco de la catarata* y *Osen de las cigüeñas*. Para los historiadores, la más significativa había sido la primera, *Nihonbashi* (1929), a la sazón una de las obras *shinpa* más celebradas de Kyôka, a quien al parecer el propio Mizoguchi había llegado a pedir consejo personalmente durante la realización del filme. Desde ese momento, Mizoguchi aparece como el más destacado especialista en películas *shinpa*, pero para entonces el género teatral ya tenía sobre sus espaldas la marca de cosa desfasada. De hecho, si se toma la escala reducida de lo contemporáneo a las películas estudiadas, los *shinpa eiga* que sobreviven,

El hilo blanco de la catarata y *Osen de las cigüeñas*, ambas mudas –aunque sus versiones disponibles incorporan distintas intervenciones recreadas y grabadas en banda sonora de un narrador benshi en *off*– pueden verse al menos en función de las siguientes proposiciones:

a) Como ejemplos de tensión entre dos fuerzas: una de permanencia, la del género *shinpa*, con su aroma sentimental anticuado, y otra de búsqueda formal modernizante en el seno de ese género.

b) Como ejemplos de una coyuntura profesional vinculada al sistema de estudios japonés en aquel momento: Mizoguchi realiza la primera de estas películas, así como varias posteriores desaparecidas, para Shinkô Kinema, con la estrella protagonista Irie Takako como productora. La segunda, *Osen de las cigüeñas*, será el primer trabajo del cineasta para Dai'Ichi Eiga, una pequeña compañía fundada por Nagata Masaichi el propio Mizoguchi junto con un tercer cineasta de gran renombre, Ito Daisuke. Dai'Ichi Eiga habría de representar un espacio de trabajo relativamente liberado de los condicionantes de Nikkatsu y de Shinkô.

Pero lo cierto es que el salto de libertad efectuado en la etapa Dai'Ichi, entre 1935 y 1937, tuvo prolegómenos no tan ideales y una vida demasiado breve. En 1936, Mizoguchi pudo experimentar con el sonoro –más allá del experimento con el sistema Phonofilm representado por *Furusato* en 1930, que es por cierto el más temprano testimonio superviviente de trabajo con sonido sincronizado en el ámbito cinematográfico japonés²⁷⁹ hasta lograr dos películas capitales como *Elegía de Naniwa* y *Las hermanas de Gion*, dos logros por cierto inseparables del concurso de Yoda Yoshikata como guionista. La segunda de las películas mencionadas sería la cima de Dai'Ichi, pero también su capítulo final. Por otra parte, no ha de ser casual que la primera obra de Mizoguchi con sello Dai'Ichi fuera un retorno al universo “seguro” del *shinpa*, y en concreto al muy conocido ámbito narrativo que el escritor Izumi Kyôka había depositado en el género. Retorno que, en buena medida, también permitiría al cineasta ahondar en la búsqueda de una determinada matriz de realismo para un género que había representado en un tiempo ya lejano una avanzadilla modernizante y ‘realista’ en el seno del teatro tradicional japonés, durante la segunda mitad del período Meiji, pero que había perdido ya ese cariz.

²⁷⁹ Iwamoto Kenji: “Sound in the Early Japanese Talkies”, en Nollelli & Dessler (eds.): *Op. cit.*, p.315.

Lo que atraviesa ambas cuestiones, es algo que apunta hacia el lugar de Mizoguchi en la industria a principios de la década de los 30. El escenario con el que nos encontramos en el inicio de la década, sitúa al director en una especie de “exilio”, apartado ya de Nikkatsu, la casa que tenía en el *shinpa* su segundo género característico –siendo el primero el *jidai-geki* o ‘cine de época’, tomando como ‘época’ todo lo que fuera anterior a los años Meiji. En el seno de Nikkatsu había desarrollado el director toda su obra hasta entonces, desde 1923 (con *Ai ni yomigaeru hi*) hasta la adaptación de una obra de Kan Kikuchi, prestigioso autor también vinculado parcialmente al repertorio *shinpa*: *Toki no ujigami* (*The Man of the Moment* / “El dios guardián del presente”, 1932). Cabe decir que Mizoguchi, a estas alturas, debía representar en un estudio como Nikkatsu, asociado a dos géneros considerados “conservadores”, el papel de vanguardia de una retaguardia.

Como precedente, hay que contar con que *Nihonbashi* era una novela de la que el propio Kyôka había hecho una adaptación para la escena *shinpa*, y gozaba de una enorme popularidad. No mayor, en cualquier caso, que *El hilo blanco de la catarata*, obra al menos tan famosa en su estreno escénico pero aún de mayor importancia como hito e influencia en el género, que también había sido un relato publicado antes de ser adaptado para el teatro. *Osen de las cigüeñas* era, por el contrario una adaptación directa, sin mediación teatral, a partir del texto literario, pero imbuida por completo en el espíritu del género *shinpa* por ambientación, iconografía y tono. La opción de realizar *El hilo blanco de la catarata* para Shinkô (una filial de Shochiku) y para Irie Takako, sugiere la repetición de una fórmula de éxito, y lo mismo puede decirse de *Osen de las cigüeñas*, sin perjuicio de que el cineasta encontrara en el registro melodramático de ambos relatos, típicamente Meiji –y típico de Kyôka, un autor sin embargo atípico a la vez que profundamente arraigado en las paradojas del período Meiji– una afinidad que facilitaba, por extensión, el desarrollo de temas y formas luego repetidas, aun con variantes decisivas, a lo largo de toda su filmografía.

Estas variantes se hacen visibles, precisamente, en cuanto se amplía la perspectiva para considerar ambos títulos en el contexto del opus mizoguchiano inmediatamente posterior: sus primeras películas sonoras, realizadas después, a lo largo de la segunda mitad de la década de los 30, representaron, primero, una cierta continuidad con el género *shinpa*, y un desvío progresivo que culmina en el seco ‘realismo social’ de sus dos películas de 1936, donde el *pathos* melodramático es sustituido por una posición distan-

ciada que en absoluto podemos identificar con aquella “inversión de la distancia dramática” que Burch señalaba como convención “a la contra” con la que poner en escena los momentos de gran carga emocional. Como veremos en los análisis correspondientes a cada título en próximos capítulos, aquí la distancia será puramente observacional, y no la expresión plástica-espacial del *aware*, esa emoción callada que traduce, pasando del sujeto al entorno, el dolor particular del aquel en melancolía general ante la impermanencia.

La continuidad con el *shinpa* es, como decíamos, visible en la primera de estas películas sonoras, *Oyuki la virgen* (*Maria no Oyuki*, 1935), adaptación del relato de Maupassant “Bola de sebo”, el mismo que servirá de base unos años después a *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939) de John Ford. La adaptación corrió a cargo de Kawaguchi Matsutarō, una de las figuras esenciales en la carrera del cineasta –junto a Yoda Yoshikata, quien aún no ha aparecido en escena (sucederá al año siguiente, con *Elegía de Naniwa*), y trasladaba la acción, que en Maupassant se situaba durante una guerra franco-prusiana, a una de las revueltas que el país vivió en la era Meiji. Como es bien sabido, “Bola de sebo” tiene como protagonistas a los pasajeros de una diligencia en plena huida del campo de batalla, lo cual les lleva a compartir sin desearlo un tiempo –y un estrecho espacio– en común, con lo que las diferencias de clase y valores se confrontaban. El tratamiento del filme a ese material se mantiene fiel al espíritu satírico, si bien algo suavizado, con su dicotomía fundamental localizada en las fluctuaciones de deseo y desprecio que una de las pasajeras, “mujer de mundo”, despierta en sus eventuales compañeros de desventura. Lo insatisfactorio del filme radica en que las propias restricciones espaciales del relato, esto es, el encierro en diferentes escenarios que da pie a las confrontaciones, se resuelve con unas limitaciones de producción que, sin duda condicionadas por la (relativa) novedad del sonido, encierra a su vez la dramaturgia en un marco sobre el que pesa lo teatral.

Habrà luego, en el mismo año, un desvío matizado hacia el *shoshimin-geki* con *Las amapolas*. La joven Sayoko viaja a Tokio con su padre, un maestro asentado con su familia en Kioto. Sayoko está ansiosa por reunirse con su prometido, pero este se ha enamorado de Fujio, más moderna y sofisticada. El punto de partida es un estereotipo absolutamente común en el *shoshimin-geki* de los años 30: de un lado, la joven tradicional, del otro la peligrosa *moga* (modan garu: “modern girl”). Sayoko estudia koto, esa cítara tradicional que puede ser considerada como el más clásico instrumento japonés, y

A. Santos desliza un comentario atento en su capítulo sobre este filme: “Sayoko es imagen y es sonido”.²⁸⁰ Recordemos que la señora Oyu de un filme muy posterior, pero ya comentado en este estudio, daba recitales de ese instrumento, y como la mucho más ingenua Sayoko, representaba un ideal de feminidad clásica japonesa. Pero si en ese filme de 1950 dicho ideal era fuente de conflicto al ser objetivado, aquí la joven lo encarna ante la mirada, no de un amante potencial (el suyo de hecho no la desea), sino de su padre, figura que enlaza el “viejo Japón” añorado con los tiempos modernos. De hecho, el mayor interés de esta película menor reside en el desarrollo de estrategias alternativas por parte del cineasta, entre secuencias de montaje “convencional” y toma larga, de tal modo que si el novio frívolo pero acosado por la culpa es objeto de juegos de campo y contra-campo tan (sobre)cargados de intencionalidad como el que se le dedica cuando observa asustado el retrato de una novia en el escaparate de una establecimiento fotográfico, la cámara dedicará a Sayoko, por el contrario, los escasos movimientos de delicadeza visual, merced a la toma larga, en plano general y con leve travelling, del filme.

Por último, las dos grandes películas de 1936 vendrían a representar sendos *desvíos*, incluso radicales, del género *shinpa*, no porque se hallen en el extremo opuesto sino porque, despojándose de sus signos más característicos pero a la vez manteniendo otros, como veremos en próximos capítulos, reinterpretan las experiencias anteriores bajo las nuevas condiciones del cine sonoro. La hipótesis manejada en este estudio considera que esta etapa inmediatamente posterior permite ver la convulsa trayectoria profesional de Mizoguchi entreverada con el muy agitado panorama político japonés. A juzgar por los filmes que nos quedan de su opus, se diría que el dubitativo Mizoguchi parece instalarse en la estrategia, a lo largo de los años 30, de visitar estereotipos (de situación, de tipología, de ambiente) no sólo ya probados sino incluso declinantes, con la intención de otorgarles una especie de gravedad. Eso explica en parte cómo el cineasta, beneficiado por la aparición de un hombre de izquierdas, Yoda Yoshikata, a su diestra como guionista de confianza, despliega un nuevo método realista en *Elegía de Naniwa* y sobre todo en *Las hermanas de Gion*, donde el melodrama, sin desaparecer, se rebaja considerablemente a favor, como decíamos, de una posición “observacional” que pliega la trama argumental al entramado social, hasta hacerlos indiferenciables. De hecho, la noción de trama-como-relato vendría a aparecer como desarrollo en el tiempo de una previa tra-

²⁸⁰ Santos, A.: *Op. cit.*, p. 133.

ma-entorno, o “topográfica”. Pero esto lo consigue llevando lo más lejos posible, dentro de los condicionantes de la época y del modo de producción, sus rasgos de estilo característicos de sus películas *shinpa*.

Se diría que el sonido, paradójicamente, ha llegado para “desteatalizar” el *shinpa*, en tanto que su uso no se limita a dar ‘voz’ a los intérpretes, sino al mundo, y las voces tienen entonces que sonar mundanas, por así decir (la voluntad de ‘realismo’ de Mizoguchi era tan decidida en este aspecto, que la motivación fundamental para hacerlas se hallaba en la posibilidad de trabajar con voces que mostraran el acento de la provincia de Kansai, donde se sitúan las ciudades de Ôsaka y Kioto. Esto es algo que fue comentado tanto por Yoda en los capítulos que dedica a ambas películas en su biografía de Mizoguchi, como en algún testimonio del propio cineasta).²⁸¹ Del género se mantienen, por otra parte, unas tipologías relativas a la dramaturgia, con sus expectativas fundadas en el sacrificio, la catarsis del reencuentro casual, la redención, los ambientes asociados al “mundo flotante”; y sobre todo, se mantiene cierta línea reconocible en el reparto de roles de género en los personajes. Cambia, no obstante, el valor predominante del clímax emocional, atenuado a favor del paisaje de conjunto.

A pequeña escala, lo que resalta es el acusado juego de diferencias: todos esos cambios que separan, en tan solo un año y con otras tres películas de por medio, *Osen de las cigüeñas* de *Las hermanas de Gion*, más allá de sus distintos referentes literarios. A gran escala, es natural que se haga más visible el denominador común: la insistencia en esa puesta en escena “topográfica”, y la estrategia narrativa consistente en articular relatos episódicos para así reforzar, paradójicamente, el cumplimiento fatal de un designio que parece empujado siempre por mecanismos de explotación.

En cualquier caso, se precisa reconocer la gran zona de sombra que representa el *shinpa* como género melodramático en la escena y en su traslación al cine. Iniciaremos una exploración de la tradición *shinpa* como forma sentimental típicamente Meiji, una época marcada por los cambios en todos los órdenes, y por tanto, imbuida en las tensiones de una nueva sensibilidad social. El vértigo de la industrialización, de la transformación de una sociedad de clases; los dilemas sobre la tradición y el reto de transformar al país en una potencia regional de carácter imperialista; la importancia del redentorismo

²⁸¹ *Il Cinema di Kenji Mizoguchi*, Mostra Internazionale di Cinema, Venecia, 1980, p. 122.

crisiano y del liberalismo, el nuevo arquetipo social masculino basado en la meritocracia combinado con el arquetipo teatral masculino del *nimaimé*; el peso, en fin, de la actualidad como producto de consumo cultural: todos estos factores hacen del *shinpa* un factor disruptivo ('modernista', podríamos decir, con respecto al contexto de aquel tiempo) cuya base es una cierta mitología del 'realismo' –un 'realismo' filtrado, como veremos con el caso especial de Kyôka Izumi, por el romanticismo literario europeo, entre otras muchas cosas. Teatro 'modernista' igualmente por su valor de cambio como emblema de la superación de los usos tradicionales (el kabuki), pero sometido en última instancia a elementos 'vernáculos' nítidos que, así como limitaron su alcance modernizante, le garantizaron primero su éxito popular, y lo condenaron a ser el vehículo posterior de una nostalgia doble: la de la era Meiji hacia el pasado pre-moderno, y la del Japón del s. XX hacia los años Meiji en tanto que estos fueron los de una transición y, por así decir, una despedida.

II.4.2. *Universo shinpa.*

Satô Tadao afirmaba en 1982 que de todo el repertorio *shinpa* sólo tres obras –precisamente de Izumi Kyôka– subsistían en la memoria de los japoneses: *Portrait of a Bride* (según el título mencionado en la traducción al inglés del libro de Satô sobre Mizoguchi), *Taki no Shiraito* [*El hilo blanco de la catarata*] y *Nihonbashi*. Conviene matizar, por cierto, que en realidad Kyôka fue, al menos inicialmente, un escritor cuyos relatos eran adaptados, y no un proveedor directo de libretos *shinpa*. De hecho, la primera adaptación de una obra suya se estrenó sin que la promoción mencionara su nombre como autor de la obra original. Quizás este papel secundario del texto de origen explique en parte el llamativo comentario localizado por Joseph Murphy²⁸² en un libro escrito por el economista Okuma Nobuyuki medio siglo antes, *An Economics of Literature* (1933): “no esperaríamos que las masas reconocieran el nombre de Izumi Kyôka, pero si se trata de los del Sr. Mizoguchi Kenji o de Irie Takako, en *Taki no Shiraito*, allí estarán contigo”. Aunque Okuma con este ejemplo formulaba una denuncia típica de la habitual dicotomía entre “alta” y “baja” cultura –literatura escrita *vs.* narrativa popular escenificada–

²⁸² Murphy, Joseph: “Mizoguchi, Kinugasa, and the Melodrama of Izumi Kyoka: Visual Pleasure in the Japanese Cinema”, en O'Grady, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinematheque, Toronto, 1996, pp. 69-71.

, lo cierto es que la figura del escritor que se hallaba tras un melodrama *shinpa* quedaba eclipsaba. La otra cuestión significativa de su comentario radica en el hecho de que la referencia se dirige, obviamente, a la adaptación cinematográfica de *Taki no Shiraito* (*El hilo blanco de la catarata*). Era en el cine donde el *shinpa*, como ya se ha mencionado, mantenía el favor del público. Un público, el de 1933, que reconocía la firma, por cierto, del cineasta.

No se trata tanto de que Kyôka no fuera ya un nombre popular, aun cuando escritores del prestigio de Akutagawa o Soseki hubieran reconocido su influencia. Hoy, tal como reconoce Murphy, ambos nombres, el de Mizoguchi y el de Kyôka, forman parte del legado japonés moderno, y se podría añadir que en grado semejante de monumentalización y consiguiente olvido. De hecho, lo que suele ser objeto de reedición (y en algún caso, de traducción al inglés) de la obra del escritor, es su colección de relatos cortos de tema fantástico o grotesco, y su novela *El santo del monte Koya*.²⁸³ Sus piezas para teatro *shinpa* vendrían a representar la parte menos valorada de una producción que, en cualquier caso, hacía gala en su escritura de un estilo deliberadamente anacrónico, con *kanjis* en desuso.

Sin embargo, el *shinpa* no hubiera sido lo mismo sin Kyôka. De hecho, la adaptación de *Giketsu Kyoketsu* para la escena como *Taki no Shiraito*, puso las bases para que el *shinpa* se diera a sí mismo una cierta respetabilidad literaria,²⁸⁴ y pasara de ser un género sensacionalista basado en noticias de actualidad más o menos truculentas o heroicas, a convertirse en el género Meiji por antonomasia y, más aún, el que iba a *configurar la sensibilidad melodramática japonesa* al menos durante la primera mitad del siglo XX. En cierto modo, aunque esta práctica teatral contaba con algo menos de una década sobre las tablas cuando *Taki no Shiraito* se estrenó en 1895, y hay quien asegura, si bien algo exageradamente, que fue *Taki no Shiraito* la obra que “creó” el *shinpa* como género. Más bien, habría que decir, estableció la base de lo que el *shinpa* terminaría por significar en el panorama cultural de principios del s. XX.

²⁸³ En fechas recientes, la editorial española, con sede en Gijón, Satori Ediciones ha publicado al fin tres volúmenes de relatos de Kyôka, todos ellos traducciones directas a cargo de especialistas: *El santo del monte Koya y otros relatos* (recopilación de relatos, 2011) con traducción de Carlos Rubio y Susana Hayashi; *Laberinto de hierba* (novela, 2015) con traducción de Iván Díaz, y *Sobre el dragón del abismo* (recopilación de relatos, 2016), con traducción de Alejandro Morales.

²⁸⁴ Cody Poulton, M.: *Spirits of Another Sort. The Plays of Izumi Kyôka*, Center for Japanese Studies, The University of Michigan, Ann Arbor, 2001, p. 31.

II.4.2.1. Un género “reformista”.

Las historias sobre el cine japonés mencionan siempre el *shinpa* en sus referencias a la gran zona oscura del cine mudo, pero resulta evidente que el *shinpa*, como el género teatral que tiene como referencia, es una sombra que oscurece aún más esa zona. Keiko McDonald dedica el primer capítulo de su libro *From Book to Screen: Modern Japanese Literature in Film*, a la adaptación de melodramas *shinpa* como *Hototogisu* (“El cuco”) y *Konjiki yasha* (“El demonio dorado”). Pero, más allá de la constatación de una influencia directa en forma de adaptaciones, las referencias sólo pueden ser indirectas. El mayor problema reside en que, abortada la vía de los propios filmes, desaparecidos en su mayoría, sólo quedan vías indirectas que, más allá de fijar líneas de influencia evidentes entre uno y otro ámbito, permitieran considerar el muy ancho territorio del melodrama – literario, teatral y cinematográfico–, un término de por sí complejo y variable. Un conocimiento suficientemente extenso del cine japonés en su conjunto, permite no obstante tomar muy en serio la afirmación de Murphy cuando asevera que el melodrama caracteriza, no sólo ciertos géneros específicamente “melodramáticos”, sino el conjunto, o más bien, la sensibilidad de fondo que predomina en la narrativa, al menos, cinematográfica japonesa. Y hay también motivos para pensar que fue el *shinpa*, en mayor medida que los géneros pre-modernos a los que suele hacerse alusión, el que (re)codificó el melodrama –o más bien los patrones de sentimentalidad y pathos que en el melodrama hallaban cauce, en un contexto de cambios tan profundos como los experimentados por la sociedad japonesa desde los años de la Restauración Meiji.

Es precisamente en los primeros años Meiji donde se empiezan a asentar las condiciones que darán origen al *shinpa*, en vínculo directo con un proceso de modernización que se remonta a los primeros encuentros oficiales con el teatro occidental en la década de 1870. Entre 1871 y 1873, el gobierno Meiji envió a los EEUU y a Europa una misión diplomática a gran escala, conocida como Embajada Iwakura, con el fin de renegociar tratados desfavorables y de “descubrir el secreto del poder occidental”. Es también aquí donde cobra una primera dimensión práctica la consigna oficial acuñada en el momento mismo de transición entre los períodos Edo y Meiji, conocida como *wakon*

yōsai (“espíritu japonés, técnica occidental”), una dualidad que, en su seno, comportaba una tensión mucho mayor de lo que sus forjadores podían imaginar.²⁸⁵

Los delegados japoneses se vieron sorprendidos al comprobar el elevado estatus que se otorgaba al teatro en Occidente, y el gobierno Meiji, decidido a “impresionar a los occidentales en sus propios términos”, adoptó la postura de considerar que “también en Japón el teatro se convertiría en el lugar donde las élites se encuentran para su entretenimiento. El teatro japonés debía convertirse en respetable”.²⁸⁶ En consecuencia, el gobierno sancionó una reforma no sólo del teatro tradicional, sino el desarrollo de estilos occidentales. Ahí reside el origen del *shinpa* (“nueva ola” o “nueva escuela”), por lo general considerado como un kabuki “reformado” –en términos de ‘realismo’ y actualidad– a finales del s. XIX, y del *shingeki* (“nuevo teatro”) como implementación de los textos y estilos dramáticos occidentales.²⁸⁷

Cuando esta última forma teatral se desarrolle en el país, hará unos cuantos años ya que el *shinpa* haya aparecido como una “fuerza disruptiva contra las convenciones estéticas teatrales de su tiempo”. En su tratado sobre la influencia del *shinpa* en un género teatral “vecino” como el *wenmingxi* en China, Liu se pregunta cómo negociaron los fundadores del *shinpa* el choque que producían en el gusto convencional, pero también plantea una segunda y más relevante pregunta: hasta que punto y de qué forma hicieron concesiones que les permitieran mantener su viabilidad artística y comercial.²⁸⁸ En tales concesiones hallamos, como se verá, la popularidad que alcanzaría el género y también su (correlativo) descrédito; un factor que no podemos descontar en la ecuación de la

²⁸⁵ El término *wakon-yōsai*, “espíritu japonés, técnicas occidentales”, fue acuñado por Oshikawa Tadayasu, en su libro *Kaika sakuron* (“Cuestiones y temas sobre el progreso”) en fecha tan temprana como 1867 –un año antes de la proclamación del emperador Meiji. Aunque es un término que aflora en docenas de tesis doctorales sobre historia y cultura del Japón contemporáneo –considerado desde la Restauración Meiji–, es muy escasa su presencia en la bibliografía al uso. I.e., Little, Frederick Alan: *Lost in Translation: Non-Linear Literary, Cultural, Temporal, Political, and Cosmological Transformations – the Anglo-Japanese Productions of Minakata Kumagusu*, Graduate School- The State University of New Jersey, NJ, 2012, pp. 10, 13, 43, 91, 115 (n.), 156, 188, 196, 237 y 503.

²⁸⁶ Powell, Brian: *Japan's Modern Theatre: A Century of Change and Continuity*, Japan Library, Londres, 2002, p. 6. Cit. Liu Siyuan: *The Impact of Japanese Shinpa on Early Chinese Huaju*, Tesis Doctoral, University of Pittsburgh, 2006, p. 103.

²⁸⁷ Liu Siyuan: *The Impact of Japanese Shinpa on Early Chinese Huaju*, Tesis Doctoral, University of Pittsburgh, 2006, p. 103.

²⁸⁸ Liu Siyuan: *Op. cit.*, p 10.

dificultad con la que se afronta cualquier genealogía de las formas teatrales en el cine japonés durante el período mudo.

Se observan sin embargo ciertos movimientos de vindicación que intentan re-situar el lugar fundamental del *shinpa* en la cultura de la modernización Meiji. Brian Powell afirma en su *Japan's Modern Theatre* que...

“... Varios años antes de que aparecieran las primeras compañías *shingeki* ..., el *shinpa* se sintió la bastante confiado en sus estándares interpretativos como para asumir el desafío de las obras extranjeras. Este es uno de los factores por los que algunos historiadores del teatro recientes, y muy especialmente Ôzasa Yoshio, citan el *shinpa* como un precursor del teatro moderno en Japón más que como un híbrido derivado del kabuki”.²⁸⁹

Hubo originalmente coyunturas de oportunidad harto significativas en la consolidación de esta primera “modernidad” de la escena japonesa. El alza del *shinpa* como un género teatral legítimo estuvo ligado a la primera Guerra Sino-Japonesa (1894-1895), cuando la compañía *shinpa* de Kawakami Otojirô, considerada por las autoridades como “educada y masculina” en comparación con los actores kabuki, fue la única que obtuvo autorización para poner en escena representaciones sobre la guerra. El resultado fue *Sôzetsu kaisetsu Nisshin sensô* (“La sublime, deliciosa Guerra Sino-Japonesa”), con sus tramas libremente tomadas de dos obras francesas imperialistas que Kawakami había visto ambas obras en París en 1893, un año antes: *La Prise de Pékin* (1861) de Adolphe d’Ennery, sobre la captura de Beijing por los ejércitos francés y británico en 1860, y *Miguel Strogoff*, adaptación de 1880 del mismo autor, d’Ennery, de la novela de Jules Verne, cuyo fondo es una rebelión tártara sofocada por los rusos. El éxito fue tal, que fijó una fórmula para las representaciones de guerra tanto en el *shinpa* como en el kabuki durante esta y la posterior Guerra Ruso-Japonesa (1905).²⁹⁰

Pero, en realidad, el *shinpa* nunca logró convertirse en representante legítimo del teatro nacional de su país; fallaba por los dos extremos: ni ‘vernáculo’ ni ‘moderno’; “impuro”, por así decir, en ambas facetas. Pero ni la alusión previa a la motivación nacionalista de su éxito inicial, ni esta limitación al ámbito de un arte “menor” deberían minimizar la “genuina excitación de los pioneros del *shinpa*... en su aspiración a una forma

²⁸⁹ Powell, Brian: *Op. cit.*, p. 19. Cit. Liu Siyuan: *Op. cit.*, p. 2.

²⁹⁰ Liu Siyuan: *Op. cit.*, p 14.

completamente nueva de teatro. Es más, ... con el tiempo evolucionó como teatro popular para la clase media”.²⁹¹

No es casual que, en las recensiones al uso en torno a la historia del teatro en el Japón moderno, se atribuya al *shingeki* la exclusiva de haber introducido la literatura (no sólo dramática) occidental en los escenarios japoneses, o incluso el muy relevante asunto de re-introducir intérpretes femeninas en la escena, algo prohibido en los años Tokugawa. Lo cierto es que el *shinpa* se había anticipado en ambas cosas. La cuestión es que el modo predominante de traslación de las obras foráneas, tenía como base literaria la adaptación libre, y no la traducción literal, de la que hacían gala los líderes del movimiento *shingeki*. Matsumoto Shinko señala que “este énfasis en la adaptación, *hon'an* en japonés, ha contribuido enormemente al descrédito del *shinpa* frente al *shingeki* basado en las traducciones, como precursor del teatro moderno japonés”.²⁹²

Liu considera que la transformación de varias obras europeas en teatro *shinpa* se ajustaba a “necesidades particulares de construcción nacional en Japón”.²⁹³ Así como algunas obras *shinpa* fueron piezas motivacionales durante las guerras de Japón contra sus vecinos, hasta el punto de que fue esa la oportunidad que el *shinpa* aprovechó para instalarse con cierta ventaja en el panorama cultural del país, otras, incluidas algunas adaptaciones de obras occidentales, fueron inspiradas, según Liu, por las crecientes ambiciones del Japón como potencia colonial regional, tal como queda ilustrado por la adaptación de *Othello* en 1903, que Kawakami situó en Taiwán, territorio cedido por China a Japón a resultas de la Guerra de 1895.²⁹⁴ Pero vayamos por partes.

²⁹¹ Liu Siyuan: *Op. cit.*, p 15.

²⁹² Matsumoto Shinko: "Osanaï Kaoru's Version of Romeo and Juliet, 1904", en Ryuta Minami; CARRUTHERS, Ian y GILLIES, John (eds.): *Performing Shakespeare in Japan*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, pp. 54-66. Cit. Liu Siyuan: *Op. cit.*, p 19-20.

²⁹³ Liu Siyuan: *Op. cit.*, p 24. La disertación de Liu sitúa en el mismo marco y ante la misma tesitura el casi coetáneo (algo posterior, y muy influido por el *shinpa*) teatro chino *wenmingxi* en el contexto de la construcción nacional china.

²⁹⁴ *Ibid.*

II.4.2.2. Origen del *shinpa*.

El origen del *shinpa* subyace a la agitación política de la década de los 80 del s. XIX en Japón, cuando, en respuesta a las tácticas de presión del gobierno contra los disidentes políticos, activistas como Sudô Sadonori (1867-1907) comenzaron a usar la escena para sus propósitos de propaganda. En 1887, en Ôsaka, donde tenían su base la mayoría de los activistas exiliados, llamados *sôshi* (literally “jóvenes vándalos”), Sudô exhibió en el teatro Takashima-za, en 1888, una dramatización de su novela auto-biográfica *Gôtanno-Shosei* (“Un joven valiente”), típica de las novelas políticas populares de la época, que habitualmente describían a “individuos que convertían sus vidas en casos de éxito en el nuevo Japón a pesar de los obstáculos de un origen humilde o del infortunio”.²⁹⁵ Esta era una idea radical en un país de castas, donde el lugar de cada persona en el tejido social venía determinado por el nacimiento. Por si fuera poco, Sudô ofreció durante el intermedio un breve discurso sobre la abolición de la prostitución regularizada con licencia, un asunto de reforma social que era plena actualidad en aquel momento.²⁹⁶

Por su potencial de agitación política, esta fase temprana del *shinpa* es generalmente nombrada como *sôshi shibai* (“teatro de los jóvenes vándalos”). El procedimiento fue continuado por otro pionero del *shinpa*, Kawakami Otojirô (1864-1911) quien, en 1891, se convertiría en el primer actor que pudo llevar el *shinpa* con éxito a Tokio. Precedido por su fama labrada en Ôsaka, Kawakami obtuvo una buena recepción de su representación titulada *Itagaki-kun Sônan Jikki* (“El desastre golpea a Itagaki – la verdadera historia”), que trataba el intento de asesinato del célebre político radical Itagaki Taisuke, cuyas palabras tras ser apuñalado –“Itagaki puede morir, pero jamás la libertad”– lo convirtieron en un ídolo entre los jóvenes. Itagaki había creado en Minken-tô, o Partido de los Derechos del Pueblo.²⁹⁷ La promulgación unos años después, en 1889, de la Constitución Meiji, que instauraba un Estado fuerte de corte prusiano, liquidó las reivindicaciones de ahondamiento en la representación democrática, que el Minken-tô y

²⁹⁵ Powell, Brian: *Op. cit.*, p. 13. Cit. Liu Siyuan: *Op. cit.*, p. 43.

²⁹⁶ Matsumoto Shinko: “The Saga of Early Shinpa Theatre”, conferencia leída en la AAS Annual Meeting, en Washington, D. C., 2002. Cit. Liu Siyuan: *Op. cit.*, p. 43.

²⁹⁷ Cody Poulton: *Op. cit.*, p. 21.

el Jiyutô, el Partido Liberal fundado por otro líder que contaba con las simpatías de Sudô y Kawakami, Nakae Chômin, encabezaban como parte del Movimiento por la Libertad y los Derechos Humanos.

En aquella función inaugural de 1891, sin embargo, “lo que ocupó el centro de atención, sin embargo, fue un interludio que Kawakami interpretó frente a una cortina. Con el título sin sentido *Oppekepe*, era vulgar, satírico y tópico, y produjo un *boom* publicitario”.²⁹⁸ De tal modo que esta primera fase del *shinpa* quedaría marcada por la idea de la “actuación libre” y la libertad de discurso, algo impensable en las artes declamatorias y



Ilustración 37: instantánea tomada durante el *Othello* de Kawakami, 1903. Fondos del Museo del Teatro Shôyô Tsubouchi, Univ. De Waseda, Tokio. Cit. Liu Siyuan.

estilizadas del teatro tradicional. Kawakami seguiría adelante con este tipo de teatro político con la escenificación de otros eventos de la época. Cuando estalló la Guerra Sino-Japonesa, cambió de bando y dedicó su teatro a la propaganda de guerra. La estrategia fue copiada por otras compañías de actores *shinpa* y kabuki.

El caso de su posterior adaptación de *Othello*, pone de relieve las cuestiones socio-políticas que presidían el desarrollo del *shinpa* en el Japón Meiji. Re-titulada como *Osero*, esta versión sustituía Venecia por Japón y Chipre por la isla Peng Hu, que es par-

²⁹⁸ Powell, Brian: *Op. cit.*, p. 13. Cit. Liu Siyuan: *Op. cit.*, p. 43.

te de Taiwán. Othello, renombrado como Muro Washiro, cae víctima de intrigas políticas y es llamado a Japón para afrontar cargos de abuso y violencia en sus funciones como gobernador de Taiwán. Con respecto a la cuestión racial inserta en el personaje original de Othello, Kawakami la reemplazó convirtiendo al personaje en representativo “nuevo plebeyo’ (*shin heimin*), término usado por los antiguos descastados que se incorporaban al estatus de plebeyo [en el sentido post-feudal que los considera en términos de clase activa: trabajadores]²⁹⁹ bajo el gobierno Meiji. Es un japonés de la casta más baja que ha luchado por ganarse el estatus de un ciudadano de pleno derecho mediante sus hazañas militares”.³⁰⁰ Por una parte, esta conciencia de clase es una de las marcas diferenciadoras del primer *shinpa*, cuyos libretos eran en su mayor parte “adaptaciones de las llamadas ‘novelas políticas’, muy populares en aquel tiempo. La palabra ‘político’, tal como era aplicada a estas novelas, parecía referirse sobre todo a la idea del éxito individual ya señalada antes por Powell. De tal modo que las cuestiones del nacionalismo y la modernización del país, asuntos vectores de la sociedad Meiji, quedaban vinculados así, a través del proceso mismo de re-localización del drama importado. Por otra parte, como veremos con más detalle al referirnos al sub-género *fūzoku-mono*, de gran importancia en el desarrollo posterior del *shinpa*, la cuestión de la meritocracia en un universo de valores adaptado por y para una nueva clase formada por profesionales de rango medio y alto como soportes de la modernización Meiji no puede desligarse de la puesta en valor del éxito individual por encima de los viejos esquemas de estructuración social.

A lo largo de su carrera, Kawakami viajó tres veces a Occidente, primero como observador en 1893 y luego en dos giras: por los EEUU y Europa en 1899-1900 y luego por Europa en 1901-1902. Aparte de sorprender al público occidental con su versión del teatro japonés, cambió el curso del *shinpa* con obras y convenciones de producción europeos. Mientras tanto, otros actores *shinpa* como Takada Minoru (1871-1915), Fujisawa Asajirô (1866-1917), Ii Yôhō (1871-1932) and Kawai Takeo (1878-1942) siguieron una senda menos política, caracterizada por estilos de actuación más refinadas y por clásicos

²⁹⁹ Tomamos el término “plebeyo” siguiendo la definición de *heimin* que propone la nueva traducción de un clásico de la historiografía sobre Japón: Beasley, W.G.: *La restauración Meiji*, Ediciones Satori y Japan Foundation, Gijón, 2007, p. 373. El término prolonga, también en su traducción, su origen feudal y de castas pero inserto en una sociedad de clases que experimenta una veloz proceso de industrialización y cambio en sus estructuras socio-económicas.

³⁰⁰ Kano Ayako: *Acting like a Woman in Modern Japan: Theater, Gender, and Nationalism*, Palgrave, New York, 2001, p. 107.

melodramáticos tales como los ya mencionados *Hototogisu* y *Konjiki yasha*. Este es el *shinpa* conocido hoy en día.

Aparte del *shinpa*, y como ya hemos anticipado, otra forma de nuevo teatro había de surgir en Japón, ya iniciado el s. XX; una forma que seguía más fielmente los modos de producción occidentales y usaba traducciones estrictas, no las adaptaciones libres del *shinpa*. Se supone que la primera producción de esta nueva modalidad luego conocida como *shingeki*, tuvo lugar en 1909 con el *John Gabriel Borkman* de Ibsen, llevado al escenario por el Jiyû Gekijô (“Teatro Libre”) de Osanai Kaoru, cuyo papel en la implementación del ‘realismo’ en la producción cinematográfica de Shôchiku en los años 20, como ya hemos dicho en otro capítulo, sería de capital importancia para la historia del cine nipón. Tras un breve encuentro con el *shinpa*, para el que tradujo y dirigió en 1904 una versión híbrida, adaptada, de *Romeo y Julieta* para el célebre actor Ii Yôhō, Osanai había quedado defraudado, y dedicaría los dos años siguientes a escribir acerca de “los últimos desarrollos de la escena literaria europea. Se sentía traído por las ideas de Edward Gordon Craig, en las que de modo superficial podía ver la antítesis misma de la tradición teatral kabuki”.³⁰¹ Cuando fundó el *Jiyû Gekijô* en 1909 con el actor kabuki Ichikawa Sandanji II y otros profesionales de su compañía, el famoso lema que les lanzaba – malinterpretando las ideas de Craig– era “¡convertíos en amateurs!”.³⁰²

En paralelo a los esfuerzos de Osanai, Tsubouchi Shôyô, profesor en la Universidad Waseda en Tokio, había formado un club para el estudio del teatro llamado Bungei Kyôkai (“La Sociedad Literaria”) que ponía en escena obras de Shakespeare.³⁰³ En el seno de esta compañía surgiría la muy relevante figura de Matsui Sumako, a menudo considerada (erróneamente) como la primera intérprete femenina del teatro en Japón, y cuya interpretación de la Nora de *Casa de muñecas* de Ibsen, iba a representar un escándalo de proporciones considerables. Sobre esta figura del *shingeki* rodará el propio Mizoguchi *El amor de la actriz Sumako* (1947), uno de sus títulos inequívocamente progresistas (¿”oportunistas”?) de la Post-guerra –en los términos recuperados del *feminisuto*, el feminismo que tuvo a sus pioneras en los años de aparición... del teatro *shinpa*).

³⁰¹ Powell, B.: *Op.cit.*, p. 33. Cit. Liu Siyuan.: *Op. cit.*, p. 160.

³⁰² Powell, B.: *Op.cit.*, p. 36. Cit. *ibid.*

³⁰³ Liu Siyuan: *Op. cit.*, p. 43.

II.4.2.3. Seigeki o la actuación “naturalista”.

¿Bajo qué términos debe comprenderse la “reforma” realista del *shinpa*? Esta pregunta atraviesa todos los debates sobre el género y sólo puede responderse desde su carácter oposicional con respecto al kabuki. Buscando una legitimidad para el teatro comparable a la que tenía en Occidente, Kawakami llamó teatro *seigeki* (literalmente, “teatro directo”, “teatro sin rodeos”) a su propia opción, en la medida en que esta se oponía al teatro sostenido en el canto y la danza.³⁰⁴ En 1903 escribió un artículo titulado “Los actores no necesitan bailar” en el cual argumentaba lo siguiente:

“Si sales del país, encontrarás que en todos los países hay una clara distinción entre la danza (butu/dansu) y el teatro (engeki/dorama). La danza es representada en las revistas (yose), y no es algo que los actores dramáticos ejecutan. Los actores (haiyū) sólo necesitan interpretar aquello que es su vocación. No hay necesidad de aprender a bailar –deberían más bien volcar sus energías en el drama”.³⁰⁵

A lo que Kawakami se opone, es al carácter “indirecto”, es decir, imitativo de la convención teatral kabuki, en la medida en que esta mantiene la diferencia entre el imitador y su personaje³⁰⁶ –o el ejecutante y su referente por medio de lo que, en ciertos contextos de análisis se llamaría “el espesor” o “la materialidad” del significante; algo que describen de modo mucho más sofisticado las páginas que dedica Barthes al bunraku en *El imperio de los signos*. Aun de modo rudimentario, Kawakami apuesta, no por la imitación, que mantiene la diferencia entre la imitación y lo imitado, sino la “encarnación” o “incorporación” del personaje en el actor. Quien haya podido asistir a una función kabuki habrá comprobado hasta qué punto en esa diferencia –en ese acto diferencial del gesto y la *pose* retenida (*kata*) del actor, se halla el goce solicitado por su público.

Es plausible situar la apuesta de Kawakami en el marco de la reclamación de *shajitsu* (“naturalismo” en el sentido perceptivo, no en el estrictamente literario) que constituía el reto modernizante de la narrativa y las artes plásticas Meiji, pero con caute-

³⁰⁴ Liu Siyuan: *Op. cit.*, p. 255.

³⁰⁵ Cit. Shirakawa Nobuo, ed.: *Kawakami Otojirō Sadayakko: shinbun ni miru jinbutsu zō* (“Kawakami Otojirō, Sadayakko: Their Personalities as Seen in Newspapers”), Yūshōdō Shuppan, Tokio, 1985, p. 375. Cit. Liu Siyuan, *Op. cit.*, p. 226.

³⁰⁶ Kano A.: *Op. cit.*, pp. 67-68.

la: más como ruido de fondo que como objetivo programático explícito por parte de Kawakami. Paradójicamente, el *shinpa* tomaría no obstante una vía de ‘realismo’, la representada por *Taki no Shiraito*, que, acaso por su arraigo en modos melodramáticos, lo mantendría vinculado en el imaginario japonés a la visión, no de un anti-kabuki, sino de un kabuki reformado: liberado en las formas pero de tal modo que la estilización kabuki se traviste aquí en refinamiento o embellecimiento (desde cierta óptica crítica, “amaneamiento”) de la actuación, y liberado en los temas, que se vinculan siempre a la actualidad y que adoptan una libertad de tratamiento de los asuntos históricos que el teatro tradicional no aceptaba.

De la “imperfecta” adopción del ‘realismo’ por parte del *shinpa* da cuenta un asunto que tuvo, como sabemos, su prolongación en el cine mudo japonés: aunque corresponde a Saddayako, la esposa de Kawakami, y a la iniciativa de este, el desafío original a la antigua prescripción de no permitir actuar a las mujeres, el *shinpa* tal como sería muy pronto, en su modo melodramático y “literario” dominante, mantuvo en el centro de su ‘star system’ al *onngata* o actor masculino especializado en papeles femeninos, para encarnar a las arquetípicas heroínas *shinpa*, que por lo general cumplía, como veremos, la doble agenda de la polémica y la denuncia de la explotación de la mujer en el Japón resistentemente patriarcal, y el sostenimiento de la clásica heroína sacrificial e idealizada –algo que tendría su quintaesencia en las obras de (o basadas en) *Kyôka*, fervoroso admirador de los dramas de Chikamatsu.

II.4.2.4. *Kyakushoku*.

El estallido *shinpa* se produjo, entonces, sobre la base del “agit-prop” y sensacionalismo político y de actualidades (piezas compuestas en torno a crímenes envueltos en debates sobre los cambios sociales de la época); del oportunismo de los dramas de guerra, y de las adaptaciones de ciertas obras occidentales: hemos mencionado a Shakespeare, pero, por poner un ejemplo bien distinto, algunos favoritos indiscutibles fueron Victorien Sardou o Alejandro Dumas –*La Tosca* y *La dama de las camelias* fueron adaptadas con gran éxito en 1907 y 1911. Pero al menos hasta la llegada de la compañía Seibidan, rival de la de Kawakami, y en concreto con el montaje que dicha compañía puso en marcha

en 1902 a partir, cómo no, de *Taki no Shiraito*, el *shinpa* habría alcanzado una cierta madurez como género claramente diferenciado del kabuki.



Ilustración 38: fotogramas de *Osen de las cigüeñas* (*Orizuru Osen*, 1935). Sokichi abrumado con su nostalgia en los jardines de un templo, mientras Osen es acosada por sus perseguidores. En el tercer fotograma, estos huyen ante la presencia en fuera de campo del infame Kumazawa, el explotador de Osen, única figura que permanece quieta y resignada. Véase la semejanza de ambientación con las siguientes fotografías de los estrenos de *Kumo no hibiki* (1907) y *Ushio* (1908).

La “estabilización” del mismo está de hecho vinculada a la práctica del *kyakushoku*, término japonés empleado, entre otros, para describir la dramatización de novelas de autor nacional. De esa práctica surgieron la mayor parte de los grandes éxitos del género e incluso un repertorio, y tardó poco en convertirse en el procedimiento dominante. De ahí surge la dramatización de textos de algunos de los más relevantes escritores de la época, como Tokutomi Roka, autor de *Hototogisu*, Kikuchi Yūho, autor de *Onoga tsumi* (“Mi crimen”) y *Chikyōdai* (“Hermanas adoptadas”), y Ozaki Kōyō, autor de *Konjiki yasha* y mentor, por cierto, de “nuestra” figura clave, Izumi Kyōka.³⁰⁷ Otro autor importante para el género fue Satō Kōroku (1874-1949), autor de *Ushio* (“La marea”), estrenada en 1908, y de *Kumo no hibiki* (“El color de las nubes”), estrenada en 1907. Esta última estaba expresamente escrita como *seigeki* –lo cual, en realidad, señala hasta qué punto la diferenciación con el kabuki era asunto problemático– y respondía a la voluntad de su autor de protestar contra lo que percibía como una fijación en el linaje familiar que rehusaba a considerar las virtudes individuales. A partir de una serie de intrigas e infamias llenas de tensión inter-clasista, padecidas por una familia caída en desgracia por un hurto motivado por el hambre, este drama, que podría equipararse con las tramas del *verismo* que impregnaba algunas operas italianas contemporáneas, terminaba con un doble suicidio en el que era imposible no ver una reminiscencia de los clásicos *sewa-mono* de Chikamatsu.

³⁰⁷ Liu Siyuan: *Op. cit.*, p. 168.

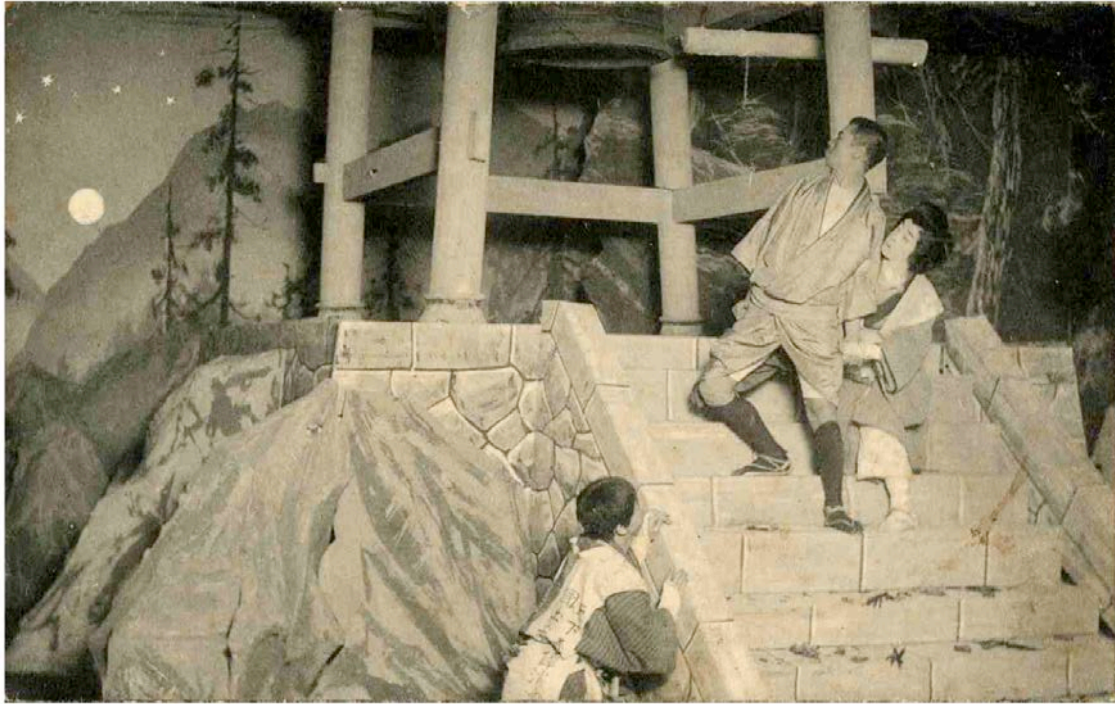


Ilustración 39: Instantánea del acto final de *Kumo no hibiki* (“El color de las nubes”) de Satô Kôroku en su representación de 1907. El personaje femenino, primera figura a la derecha, lo encarnaba el *onnagata* Kitamura Rokuro. Fondos del Museo del Teatro Tsubouchi Shôyo, de la Universidad Waseda en Tokio. Cit. Liu Sijuan.



Ilustración 40: Instantánea del acto final de *Ushio* (“La marea”) de Satô Kôroku en su representación de 1908. Fondos del Museo del Teatro Tsubouchi Shôyo, de la Universidad Waseda en Tokio. Cit. Liu Sijuan.

Fue a partir del éxito de *Taki no Shiraito*, en 1895, cuando autores en principio ajenos a los intereses del *shinpa* se interesarán por el género y aportarán sus contribuciones. Es el caso de Mori Ôgai, escritor que completa con Soseki y Akutagawa la gran tríada de la narrativa Meiji, y autor, por cierto, de *El intendente Sansho*, relato sobre el que se basaría la película homónima de Mizoguchi. Más llamativo es el caso de Mayama Seika, escritor naturalista, precisamente cuando el naturalismo encarnaba, con su gravedad y crudeza, la vía “seria” de lo moderno en las letras japonesas, mientras que Kyôka representaba un romántico anacronismo en términos de sensibilidad, referentes y estilo. Mayama Seika se haría famoso años después, paradójicamente, por sus obras de “nuevo kabuki”, y entre ellas, la versión de *Genroku Chushingura*, el archi-conocido relato de la venganza de los cuarenta y siete samuráis de Asano, que Mizoguchi convertiría en una superproducción amparada en la política ultra-nacionalista de los primeros años 40.

En la nómina de nombres fundamentales, y en mayor o menor medida relacionados también con la carrera de Mizoguchi, cabe el ya mencionado Osanai. Impulsor del arriba mencionado *shingeki* que incorporaba, ya desde 1914 y en los años inmediatamente posteriores de la era Taishô, los métodos del teatro occidental realista, las teorías, como ya vimos de Craig, pero también incluso las de Stanislavski, tuvo la finura crítica necesaria para comprender y admirar la literatura de Kyôka –también y justamente por lo que tenía de anacronismo deliberado– y denunciar al mismo tiempo las debilidades del *shinpa* y del teatro popular japonés en general.³⁰⁸ Como puede verse, poco a poco se perfila una red de nombres, hitos e influencias, aun con enormes lagunas historiográficas entre medias, que admiten la imagen de un panorama, el de los años finales de Meiji, de enorme riqueza y menos rígido de lo que las clasificaciones genéricas a menudo nos invitan a suponer.

II.4.3. Orígenes literario-teatrales de los géneros cinematográficos japoneses.

En cierto modo, este panorama iniciado con el estreno de *Taki no Shiraito*, sobre el cual entraremos después en detalle, ya ofrece pistas para suponer la enorme importancia de

³⁰⁸ Cody Poulton: *Op. cit.*, p. 34 y sigs.

Kyôka para el cine japonés. Su influencia sobre el melodrama cinematográfico es tan considerable, que se ha podido decir que “puso los fundamentos mitológicos y lógicos para el establecimiento [en Japón] del cine *como* melodrama [el subrayado es mío]”³⁰⁹. Si confiamos en la traducción al inglés de esta afirmación de Yomota Inuhiko por parte de Joseph Murphy, convendrá notar la significativa generalización que implica mencionar el desarrollo inicial del cine japonés bajo la forma del melodrama. Generalización que obviamente no puede ser tomada al pie de la letra, pero que indica un peso específico notable de los modos del *melo* en la imaginación cinematográfica japonesa.

Sin embargo, aquí debemos contar con una primera imprecisión terminológica, puesto que el concepto ‘melodrama’ aparece en su uso común como categoría implícitamente trans-nacional y, en realidad, también trans-histórica. Por así decir, cuando hablamos de melodrama todos sabemos a qué nos referimos. En este estudio se adopta una fórmula particular y “normativa”, que podríamos generalizar, antes de atender a cuestiones de desarrollo histórico, diciendo que llamamos melodrama a ciertos relatos basados en el principio de la *felicidad aplazada*. Una de las funciones evidentes de las denominaciones de género consiste en propiciar esta economía del lenguaje, al asentar un fondo común de sobreentendidos que, sin embargo, sólo con tendencioso esfuerzo se ajusta a la realidad: los géneros en realidad no son sistemas normativos y estables de temas, formas y discursos, sino categorías nominativas que operan en momentos históricos diversos, y que, como tales, están sometidas a procesos de hibridación, “contagio” por semejanza, desvíos coyunturales y cruces de todo tipo que, en ocasiones, expanden el uso del término más allá de las fronteras de una práctica cultural dada. Sirva esta digresión como preámbulo a la siguiente afirmación: en la vasta generalidad de las cinematografías asiáticas, el término ‘melodrama’ no opera de la misma forma que en las occidentales.

Pero, aun antes de clarificar esta cuestión relativa al concepto, el significado de las palabras de Yomota recogidas por Murphy, pudiendo ser inexacto o exagerado, no es equívoco. En el fondo de la cuestión se encuentra el hecho de que, en su etapa fundacional durante la década de los años 10, el sistema de estudios japonés especializó la producción de ficciones en dos apartados genéricos cuyo origen era estrictamente teatral.

³⁰⁹ Yomota Inuhiko: “Kyôka to Eiga: Shinpa kara Geso e”, artículo incluido en el programa-catálogo *Izumi Kyôka Film Festival*, Kanagawa, 1990. Cit. en Murphy, J.: *Op. cit.*, p. 69-71.

La actriz Sawato Midori, especializada en recrear la función del *benshi* o explicador del cine mudo japonés, clarifica la cuestión en la entrevista realizada por Paul Spicer:

“En aquellos días [los primeros tiempos del cine japonés], a los dramas de época, *jidai-geki*, se les llamaba *kyugeki*, y había también otro tipo de drama llamado *shinpa higeki* (tragedia shinpa), y entre esta variante particular estaba *Taki no Shiraito*, que Mizoguchi adaptó al cine mucho después. En Japón, tal como dices, el cine sucedió a la tradición del kabuki y del teatro, y fue influido por ambos.”³¹⁰ (p. 336)

La perspectiva que Sawato nos proporciona no es, evidentemente, la de una historiadora, aunque sí la de una estudiosa conocedora de los primeros tiempos del cine nipón. Su explicación debe ser tomada con cierta cautela cuando se refiere a cuestiones terminológicas que demandan una prospección y clasificación exigentes, pero también es preciso decir que, al referirnos a términos genéricos, el rigor sistemático es precisamente la primera condición que debe cuestionarse, puesto que se trata de palabras generadas por la propia industria cultural de acuerdo a necesidades y oportunidades inmediatas, coyunturales. Lo que debemos retener de su explicación es lo siguiente: inicialmente, los géneros del cine japonés eran el *kyugeki*, que viene a representar una traslación del kabuki al cine, y el *shinpa higeki*, que sería lo propio con respecto al shinpa.

La división entre estos dos géneros no equivale exactamente a la división en los dos macro-géneros sobre los cuales derivarán todos los demás géneros del cine japonés, a saber, el cine de época o *jidai-geki*, y el cine de ambientación contemporánea o *gendai-geki*, puesto que este último concepto surge a lo largo de los años 20. Como veremos, ya a finales de la década anterior, el Movimiento del Cine Puro había efectuado una crítica al *shinpa higeki* en el marco de una denuncia extensiva a la dependencia del cine japonés de la era Taishō con respecto de los géneros teatrales. En este aspecto compartía intereses e intenciones con el llamado “Nuevo Teatro” o *shingeki*, cuyo desarrollo no sólo es coetáneo al de los estudios de cine, desde la segunda mitad de los años 10 y a lo largo de los 20. De hecho, cuando Sawato separa “kabuki” y “teatro” para referirse a las dos fuentes de influencia principal del cine primitivo japonés, con toda probabilidad alude con el segundo término al *shingeki* o “nuevo teatro”.

³¹⁰ Spicer, P.: *Op. cit.*, p. 336.

En cualquier caso conviene tener en cuenta un factor fundamental relativo a ese dualismo fundamental de los macro-géneros en función de una división histórica evidente: de un lado, estarían las historias desarrolladas en épocas pre-Meiji, y del otro, las post-Meiji. Mitsuyo Wada-Marciano lo explica con nitidez en su estudio sobre las imágenes de modernidad en el cine de la Shôchiku de los años 20 y 30:

“En primer lugar está la estructura genérica que divide las películas japonesas en los mega-géneros *jidai-geki* y *gendai-geki*. Lo más importante es que estos mega-géneros han dividido la amplia diversidad de los géneros cinematográficos japoneses en función de una estructura temporal, una periodización histórica basada en lo pre-Meiji (hasta 1868) y desde la Era Meiji en adelante. [La autora cita aquí el comentario de Mitsuhiro Yoshimoto relativo a la conciencia de una “disyunción histórica”] (...) El extenso inventario de los subgéneros japoneses, contenido en uno de estos mega-géneros, no puede escapar a la conciencia histórica –es decir, cada género está conectado con el sentido histórico de una perspectiva nacional.”³¹¹

Así pues, los dos grandes macro-géneros a partir de los cuales se deriva una inmensa variedad de géneros específicamente japoneses, tienen una fecha exacta de división, de acuerdo a la cronología histórica de esa “disyunción histórica” sobre la cual se funda el Japón moderno en el imaginario nacional. La cosa empieza a clarificarse un poco más cuando consideramos que, en el ámbito del teatro durante los años Meiji, el kabuki representaba análogamente el “antes”, y el *shinpa* representaba el “después” en el cual los japoneses estaban viviendo. El *shinpa* era la deriva “moderna” del kabuki. El cine, en los primeros años de la era Taishô, reprodujo este esquema cuando ese género empezaba a ser ya algo anacrónico. De tal modo que, en los años siguientes, ya en las décadas de los 20 y 30, el reto de modernizar el cinematógrafo desde las representaciones de lo contemporáneo, pasaba por alejarse de la tradición *shinpa*, considerada por muchos como desfasada, puesto que encarnaba el universo de valores de la Era Meiji, o incluso la proyección nostálgica de los valores éticos y estéticos del período Edo sobre esos años Meiji. El *shinpa* ni era un subconjunto del *gendai-geki*, porque ya no era contemporáneo, ni era *jidai-geki*, porque ese término alude al universo feudal pre-Meiji.

En todo caso, es evidente que el desarrollo de los géneros cinematográficos japoneses entre la década de los años 10 y la década de los 20 mantenía una relación nítida pero compleja con la ya de por sí muy intrincada división genérica que se observa en el

³¹¹ Wada-Marciano, M.: *Op. cit.*, p. 44.

teatro a lo largo de la Era Taishô. Joanne Bernardi enumera “la película de época (*jidai-geki*), la película contemporánea (*gendai-geki*), la película *shinpa* (o *shinpa daihigeki*, que se traduce como melodrama *shinpa*), el teatro *shinpa*, el teatro *kabuki* de ambientación contemporánea (*sewa-mono*) y el teatro *shingeki*”.³¹² Por otra parte, como veíamos con el testimonio de Sawato, antes de la década de los 20 los géneros básicos eran el *kyûgeki* (película de época, basada en el *kabuki* de “vieja escuela”) y el *shinpa* (que en algunos textos, se despacha simplemente como “piezas influidas por el teatro occidental”)³¹³. Lo que esto significa, en definitiva, es que los relatos cinematográficos en esa etapa, digamos, “primitiva tardía” del cine japonés, aún se ajustaban a los hábitos de reconocimiento del teatro popular heredado de la Era Meiji. Describir la complejidad ulterior de un panorama donde los elementos de género y los signos de lo vernáculo y de lo occidental fluctúan y entran en conflicto o “diálogo”, viene siendo uno de los objetivos de los especialistas en los últimos años, y una de las mayores dificultades de entre las muchas inherentes a este campo, reside en la ambigüedad filológica resultante del uso de categorías propias del marketing cultural de cada período, inestables de por sí y más aún cuando se trata de discriminar los elementos que se han adherido o desprendido de cada término con su uso a lo largo del tiempo.

El potencial campo de estudio dedicado a las relaciones entre el teatro *shinpa* y el cine en Japón es, posiblemente, uno de los más abiertos, inciertos y disponibles para la sorpresa. Por desgracia son muchos más los testimonios indirectos que los documentos directos, sobre todo porque una gran parte del depósito filmográfico japonés se había volatilizado al finalizar la Guerra del Pacífico. Además, las dificultades terminológicas ya vemos que son grandes. No es sencillo conocer con la precisión deseada la influencia de ese género teatral sobre la práctica cinematográfica, dos ámbitos que, tal como Wada-Marciano señala, se nombran de diferente modo, y que en el propia ámbito cinematográfico se operaba con dos términos diferenciales: *shinpa higeki* –tragedia– o *shinpa daihigeki* –melodrama. Para comprender el “sabor antiguo” del *shinpa* como géne-

³¹² Bernardi, Joanne: *Writing in Light. The Silent Scenario and the Pure Film Movement*, Wayne State University Press, Detroit, 2001. Cit. Wada-Marciano, M.: *Op. cit.*, p. 43.

³¹³ Komatsu Hiroshi: “Some Characteristics of Japanese Cinema Before World War I”, en Nolletti Jr., Arthur & Desser, David (eds.): *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1992, p. 232.

ro, conviene ponerlo en contraste con los intentos de modernización que incluían, desde finales de los años 20, el llamado “cine de mujeres” (*josei eiga*). Ni lo que podía ser escándalo en los años Meiji, ni la utilización del *oyama* o el mantenimiento de la frontalidad e inmovilidad de la cámara ante un espacio escénico, resistían la comparación con las dinámicas películas sobre mujeres modernas. Así pues, en la segunda mitad de los años 20 el *shinpa* ya representaba un depósito de nostalgia. Pero, por otra parte, tal vez por esa misma razón su impronta iba a mantenerse a la hora de diferenciar las prácticas de género vinculadas a eso que, de modo general, llamamos ‘melodrama’. En términos genealógicos, el panorama desbrozado más arriba se complica aún más si consideramos los vínculos entre género narrativo y género sexual: en el imaginario japonés de las primeras décadas del s. XX, la tradición kabuki prolongaba ciertos estereotipos feudales marcadamente masculinos, y el *shinpa* se nutría por el contrario de una nueva sensibilidad “liberal” que ponía el acento en el universo femenino. Dicho de modo algo grueso: el kabuki era heroico y masculino, y el *shinpa* era femenino y melodramático.³¹⁴

La cuestión pendiente, ya apuntada antes, es la mayor o menor idoneidad de utilizar el término ‘melodrama’ en el contexto japonés. Wada-Marciano cita una afirmación fundamental de Wimal Dissanayake para empezar a clarificar el asunto:

“Aunque podamos usar el término melodrama para caracterizar algunos tipos de cine asiático, estaría bien recordar que ninguna de las lenguas asiáticas tiene un sinónimo para esta palabra. Los términos de uso moderno que encontramos, han sido acuñados en tiempos recientes sobre la base de la palabra inglesa.”³¹⁵

Wada-Marciano añade que esos términos de nuevo cuño a menudo construyen su propio significado, con independencia de su referente original en inglés. Así, el término japonés *merodorama* es más restringido que su contrapartida en inglés. Aún en los años 50, se aplicaba sobre todo a ciertas películas cuyo argumento giraba en torno a situaciones de romance en la viudedad. La autora menciona dos títulos de Shôchiku de los que

³¹⁴ Lo cual no se contradice con que el gobierno Meiji viera las representaciones de Kawakami como más “masculinas” y aptas para la propaganda imperial que el kabuki. Ni Kawakami representa la línea dominante, posterior, del *shinpa*, ni todo el kabuki se reduce, ni mucho menos, al *kyu-geki*, las obras de ambiente samurái que nutrieron el *kyu-eiga* –precursor de lo que ahora conocemos como *kengeki* o *chanbara*: cine de “sables”.

³¹⁵ Dissanayake, Wimal: *Melodrama and Asian Cinema*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, p. 3. Cit. Wada-Marciano, M.: *Op. cit.*, p. 53.

teníamos noticia ya por Dario Tomasi:³¹⁶ *The Katsura Tree of Love* (*Aizen katsura*) de 1938, y *What Is Your Name* (*Kimi no no wa*, Oba hideo, 1953-54). Comenta que estas películas inventaron un patrón narrativo basado en historias de personajes que se cruzan en el camino y pasan de largo (*surechigai*), y que deriva en películas posteriores que se centraban en los intentos incumplidos de tener una cita por parte de los dos posibles amantes. Añade Tomasi que estas historias deben mucho a los seriales radiofónicos, de los que toman una estructura elíptica muy distinta del melodrama lineal hollywoodiense; y que el *merodorama*, en fin, se distinguía claramente de la película familiar, un género que, sin embargo, en Occidente se suele incluir dentro del melodrama. En general, concluye con la aseveración de que el ejemplo del *merodorama* demuestra cómo la construcción de los géneros en Japón, al menos ya en los años 20, era el “resultado necesario de una negociación con la hegemonía del cine de Hollywood”.³¹⁷ Esta última afirmación debe ser clarificada convenientemente, porque esa “negociación” está íntimamente vinculada al proceso de diferenciación genérica dentro del cine japonés, es decir: el modo en que los géneros japoneses se multiplicaban asimilando prácticas foráneas pero también separándose de prácticas cinematográficas autóctonas asociadas al sistema de estudios.

La autora de *Nippon Modern* destaca, entonces, cuatro rasgos propios de esta dinámica diferenciación de géneros. El primero ya se ha mencionado, puesto que corresponde a la división en los dos “mega-géneros *jidai-geki* y *gendai-geki*” en función de una disyunción histórica que separa lo pre-moderno y lo moderno. Wada-Marciano prosigue:

“En segundo lugar, está el vínculo profundo entre géneros concretos y los estudios (... “studio flavor”...). Los géneros se aplicaban a distinguir entre varios estudios, como es el caso del *josei eiga* (películas de mujeres) de Shôchiku y el *jidai-geki* de Nikkatsu en los años 20 y 30, y esta tendencia se expandió aún más en la posguerra: el *haba-mono eiga* (películas de madres) de Daiei, el cine de acción y el *roman poruno* (pornografía softcore) de la Nikkatsu, los melodramas familiares de la Shôchiku, el *yakuza eiga* (cine de gángsters) de Toei y el *kaiju eiga* (películas de monstruos) de la Toho, serían casos singulares.

³¹⁶ Tomasi, Dario: “Los japoneses, el melodrama y el amor”, *Nosferatu*, N°11: ‘Cine japonés’, Paidós/Patronato Mnpal. de Cultura de San Sebastián, Enero, 1993.

³¹⁷ Tomasi, D.: Op. cit., p. 54.

En tercer lugar, estaría el uso frecuente los seriales cinematográficos como una particularidad de la categorización del cine japonés. Diferente del género por cuanto las películas se centran en las peripecias de un mismo personaje, el serial cinematográfico circularía en gran medida como un género, en términos de producción, distribución y recepción. (...)

En cuarto lugar, desde su origen el cine japonés aparece como una categoría en sí misma, *hoga* (películas japonesas), en contraste con las películas de los países euro-americanos, *yoga* (películas occidentales). Este tipo de división puede verse en otras áreas, como entre *Nihonga* (pintura de estilo japonés) y *yoga* (pintura de estilo occidental), o también *hogaku* (música japonesa) y *yogaku* (música occidental). Tal como estos otros ejemplos indican igualmente, el punto crucial es que el cine japonés adquirió su identidad a través de su coexistencia con películas euro-americanas –es decir: como categoría, el cine japonés no sólo debería ser visto simplemente como una cantidad cultural (¿como un objeto cultural en términos cuantitativos?) sino como un intento consciente de auto-distinción en la competencia con los cines euro-americanos.”³¹⁸

En cualquier caso, el *shinpa*, y más en concreto en *Kyôka* como su autor paradigmático, dotan a la tradición cinematográfica japonesa de una carga que, convencionalmente, podemos seguir percibiendo en los términos de una evidente sensibilidad hacia cierta clase de tragedia melodramática. Más allá de la cifra aproximada de treinta adaptaciones de obras de *Kyôka* que Murphy menciona sin precisar el período al que se refiere (se supone que desde los inicios hasta los 50), el gran enigma pendiente en nuestro conocimiento del cine “clásico” nipón se encuentra en el papel jugado por esta forma de “kabuki modernizado”, cuyo papel en la asimilación de formas teatrales y arquetipos sociales “progresistas”, resulta cuando menos ambigua. Y más aún, en el trabajo “inverso” de regresión, discusión, reconstrucción o deconstrucción efectuado sobre el propio género teatral por la producción cinematográfica.

II.4.3.1. Conexiones con nombre propio.

En los escenarios japoneses, el *shinpa* perdió popularidad tras la era Taishô, aunque ha experimentado períodos de recuperación. Distintas personalidades artísticas contribuyeron en distintos momentos a mantenerlo vivo y entre ellos había actores que obtuvieron

³¹⁸ Wada-Marciano, M.: *Op. cit.*, pp. 44-45.

la alta consideración oficial de Tesoro Nacional Viviente, como Kitamura Rokurô y Hanayagi Shôtârô, a quien nos hemos de referir después.

Kitamura había conocido a Kyôka en 1906, y se sabe que este le consideró como su *oyama* predilecto. Él, Kawai Takeo y Hanayagi, todos ellos *onnagatas* virtuosos, definieron en los escenarios a la arquetípica heroína trágica de Kyôka.³¹⁹ Pero en la nómina cabe también una actriz como Mizutani Yaeko, toda vez que la existencia de mujeres intérpretes había empezado a normalizarse (relativamente) precisamente con el *shinpa* de Kawakami (es decir, antes de la llegada del *shingeki* y su afamada estrella Sumako Matsui, a quien erróneamente se atribuye este papel pionero), pero este avance se frenó tan pronto como la compañía Seibidan vino a competir fieramente con Kawakami. El caso es que Mizutani lideró un *revival* del *shinpa* en los años 20, con la peculiaridad de que, entre sus méritos, se contaba el que la actriz lograra remedar el estilo femenino de los *onnagata*.³²⁰

Con respecto a Hanayagi Shôtârô (1894-1965), no es anecdótico que le corresponda haber interpretado a Kikunosuke, el protagonista masculino en la obra maestra de Mizoguchi, *Historia del último crisantemo*, que es, por cierto, la adaptación de una versión teatral *shinpa*, a cargo de Sanichi Iwaya, de una novela de Muramatsu Shôfu. El debut de Hanayagi en la escena *shinpa* había tenido lugar en 1913, con la primera representación, adaptada precisamente por el ya mencionado Mayama Seika, de *Nihonbashi*, drama basado en texto de Kyôka que, a su vez, sería llevado al cine en 1929, como ya se ha mencionado, por Nikkatsu bajo la dirección de Mizoguchi. Como puede verse, la conexión *shinpa*-Mizoguchi se desvela como un campo repleto de nombres, hitos y encuentros no casuales.

Por si fuera poco, entre esas personalidades importantes en la pervivencia del *shinpa*, suele incluirse también a Kawaguchi Matsutarô (1899-1985), antiguo compañero de escuela de Mizoguchi, novelista, dramaturgo y autor, co-autor o redactor eventual de un buen número de guiones y adaptaciones para el cineasta. En concreto, Kawaguchi estuvo directamente vinculado a la redacción de doce libretos, algunos de ellos originales o adaptados de algún relato propio, tal como puede comprobarse en esta lista que apenas se acerca a resumir una colaboración de casi 30 años, con distintas fases de continuidad y

³¹⁹ Cody Poulton: *Op. cit.*, p. 34 y sigs.

³²⁰ *Ibid.*

discontinuidad, en distintos géneros y en varios de los estudios de producción para los que Mizoguchi trabajó:

Título:	Compañía productora:	Guionistas y adaptadores.	Fuentes literarias adaptadas:
<i>Passion of a Woman Teacher (Kyoren no Onna Shisho)</i> (1926)	Nikkatsu (Kyoto)	Kawaguchi Matsutarô	Historia de fantasmas de Sanyutei Encho.
<i>Gion Festival (Gion Matsuri)</i> (1933)	Shinkô Kinema Uzumasa (Kyoto/Tokio)	Mizoguchi	Narración de Kawaguchi Matsutarô .
<i>The Mountain Pass of Love and Hate (Aizo-Toge)</i> (1934)	Nikkatsu (Tokio)	Takashima Tatsunosuke y Kawaguchi Matsutarô	Narración de Kawaguchi Matsutarô .
<i>Oyuki la Virgen (Maria no Oyuki)</i> (1935)	Daiichi (Kyoto)	Takashima Tatsunosuke y Kawaguchi Matsutarô	Relato "Bola de sebo" de Guy de Maupassant.
<i>The Straits of Love and Hate (Aien Kyo)</i> (1937)	Shinkô Kinema (Tokio)	Yoda Yoshikata, Mizoguchi y Kawaguchi Matsutarô	La novela de Tolstoi <i>Resurrección</i> .
<i>Historia del último crisantemo (Zangiku Monogatari)</i> (1939)	Shôchiku Shimokamo (Kyoto)	Yoda Yoshikata sobre la adaptación de Kawaguchi Matsutarôde la versión de Sanichi Iwaya, para el teatro <i>shinpa</i> , de una novela corta de Muramatsu Shôfu.

<i>The Life of an Actor</i> (<i>Geido Ichidai Otoko</i>) (1941)	Shôchiku Shimokamo (Kyoto)	Yoda Yoshikata y Kawaguchi Matsutarô.	(Guión original)
<i>Three Generations of Danjuro</i> (<i>Danjuro Sandai</i>) (1944)	Shôchiku (Kyoto)	Kawaguchi Matsutarô	Relato de Kagayama Naozo.
<i>Miyamoto Musashi</i> (1944)	Shôchiku (Kyoto)	Kawaguchi Matsutarô	Relato de Kan Kikuchi.
<i>La espada Bijomaru</i> (<i>Bijomaru Meito</i>) (1945)	Shôchiku (Kyoto)	Kawaguchi Matsutarô	Un relato sobre el célebre artesano Yotsuya Masamune.
<i>Cuentos de la luna pálida</i> (<i>Ugetsu Monogatari</i>) (1953)	Daiei (Kyoto)	Kawaguchi Matsutarô y Yoda Yoshikata	<i>Cuentos de Luna y lluvia</i> (<i>Ugetsu monogatari</i>), de Akinari Ueda, con interpolaciones de "¡Condecorado!" de Maupassant y de "Hoichi el desorejado" de Lafcadio Hearn.
<i>La música de Gion</i> (<i>Gion Bayashi</i>) (1953)	Daiei (Kyoto)	Yoda Yoshikata	Relato de Kawaguchi Matsutarô.
<i>Los amantes crucificados</i> (<i>Chikamatsu Monogatari</i>) (1954)	Daiei (Kyoto)	Yoda Yoshikata y Kawaguchi Matsutarô	Daikyôji mukashi-goyomi ("Historia del editor de almanques", conocida también como "El almanaque del amor") de Monzaemon Chikamatsu; "Historia de Osán y Moemón", de Saikaku Ihara.

<i>La emperatriz Yang Kwei Fei (Yokibi)</i> (1955)	Daiei (Kyoto) / Shaw Brothers (HK)	T'ao Ch'in, Kawaguchi Matsutarô, Yoda Yoshikata y Narusawa Masahige	Poema de Pai Lo T'ien "Ch'ang Hen Ko".
---	------------------------------------	---	--

Es necesario mencionar que la obra literaria más popular de Kawaguchi fue precisamente la novela serial, publicada entre 1936 y 1938, cuya adaptación al cine vía Shôchiku se iba a convertir en el *surechigai merodorama* cinematográfico por excelencia, ya mencionado en un párrafo anterior: *Aizen Katsura*. Además, se da la circunstancia de que, junto a Uehara Ken como protagonista masculino, fuera Tanaka Kinuyo, futura “actriz fetiche” de Mizoguchi, la contraparte femenina en esa película. Kawaguchi obtendría años después el importante Premio Yoshikawa Eiji por su novela *Shigurejaya Oriku*,³²¹ ambientada en el período Meiji y, en realidad, compuesta por una serie de relatos más o menos independientes que tienen en común un lugar, el Shigurejaya, una tradicional “casa de té” –en realidad, un prostíbulo– en la ribera del río Sumida, en Tokio. El personaje de su propietaria, Oriku, vendida a un burdel cuando era aún muy joven, habría ascendido desde su posición como prostituta a la de *madam* del establecimiento. Las líneas de confluencia con el mundo de Mizoguchi, son evidentes: la Era Meiji como lugar de nostalgia –en su doble condición transicional, como objeto de añoranza deleitable y como una época que ya experimentaba la pérdida del antiguo Japón. Los años Meiji conservan en el imaginario nipón evidentes vínculos con el *ukiyo*, con los escenarios, situaciones y tipologías predilectos del anticuado, nostálgico *shinpa*, donde se instala además el protagonismo de una *mujer pública*, con su feminidad de otro tiempo, oprimida pero irredenta. Tan solo el argumento de la novela, tan escuetamente reseñado aquí, apunta hacia los *gendai-geki*, ambientados en ese mundo pero en Kioto y en época contemporánea, que Mizoguchi hizo para Daiei en los 50: *La música de Gion* –basada precisamente en una novela de Kawaguchi–, *La mujer crucificada* –cuyo argumento hace pensar inevitablemente en *Shigurejaya Oriku*, pese a que el guión está acreditado exclusivamente bajo los nombres de Yoda y Narusawa Masahige– y, en menor medida, la por entonces rabiosa-

³²¹ Hay traducción al inglés: Kawaguchi Matsutarô: *Mistress Oriku: Stories From a Tokyo Teahouse*, trad. de Royall Tyler, Tokyo & Rutland, Tuttle Pub., 2005.

mente actual *La calle de la vergüenza* –cuyo guión, de Narusawa, adapta la novela *Susaki no onna*, de la escritora Shibaki Yoshiko (1914-1991).

Todo este aluvión de nombres y referencias en desorden al menos pone en evidencia hasta qué punto el *shinpa* –más aún, el *shinpa* basado en la obra de Izumi Kyôka– estaba profundamente entretejido con los fundamentos culturales, genéricos, referenciales y profesionales (nombres propios) del entorno de producción en el cual Mizoguchi hizo sus películas al menos durante la primera parte de su carrera.

II.4.3.2. Géneros, estudios, estilos.

A grandes rasgos, se puede afirmar que, a lo largo de los años 20 y 30, el *shinpa* encarnaba la sensibilidad Meiji al mismo tiempo que ofrecía el marco para poner en escena relatos de ambientación contemporánea que mantuvieran, por así decir, un cierto sabor japonés. Un caso interesante del papel que jugaba el *shinpa* como modalidad teatral asociada al “presente” en los términos del gusto popular por lo melodramático, fue el estreno en 1929 de una adaptación *shinpa* de la película norteamericana *The Docks of New York* (Josef Von Sternberg, 1928). Este filme, a su vez, daría pie a todo un hito del primer cine sonoro nipón, *First Steps Ashore* (*Joriku Daiippo*, Shimazu Yasujiro, 1932), de cuyo guión se hizo cargo el mismo escritor que había adaptado *The Docks of New York* a la escena *shinpa*, Kitamura Komatsu. Lo interesante de este caso, según Wada-Marciano, es que *First Steps Ashore*, como otros filmes japoneses de esa época sobre los bajos fondos, se ajustaba a una estética modernizante denominada *mukokuseki* (literalmente, “sin nacionalidad”), al tiempo que incorporaba en el rol protagonista femenino a la actriz *shinpa* Mizutani Yoshie, entre otros elementos que hacían patente la influencia del *shinpa* con la finalidad de “japonizar” el texto.³²²

A lo largo de la década de los años 20, los géneros “antiguos” de la Nikkatsu experimentaron su propia evolución, presionados sin duda por la velocidad de los cambios en el contexto de la cultura fílmica de la época, en una dirección que sobrepasaba las

³²² Wada-Marciano aclara, no obstante, que la estética *mukokuseki* “no es una imitación incompleta ni una interpretación equivocada de lo occidental. (...) Más que erosionar la nacionalidad o la identidad nacional, esta “estética” señala hacia un “espacio” específico que se debe reconocer como local”. Así, los espacios del puerto de Yokohama que vienen a reemplazar los espacios portuarios neoyorquinos, serían reconocidos por el espectador japonés, pero en tanto que espacios locales occidentalizados. Wada-Marciano, Mitsuyo: *Op. cit.*, pp. 34-37.

limitaciones teatralizantes y refractarias del estilo *shinpa* tradicional. Lo cierto es que era la rival Shôchiku, bajo el liderazgo del astuto Kido Shiro, la que supo rentabilizar la modernidad posibilitada por el *gendai-geki* y por el “cine de mujeres” (*josei eiga*). Esa rivalidad la había establecido la Shôchiku en época muy temprana, desde 1920, con su apuesta por el Movimiento del Cine Puro.³²³ Los estudios Mukojima de Nikkatsu se habían especializado en un repertorio *shinpa*. Shôchiku se convertiría muy pronto, a pesar de que en origen era una compañía que controlaba una cadena de teatros kabuki, en el estudio abanderado de los tiempos modernos. En sus estudios de Kamata, en Tokio, que se habían librado de la devastación provocada por el Gran Terremoto de Kanto en 1923, desarrollaría una producción centrada en el *gendai-geki*, que tomaba como referencia las experiencias del teatro *shingeki*. En este sentido, el cine de la Nikkatsu encarnaba, desde la posición modernizante de la Shôchiku, el lastre del pasado.

Por otra parte, habría que esclarecer hasta qué punto podía identificarse, antes y después de 1920, un “estilo Nikkatsu” como estilo *shinpa*. Tarea difícil, si es que posible, en vista de la escasez de materiales disponibles –fundamentalmente, de las propias películas. Sabemos, eso sí, que la competencia era intensa, que cada estudio intentaba replicar a los hallazgos y avances exitosos del rival, y que, por ejemplo, Nikkatsu, a mediados de los años 20, tenía un departamento de guiones *shingeki*. Sabemos también que Mizoguchi dirigió un número apreciable de adaptaciones de obras literarias extranjeras. Los años Taishô eran de hecho vibrantes en lo que respecta a la asimilación de todo aquello que tuviera marchamo de novedad. ¿Hasta qué punto podríamos afirmar que esas adaptaciones de textos no japoneses formaban parte de una rama de la producción modernizante, “emancipada” de la línea *shinpa*? ¿Hasta qué punto esa rama “moderna” de Nikkatsu habría de vincularse al género *shingeki*? (Ya se ha comentado que una obra extranjera, incluso un filme como el de Sternberg, podía ser adaptado al escenario *shinpa*, etc.) ¿Hasta qué punto podríamos considerar que Mizoguchi representó, tal vez, el rol del cineasta “destinado” a impulsar el propio cine *shinpa* en un sentido modernizante? A todas luces, el panorama estaba muy lejos de dividirse en compartimentos estancos: la clasificación terminológica recorta y separa conjuntos mucho más difusas en la práctica. Y además, el cine en sí mismo, era *lo moderno*.

³²³ Wada-Marciano, M.: *Op. cit.*, p. 80.

Por desgracia, el más conocido filme *shinpa* de Mizoguchi para Nikkatsu, *Nihonbashi*, ha desaparecido con el grueso de su producción de esos años. A principios de la década de los 30, muchos de los mejores talentos de Nikkatsu abandonaron la empresa –Mizoguchi entre ellos, así como Uchida Tomu, Ito Daisuke y Murata Minoru. Este último, discípulo del archi-nombrado gran promotor del *shingeki*, Osanai Kaoru, había sido autor de una película fundamental para el proceso de adaptación de los nuevos procedimientos de montaje a la Griffith: *Rojô no reikon* (*Souls on the Road*, 1923), y todo apunta a que su influencia sobre Mizoguchi tuvo que ser decisiva. Tras abandonar Nikkatsu, Murata formó la Shin-Eiga-Sha, pero al poco tiempo, algunos de los artistas y técnicos contratados por esta compañía fueron reclutados por Shinkô, un estudio secretamente sostenido por Shôchiku.³²⁴ Mizoguchi pasaría por Shinkô y luego se unirá a Ito y a Nagata Masaichi para formar Dai'Ichi Eiga.

Demos un pequeño salto atrás, de nuevo. Anderson & Richie mencionan un filme de 1909, dirigido por Iwafuji Shitetsu, que contenía “el primer flash-back del cine japonés, sólo dos o tres años después de que Griffith los hiciera”: *Shin Hototogisu* (*The Cuckoo – New Version*). No cuentan, sin embargo, que el relato del cual este filme era una “nueva versión”, era una de las piezas de teatro *shinpa* más famosas y exitosas de la Era Meiji. Satô Tadao menciona la ya varias veces mencionada *Hototogisu* (“El cuco”) de Roka Tokutomi, novela publicada por capítulos en un periódico en 1898 –es decir, tres años después de la publicación de *Giketsu Kyoketsu* y del estreno de su versión *shinpa* sobre las tablas, *Taki no Shiraito*– como el “primer melodrama moderno”, nada menos, puesto que, si bien la trama complacía a los conservadores, al mismo tiempo lograba convertir en objeto de culto a su protagonista, una mujer hostigada por su suegra. Según Satô, *Hototogitsu* se convirtió así en la obra que representaba los nuevos tiempos y que serviría de modelo para la “novela familiar” de finales de la Era Meiji, “un género con el cual el *shinpa* mantenía vínculos fuertes”.³²⁵

Satô comenta asimismo que la obra de Tokutomi estaba muy influida por el cristianismo, que en ese momento era toda una moda en Japón. En este sentido, él percibe

³²⁴ Anderson & Richie: *Op. cit.*, pp. 79-80.

³²⁵ Satô, T.: *Op. cit.*, pp. 17-18.

dos fuentes de influencia muy distintas que modificaban profundamente la visión feudal de la mujer como criatura demoníaca: el culto a la Virgen María y el culto caballeresco a la dama, aun por encima de la lealtad de vasallo a señor –lo cual da pie al adulterio.³²⁶ Por otra parte, Satô, afirma asimismo que el primer melodrama que describía la situación de desigualdad legal y la discriminación social de las mujeres japonesas, fue *Takahashi Oden yasha monogatari* (“Historia de la mujer-demonio Takahashi Oden”), escrita en 1879 por Kanagaki Robun, y basada en la vida de Takahashi Oden, conocida como “La Vampiro”, presunta asesina de un hombre y última mujer que fue ajusticiada por decapitación en el país.³²⁷

De lo antedicho es fácil deducir hasta qué punto la filmografía de Mizoguchi estuvo siempre imbuida en el *pathos* y en el *ethos* del *shinpa*, más allá del hecho de que, en sus años en Nikkatsu, entre 1920 y 1932, esta adscripción genérica tomara una forma directa como especialidad de la casa. Indudablemente, toda su obra podría considerarse con respecto a ese género, como prolongación, evolución, discusión o puesta en crisis del mismo; y más aún, como supervivencia, anacronismo productivo, lúcido y trascendental, de dicho género. A un nivel más específico e inverificable, ¿tendrá algún significado el hecho de que aquel “primer flashback” en un filme de 1909, se diera en una adaptación de la más conocida obra del repertorio *shinpa*, y que, en las únicas dos películas mudas de Mizoguchi en las que podemos reconocer nítidamente el género (en base a su origen en *Kyôka*), que son *El hilo blanco de la catarata* y *Osen de las cigüeñas*, la figura del flashback adquiera un protagonismo, incluso un grado de arbitrariedad narrativa tan llamativo? ¿Se trata sin más de un recurso para llevar a la pantalla los meandros novelescos de un melodrama, el “flujo de conciencia” que Isolde Standish contextualiza, además, en la extraña colaboración entre la voz del *benshi* y ese impulso semi-experimental de trabajo con el montaje que obsesionaba la praxis cinematográfica del cine nipón en el último cine mudo?³²⁸ ¿Habría además una voluntad de diferenciar así una “modernidad” del cine sobre el modelo teatral intermedio, con su acento en la asimilación de sofisticadas técnicas narrativas modernizantes?

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ Standish, Isolde: *A New History of Japanese Cinema*, p. 68.

También muchos de los actores, técnicos y directores de la Nikkatsu tenían vínculos con el *shinpa*. Era el caso de uno de los primeros operadores de cámara que trabajaron con Mizoguchi, Gengo Ohbora. Koroku Satô, bajo cuya autoridad trabajó nuestro hombre, era un especialista en melodramas que, entre 1918 y 1920 (año durante el cual Mizoguchi fue su asistente) realizó una veintena anual de películas que utilizaban básicamente material literario *shinpa*. Mayor relevancia hubo de tener para el futuro autor de *La vida de Oharu*, la personalidad de Tanaka Eizo (1886-1968), doce años mayor que Mizoguchi, quien representó para él la figura de maestro, y quien, siempre según Satô, habría de incorporar el “esteticismo *shinpa*” a su cine, aunque procedía del *shingeki*, que le había desencantado. De hecho, Tanaka había actuado en la escena *shingeki* bajo la dirección del inevitable Osanai, y su entrada en Nikkatsu en 1917 iba a dar como primeros resultados dos películas que adaptaban a la pantalla textos de Tolstoi y Chejov, autores predilectos del *shingeki*: *El cadáver viviente* (*Ikeru shikabane*, 1918) y *El jardín de los cerezos* (*Sakura no sonno*, 1918). Pero, aunque se supone que Tanaka introdujo técnicas realistas procedentes del *shingeki*, llama la atención que utilizara actores masculinos *onnagata* para papeles femeninos, como era común, aunque ya no obligado, en el kabuki y el *shinpa*. Se da la circunstancia de que uno de ellos, el que de hecho encarnara a la heroína de *El cadáver viviente*, fuera nada más y nada menos que Kinugasa Teinosuke. Curiosamente, el mismo Kinugasa que habría actuado en películas de estilo *shinpa* y “argumento” *shingeki* como la mencionada, el mismo que iba a encabezar una huelga de *onnagatas* contra Nikkatsu en 1922 para protestar por la incorporación de actrices para los papeles femeninos, realizaría pocos años después, como director, dos extraordinarias películas, celebradas justamente como obras experimentales afines a la vanguardia occidental de aquellos años: *Kurutta ichipeeji* (*Una página de locura*, 1926) y *Jûjiro* (*Cruce de caminos*, 1928).³²⁹ Kinugasa aparece así, en los años 20, en el primer plano de dos frentes que resultan contradictorios, como oponente a la modernización del cine japonés y, poco después, como uno de sus héroes.

En cualquier caso, figuras como las de Tanaka y Kinugasa encarnan la fluidez misma de los usos y prácticas de género, de las fuentes e influencias, de las resistencias y avances que experimentaba el cine japonés en los años Taishô y primeros Shôwa. Tam-

³²⁹ Dissanayake, W.: *Op. cit.*, p. 131.

bién en esos mismos años, a mediados de los 20, Suzuki Kensaku,³³⁰ de quien Mizoguchi había aprendido “el arte de la construcción dramática”, solía mostrar su insatisfacción con las limitaciones que el estilo de ese momento oponía al logro de un mayor realismo.³³¹ Al fondo de todo este revuelto panorama, se intuye la sombra, no sabemos si difusa o bien definida, de Osanai, a quien el especialista Saso Tsutomu³³² no duda en atribuir una influencia sobre Mizoguchi que ni los historiadores japoneses ni los occidentales hemos logrado aún situar adecuadamente.

II.4.4. Arquetipos, ‘realismo’ abortado, ‘realismo vernáculo’.

Joseph Murphy trata de poner en contraste la no transparencia del cine japonés con la transparencia del cine narrativo dominante (Hollywood), pero de este tal como es impugnado por Laura Mulvey en *Visual Pleasure and Narrative Cinema*:³³³ una ilusión de mundo real herméticamente sellado que reproduce y “naturaliza” los mecanismos de dominación sexual de una sociedad patriarcal. El dispositivo señalado por Mulvey, y que nítidamente podemos identificar con el M.R.I. de Burch, otorga a la mujer un rol pasivo (imagen bidimensional para el ojo masculino) y al hombre un rol activo (potencia tridimensional de la acción); y libera la contradicción que supone la mujer como amenaza de castración para el ego masculino mediante dos estrategias: la persecución y juicio sobre la mujer, o la fetichización de su potencial erótico.

Para Murphy, los filmes *shinpa* de Mizoguchi esquivan este “sellado” e incluso invierten algunos de los mecanismos denunciados por Mulvey en el M.R.I. Sintomáticamente, Murphy aplica tales hipótesis enraizadas en las lecturas feministas del psicoanálisis sin prestar atención a lo que tienen de específico las solicitudes de placer del tea-

³³⁰ Suzuki Kensaku y Mizoguchi compartieron créditos como directores en *Ito junsu no shi* (*La muerte del policía Ito*, 1924), en *Daichi wa hoboemu Daiippen* (*La sonrisa de nuestra tierra*, 1924) y en *A, a tokumukan kanto* (1925).

³³¹ Satô, T.: *Op. cit.*, p. 8.

³³² La muy clarificadora entrevista (inédita) de otro especialista, Paul Spicer a Tsutomu Saso (Spicer, P.: *Op. cit.*, pp. 349-373), establece una enorme variedad de líneas de investigación que solicitan un trabajo aún no emprendido por historiadores occidentales, en torno al cine de esa época y en torno a la figura de Mizoguchi en particular.

³³³ Mulvey, Laura: “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16 (3), 1975, pp. 6-18.

tro en la tradición que, desde el kabuki, se expanden hacia el *shinpa*. Ignora, por ejemplo, el hecho de que si se puede hablar de una fetichización máxima, ésta se daba ya en los escenarios cuando los más idolatrados *oyamas*, los actores masculinos especializados en papeles femeninos, incorporaban lo que para el público era la encarnación misma de la feminidad. Roland Barthes en su *Imperio de los signos*, pero también el propio Bandô Tamasaburo en un documental sobre su trabajo como actor,³³⁴ explican de diferente forma que la feminidad sólo podía ser encarnada *precisamente* por sujetos no femeninos. Las artes de representación en Japón trabajan constantemente sobre un principio de desplazamiento entre significante y significado sobre el cual la “ilusión” se inscribe. Es necesario este deslizamiento, esta apertura de los signos dispuestos a la vista, *yuxtapuestos*, para que la “ilusión” se encarne como tal, como un *sistema*. El error de la mayor parte de los exégetas occidentales ha sido identificar inmediatamente ese desplazamiento con nuestro extrañamiento y considerar que la evidencia del sistema equivale a poner en marcha una deconstrucción de la ilusión. Cuando en realidad consiste, para un espectador japonés (para un espectador no occidental, o para un espectador pre-moderno en el pretérito occidental), en la puesta en acto, el cumplimiento, el trabajo de la forma como invocación de un sentido que no es enunciable ni deducible ni directamente verificable bajo las formas de lo real. El deslizamiento es siempre un gesto trascendental. Lo que se da a ver de la mujer no es, por así decir, la mujer como sujeto histórico ni como objeto de deseo, sino la feminidad en sus componentes, esto es, descompuesta, como objeto de ensueño. Nada que ver, por tanto, con una práctica materialista, sino más bien con una ascesis, ya sea desde la gravedad del *pathos* altamente estilizado o del carnaval de vestidos y poses que hallamos en una función *kabuki*.

¿Dónde estaría la ganancia de realismo del *shinpa*? ¿Dónde la diferencia con ese otro realismo occidental que llegará más bien con el *shingeki*? ¿Qué trazas del realismo, y también qué resistencias al mismo, perduran luego en el cine *shinpa*? ¿Bajo qué formas se conducen ambas líneas hereditarias para conformar un realismo de distinto signo, en el cine de Mizoguchi, cuando el *shinpa* teatral, aunque era una forma viva, empezaba a ser ya una reliquia que había tenido que introducir en su repertorio importantes modificaciones? Resulta evidente que las dos películas *shinpa* mudas de Mizoguchi que pode-

³³⁴ *Das geschriebene Gesicht (The Written Face)*, Daniel Schmid, 1995).

mos ver hoy, alientan un uso “modernista” del montaje con finalidad múltiple: exhibir, precisamente, lo moderno del cine como medio excitable por la búsqueda de soluciones más o menos experimentales –un asunto casi omnipresente en los mejores filmes de la época; devolver al material narrativo una densidad novelesca, patente en los audaces flashbacks, en la construcción “mental” del tiempo narrativo; y empujar el género *shinpa* aún más allá de sus raíces escénicas kabuki.

Por otra parte, en el *shinpa* los roles activo/pasivo se distribuyen de modo muy distinto a lo que, según la crítica feminista, suele darse en el cine narrativo hollywoodiense. Con respecto a los acontecimientos narrados, la heroína será a la vez un sujeto activo y también un sujeto paciente, que padece abusos. El personaje conocido como *nimaimé*, asociado por lo común en el imaginario de la escena japonesa al género *sewa-mono* (piezas kabuki de “ambientación contemporánea”, puesto que no aluden, como el *jidai-geki*, a un pasado más o menos legendario, y que describen el mundo en el que se movían los pequeños comerciantes en los barrios del placer) será un galán joven y débil, inconstante y poco capaz de compromisos decididos, cuyo ascenso social sólo podrá producirse gracias a un gran sacrificio de la heroína. Lo que así se pone en juego es un doble escenario, el de lo público y el de lo privado. El primero queda resuelto con convenciones –el éxito– y narrado mediante grandes y no siempre verosímiles elipsis que, en el fondo, exhiben cierta clase de automatismo o incluso determinismo social –de estudiante pobre a ilustre juez de un tribunal (*El hilo blanco de la catarata*); de criado maltratado a médico (*Osen de las cigüeñas*)– sobre el esfuerzo como garantía de formación de los cuadros profesionales del Estado y sus prestigios consabidos. La gran maquinaria del escenario social ni se ve ni se cuestiona.

El relato se concentra de hecho en los márgenes de ese escenario, en su núcleo primario según el envés de una unidad típicamente neo-confuciana, el hogar, y su revés: no un hogar sancionado por la buena costumbre sino –he aquí una clave precisa y preciosa del género– el refugio secreto de los amantes, esposos en el deseo de serlo por encima de los obstáculos impuestos por las obediencias debidas. De ahí la importancia, justamente, de ciertos escenarios que representarían la ausencia del hogar con sus protecciones: los parajes y pasajes para el romance, para el paseo alejado de las constricciones domésticas. Un puente, una calle, un parque. Lugares de paso y de paseo. Allí co-

bran forma los amoríos, y no es de extrañar que en *Osen de las cigüeñas*, los dos protagonistas separados durante años y sin saber que se hallan muy próximos el uno al otro en un apeadero ferroviario, recuerden *a la vez* un mismo momento y un mismo lugar: el primer encuentro de ambos en un parque, bajo la tormenta, bajo el signo del abuso y la persecución. Ambos se unirán ante el oprobio que padecen, pero la unión no se mantiene. Para que él progrese, para que deje de ser un niño, ella, como mujer, debe negarse a sí misma. La mujer adopta el rol activo de su pasividad, su auto-negación, y confirma así un patrón social aún más ferozmente patriarcal, y que solicita por tanto un gasto mucho más espectacular en monedas de sacrificio. La mujer pone de manifiesto la autonomía de su voluntad para, en cambio, garantizar su propio borrado, su invisibilidad social. La sensibilidad *shinpa* (amplificada por la imaginación romántica de *Kyôka*) hace visible a la heroína en su trance hacia la invisibilidad. En realidad, al proceder así, repite uno de los esquemas narrativos más apreciados en la cultura tradicional japonesa: los héroes japoneses, masculinos y femeninos, son para la muerte. Mirarlos y admirarlos significa conmoverse en el trance de su desaparición.

Por el camino, el ascenso social del hombre acontece como hecho convencionalmente admirable y a la vez intrascendente, o incluso: no trascendental. Así como el *giri* y el *ninjô*, es decir, el deber u obediencia debida y las inclinaciones personales, no disponen de salida ni otra síntesis que la muerte o el exilio para resolver la contradicción entre ambos, así tampoco la esfera de lo íntimo y de lo socialmente deseable se impugnan mutuamente. Hay un fatalismo inequívoco en la aceptación sin matices de ambos términos. Una no-articulación, como ponen en evidencia esas elipsis del ascenso y el prestigio, tan notariales y vertiginosas como densos resultan los momentos íntimos del romance, en la trastienda de las casas, en las cocinas, entre los arbustos del parque. Los relatos de *Kyôka* fallan precisamente en el mecanismo que pretende unir ambos espacios y ambos tiempos, al establecer una ecuación demasiado simple para la complejidad de los términos sociales en la Era Meiji: el juez o el médico son lo que son gracias al sacrificio de aquella mujer olvidada. El relato vuelve así a una especie de mito originario, una causa eficiente dotada de atributos dramáticos tales como el momento decisivo de renuncia, que parece dársenos también como diagnóstico crítico. El sujeto masculino, como encarnación del orden social sancionado y sancionador, es un sujeto que *olvida*.

II.4.4.1. Intermedio con Tolstoi

En el capítulo 40 de *Resurrección*, de Tolstoi, el príncipe Nejniudov aguarda en la estación de Nijni-Novdorov a que llegue el tren que lo llevará a Siberia, donde piensa unir su destino al de la joven Katiusha Maslova, una joven criada a la que enamoró y abandonó con un hijo en el vientre. El azar le ha llevado a participar como jurado en la causa por la cual se acusa a Katiusha de robo y asesinato. El absurdo jurídico que lleva a la joven a ser condenada, y el remordimiento de Nejniudov al cobrar conciencia de que su liviandad pasada había conducido a la muchacha a caer en desgracia hasta verse abocada a sobrevivir prostituyéndose, despiertan en él un ansia redentora que va más allá del caso de la Maslova. Nejniudov ha sido testigo de las arbitrariedades e injusticias de un sistema judicial y penitenciario que actúa como brazo represor de una casta privilegiada a la que él pertenece. Su respuesta es una enmienda a la totalidad del sistema, pero desde la posición de un idealismo místico que apela al amor fraterno como principio básico de una sociedad justa. Mientras medita sobre todas estas cuestiones, en la estación cae la lluvia.

Osen de las cigüeñas, adaptación cinematográfica realizada en 1935 del relato de Izumi Kyōka “Baishoku Kamonanban” (título que podría traducirse literalmente como “prostitución y fideos de pato”, pero que en la versión inglesa publicada aparece como “Osen and Sokichi”,³³⁵ mientras que la muy reciente versión en español, de Susana Hayashi, opta por “La mujer carmesí”)³³⁶, se inicia en un entorno similar. Una estación ferroviaria, una cortina de lluvia. Pero el ambiente es crepuscular, sin la connotación de vitalidad natural de la historia de Tolstoi. La estación es un apeadero atestado de gente que espera. Y la mujer condenada está allí mismo, Osen, la prostituta, con quien el protagonista del filme, un médico de prestigio que aguarda en pie sobre el andén, sumido en sus pensamientos, tuvo un intenso romance de juventud.

³³⁵ Izumi Kyōka: *Three tales of mystery and imagination: Japanese Gothic by Izumi Kyōka*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 1996. Incluye traducciones al inglés de “Gekashitsu”, “Shunchū” y “Baishoku kamonanban” a cargo de Charles Shirō Inouye, y ensayos críticos del mismo autor.

³³⁶ Izumi Kyōka: “La mujer carmesí”, en *El santo del monte Koya y otros relatos*, trad. Susana Hayashi, intr. Carlos Rubio, Satori Ediciones, Gijón, 2011. Pp. 251-282.

Si Nejliudov se avergonzaba de su ascendiente social y deseaba renunciar a ello para dedicarse en cuerpo y alma a la mujer desdichada, y por ende a la humanidad tal como la concibe, Sokichi podrá avergonzarse de su alejamiento de la mujer que, por el contrario, le permitió elevarse por encima de su origen humilde pagando sus estudios, al igual que, como veremos, sucedía en *El hilo blanco de la catarata*, realizada en 1933 para Shinkô Kinema, con Irie Takako como estrella y productora, adaptando la muy famosa obra teatral *shinpa* homónima que tomaba como punto de partida, como ya hemos mencionado antes, la novela de Kyôka *Giketsu Kyoketsu* (“sangre leal, sangre valiente”) de 1894.³³⁷ De hecho, la trama de *Resurrección* tomaba como punto de partida, ya lo hemos visto, un juicio precisamente, con Katuska como acusada de robo y asesinato de un cliente, y a su antaño enamorado pero al fin y a la postre causante de los males de la chica, entre los miembros del jurado. Se recordará aquí la circunstancia de que *El hilo blanco de la catarata* culminaba también con el proceso a la desgraciada Shiraito, con su antiguo amante, esta vez, en el papel de juez magistrado.

Pero es que, de hecho, el estreno teatral de *Taki no Shiraito*, que toma su título del nombre de la protagonista, se anunció como adaptación de una “novela rusa” en el anuncio publicado el 7 de noviembre de 1895 en *Miyako Shinbun*.³³⁸ No se mencionaba ni el título de la misma, *Resurrección*, ni a su autor, Tolstoi; ni al propio Kyôka, autor del relato original *Giketsu Kyoketsu*. Al parecer, la adaptación estrenada en aquella ocasión en el Asakusa Komagata-za, realizada por Kawakami,³³⁹ era un pastiche “kabukiesque”, un *naimaze*, término que alude a la práctica consistente en combinar situaciones procedentes de varios relatos distintos. En este caso, al argumento de *Giketsu Kyoketsu* se le añadieron elementos de otro relato del mismo escritor, *Yobihei* (“El reservista”). Lo cierto, en cualquier caso, es que la adaptación mizoguchiana de 1933 concluye, como la obra, con un juicio que sitúa al antiguo amante del lado de la ley, y la infeliz Shiraito como rea. Asimismo, el cuento que da origen a la adaptación que, a su vez, serviría de base a *Osen de las cigüeñas*, así como el propio filme, se inician en una estación de tren bajo la lluvia: *Resurrección* en el fin y en el principio.

³³⁷ Cody Poulton, M.: *Op. cit.*, p. 31.

³³⁸ Cody Poulton, M.: *Op. cit.*, p. 33.

³³⁹ Cody Poulton, M.: *Op. cit.*, p. 21.

Taki no Shiraito fue la primera adaptación *shinpa* de un texto de Kyôka, pero también la primera de una novela contemporánea de autor japonés. Hasta entonces, como ya vimos, el *shinpa* se había nutrido de textos específicamente escritos para el género, o bien de otros anteriores, ampliamente conocidos, que eran libremente adaptados para un tipo de escenificación que otorgaba amplio margen de maniobra incluso a los intérpretes para modificar, suprimir o inventar diálogos. Como ya vimos, Kawakami y Sadayakko, a su regreso de la gira por Occidente, habían introducido en la escena japonesa obras de Shakespeare, Ibsen, Sardou o Maurice Maeterlinck, pero de bajo la forma de adaptaciones mixtificadoras. La actividad de Kawakami Otojirô como emprendedor del fenómeno *shinpa* está coloreada por esta clase de contradicciones y paradojas, algo que en buena medida permite imaginar la clase de dinamismo, justamente paradójico, de la Era Meiji. Lo mismo se puede decir de la adaptación *shinpa* de *Taki no Shiraito*. Su alusión a la novela de Tolstoi como base de *Taki no Shiraito*, deja muchos interrogantes abiertos.

En primer lugar, es la proposición “novela rusa” la que parece lucir un pedigrí valioso en términos publicitarios, y ese dato ya es en sí mismo significativo de la situación de expectativa de los japoneses ante las sensaciones e ideas de Occidente. En segundo lugar, podría imaginarse que Kawakami hubiera advertido las similitudes entre el texto original, publicado inicialmente sin firma en el *Asahi Shinbun* en 1894, y la novela de Tolstoi. Lo cierto es que *Giketsu Kyoketsu* ya se había publicado después, en mayo de 1895, en forma de libro, bajo la firma de Kyôka y de su mentor Ozaki Kôyô, a la sazón director del *Ken'yûsha* (“amigos de la piedra de tinta”), que era la principal escuela de literatura en el Japón de aquellos años. Muchos de los autores contratados para escribir obras *shinpa* serían, por cierto, alumnos de Kôyô, así como el propio maestro, cuya recomendación a favor de Kyôka serviría a su vez para que este se convirtiera muy pronto en el autor más reconocido del género. Pero esta situación de complicidad entre el autor y el teatro *shinpa* había comenzado, como hemos visto, de forma harto irregular. Kôyô interpuso una demanda contra Kawakami por apropiarse de la idea de su protegido. Pese a todo, la obra se estrenó y obtuvo un enorme éxito. Sigue siendo la obra de Kyôka más representada en el escenario *shinpa*, y el propio autor añadiría nuevas escenas en una nueva versión de 1915 (*Momiji-zome Taki no Shiraito*).

Otra adición, muy posterior, fue una escena en la que el agua es conjurada por la heroína, y fue invención de Hanayagi Shôtarô, el futuro protagonista de *Historia del último crisantemo*. Los vínculos de Mizoguchi con el *shinpa*, no solo con su *ethos* y sus estereotipos, sino con su historia misma como práctica cultural e industria en Japón, aparecen por doquier. Tampoco falta en este puzzle la pieza del *shingeki* surgido al inicio de la modernizante era Taishô. Se da la circunstancia de que, tal como vemos en cierto momento del filme de 1947 *El amor de la actriz Sumako*, la obra más exitosa del bugei kyôkai, en el que Sumako Matsui forjó su reputación y su capacidad de escándalo entre las mentes más conservadoras, fuera una adaptación musical de *Resurrección*. Dos años después, con *Amor en llamas* (1949), Mizoguchi haría su propia lectura “ibseniana” de la tormentosa relación entre dos miembros históricos del Partido Liberal en la década de los 80 de la Era Meiji. Para terminar de completar el inventario de indicios, la casi desconocida *El valle del amor y la tristeza*, película que se remonta a 1937 y que representaba un provisional retorno a Shinkô tras el gran logro de *Las hermanas de Gion* y, reverso de la moneda, el fracaso de Dai’Ichi Eiga, era al parecer una muy libre adaptación de la novela de Tolstoi –si bien el parecido con esta se antoja prácticamente circunstancial.³⁴⁰

II.4.4.2. Shinpa y sociología Meiji.

En la literatura sentimental representada por los textos de Kyôka, el ascenso social implica la formación de los cuadros burocráticos y profesionales de una modernidad estatal que, en la Era Meiji, pone el acento en la formación académica y la meritocracia. En cierto modo, el prototipo Meiji se encuentra en los “cuellos duros” de la nueva elite profesional al servicio del Estado, así como en los años Taishô y Shôwa encontramos la versión “mediana” del cuello blanco del oficinista: el *sarariman*, el asalariado como prototipo reconocible y como patrón, ciertamente más modesto, de lo socialmente deseable.

³⁴⁰ Esta cuestión alimenta la sospecha, por nuestra parte, de que los estudios japoneses publicitaran algunas de sus producciones haciendo uso de un material literario de prestigio con el cual se observara alguna similitud, aun cuando no fuera, en origen, una adaptación del mismo. Así como *El valle del amor y la tristeza* aparece en algunas filmografías, como la de Tony Rayns, como adaptación de *Resurrección*, lo mismo sucede con *Las hermanas de Gion*, supuesta versión libre de una novela realista rusa publicada originalmente en 1915, *Iana o el burdel*, de un autor contemporáneo de Tolstoi, Aleksandr Ivanovich Kurpin. El guionista del filme, el leal Yoda Yoshikata, nunca menciona este texto en sus notas biográficas sobre Mizoguchi, y en cambio explica la escritura de ese guión como un trabajo original. No aparece ninguna referencia a la novela de Kurpin en los créditos del filme, sino el propio Mizoguchi como autor del argumento (*gensaku*), y Yoda como autor del guión (precisamente con el ya aludido término “dramatización”: *kyakushoku*).

Aquel culto Meiji a la meritocracia por los estudios, tenía un nombre: *risshin shusse*: “éxito en la vida”. Y el melodrama típico de Kyôka a través del cual se expresaba el *risshin shusse*, tiene la denominación de *fûzoku-mono*. Así pues, *El hilo blanco de la catarata* y *Osen de las cigüeñas*, admiten las denominaciones solapadas que las encuadra como películas *shinpa*, como *Meiji-mono* y como *fûzoku-mono*. En ese estereotipo se encuadran los héroes *nimaiime* de algunas novelas de Kyôka como *Onna keizu*, cuyo protagonista masculino, Chikara, es un universitario; *Nihonbashi* con su doctor Katsurage Shinzo, o el Sokichi de “La mujer carmesí” (*Osen de las cigüeñas*), convertido finalmente en médico; o el Kinya de *Giketsu Kyoketsu* (*El hilo blanco de la catarata*), que de ser un infeliz cochero, termina por convertirse en hombre de leyes, encarnan un ideal burgués de la época. Pero al mismo tiempo, aparecen como el logro efectuado en virtud de un injusto sacrificio por parte de sus madres-amantes.

No puede extrañarnos que *Resurrección*, la novela de Tolstoi, tuviera ecos en el *fûzoku-mono* de Kyôka, ni que se convirtiera en un éxito posterior con su adaptación *shingeki*: basta con tomar en cuenta la primera parte del libro para encontrar allí muchos de los asuntos que es posible encontrar, sin ir más lejos, en esos relatos de Kyôka adaptados al *shinpa*. Más aún, la sumaria descripción de la caída de la joven Katiusha en las manos de una sucesión de hombres, en el tercer capítulo de la novela, podría corresponder con exactitud a una heroína de Kyôka o del propio Mizoguchi –en este sentido, Katiusha se encuentra a medio camino entre la resentida y manipuladora geisha Omocha (*Las hermanas de Gion*) y la mismísima Oharu, la cortesana de Saikaku condenada a caer cada vez más bajo hasta convertirse en prostituta.

En resumen: una gran novela rusa convertida en la década de los 10 en un éxito *shingeki*, construida con situaciones que pueden verse repetidos en un melodrama *shinpa* (¿no es acaso Nejludob, el joven que abandonó sus ideales y olvidó a una joven amante, un arquetípico *nimaiime*?), y cuyo argumento y enfoque casi parece reflejarse menos en la supuesta adaptación libre dirigida por el cineasta en 1937, que en algunos de sus mejores títulos de una u otra época.

II.4.5. Mizoguchi “deconstruye” a Kyôka

Sin embargo, no fue Tolstoi sino Victor Hugo el autor occidental que, al parecer, ejerció una influencia decisiva sobre Kyôka y sobre el *fûzoku-mono*. Para examinar esa cuestión, al hilo de la disertación del especialista M. Cody Poulton sobre Kyôka como autor de melodramas, partiremos de la importancia de la *teatralidad* en la literatura de este autor. Y ello en varios sentidos.

En cierta medida, puede decirse que Kyôka idealizó la cultura del período Edo a través de una lectura romántica –en el sentido ideológico y literario– de la misma. Y nada representa mejor a los años de Edo que su producción teatral. Descendiente por línea materna de actores de teatro Nô, Izumi Kyôka no solo fue autor predilecto del escenario *shinpa*, sino que él mismo ambientó muchos de sus relatos en el mundo teatral. Cody Poulton menciona algunas cuyos títulos incluyen ya una referencia directa a ciertas obras de teatro kabuki, como *Teriha kyôgen* (1897), *Kagerô-za* (1912),³⁴¹ *Hoshi no Kabuki* (1915) y *Sadakurô* (1921). Otras, como *Uta andon* (*The Song Lantern*, 1910),³⁴² toman como tema el mundo de los actores y músicos del Noh. El bunraku sería también una fuente de inspiración, y de hecho los argumentos característicos del teatro de marionetas con doble suicidio final, tal como fueron canonizados por el gran Chikamatsu Monzaemon, ejercieron una gran influencia en esa vertiente melodramática de la obra de Kyôka. El autor desarrollaba así otra de las bases del *shinpa eiga*, el género conocido como *geido-mono*, que ambienta sus historias en el mundo de los artistas. Lo que emerge a través de Kyôka, en buena medida, es su nostálgica pasión por la cultura, sobre todo literaria, del período Edo.

Como prosista, Kyôka mantuvo siempre una inclinación muy marcada por la descripción “impresionista” de ciertas escenas y por la búsqueda de un impacto emocional que había de prevalecer sobre la construcción del relato, algo que explica en parte la abundancia de adaptaciones de sus textos para los escenarios. Sobre todo en los primeros, que bebían de forma evidente de la literatura kabuki, la teatralidad típica de los géneros de Edo se manifiesta en el histrionismo de sus personajes, en su condición este-

³⁴¹ De entre las versiones cinematográficas de este relato, la más conocida es *Kagerô-za* (1981) de Suzuki Seijun.

³⁴² Ídem: *Uta andon* (*The Lantern Song*) tiene una conocida versión de 1943, dirigida por Naruse Mikio.

reotipada de héroes o villanos; pero también y sobre todo en el estatismo de las “imágenes” por las cuales son descritos. Esas imágenes no dejan de recordar los *katas*, es decir, las posiciones detenidas en las que el actor pone de manifiesto su virtuosismo concentrando en la pose un “diseño” convencional y reconocible del carácter del personaje; así como el uso también típico del kabuki de la figura llamada *mie*, es decir, la escena considerada como *tableau vivant*.

Cody Poulton argumenta que Kyôka debió hallar en el melodrama occidental una serie de aspectos que le permitían traducir esos rasgos del melodrama kabuki a la prosa narrativa. ¿De qué forma los aspectos particulares de la teatralidad formal del kabuki pueden proyectarse, como puede deducirse de la obra de Kyôka, en la teatralidad del *melo* occidental? El principio rector es el contraste nítido entre “fuerzas éticas” que encarnan al bien y al mal. Cody Poulton cita a Peter Brooks, quien se refiere en este texto a los efectos teatrales de la prosa de Alejandro Dumas y Victor Hugo –ambos autores leídos en traducción por un Kyôka aún adolescente:

“...El uso de *coups de theatre*, de lo inesperado y lo fortuito, de lo hiperbólico y lo grandilocuente, del *tableau* y de la plasticidad de la representación, los efectos musicales expresivos (...) las identidades enmascaradas o equívocas; padres e hijos que se pierden y se reencuentran; la actividad de la *voix du sang*; apariciones dramáticas y espectaculares; la lucha física y el combate; villanos y víctimas inocentes; la antítesis retórica y una persuasiva polarización moral del universo.”³⁴³

Qué duda cabe de que todos estos rasgos podrían haber sido enumerados de idéntico modo para definir los efectos retóricos, tanto escénicos como argumentales, mediante los cuales el kabuki o el bunraku buscan la comunión con su público en el *pathos* teatral. Pero es en el *ethos* donde el juego de las diferencias y las semejanzas se vuelve más significativo. Y de un modo que tiene consecuencias capitales en la comprensión del realismo mizoguchiano, a quien tal vez convenga considerar ya como el principal heredero de Kyôka, y también como su más insidioso deconstrutor.

³⁴³ Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1995 (1976), p. 157. Cit. Cody Poulton: *Op. cit.*, p. 26.

En primer lugar está la valiosa afirmación de Cody Poulton por la cual serán dos obras de Hugo, *Los miserables* y *Claude Gueux*, la base ideológica y formal sobre la cual nuestro autor de forma al *fûkozu-mono*, y con ello, al género principal del *shinpa*:

“Denominadas también como *kannen shôsetsu*, “novelas ideológicas” o “novelas problema” por críticos como Taoka Reiun y Shimamura Hôgetsu, estas historias eran esencialmente naturalizaciones de la ficción humanística y melodramática de Hugo”.³⁴⁴

Las fuerzas polarizadas del bien y del mal conducirían al héroe o la heroína hacia el clímax de la resolución de un dilema. Pero es en su perspectiva ideológica, impregnada de un romanticismo que idealiza y vindica los derechos de la pasión amorosa, donde aparece la novedad y también la paradoja del melodrama en *Kyôka*. De la literatura de Edo, *Kyôka* no solo mantiene la dicotomía *giri/ninjô* como dualidad que fundamenta el *ethos* tanto como proporciona el motor narrativo. En las obras kabuki y *jôruri*, el orden social dramatizado en esa dicotomía aparecía como un Todo esencial no diferenciado de “la condición humana y equivalente al destino o al karma”. Ese Todo que, como veremos, Mizoguchi transformará en un ‘fuera de campo absoluto’ muy problemático, no se cuestiona. En *Kyôka* hay sin embargo un cuestionamiento de ese orden, que se vuelve explícito a menudo bajo la forma de una pregunta retórica final (y de hecho, el dilema experimentado por sus personajes, no deja de adoptar, por la recurrente resistencia de la prerrogativa social, la forma de una pregunta subyacente).

Cody Poulton menciona un caso representativo con el relato “Gekashitsu” (traducido como “El quirófano”),³⁴⁵ en la cual un médico, el Dr. Takamine, y una mujer de alta cuna, la Condesa Kifune, se habrían enamorado a primera vista. Sin embargo, ella es una mujer destinada a casarse con un aristócrata y él debe proseguir el curso de su carrera profesional sin interferencias. De modo que ese afecto mutuo permanece silenciado. El desenlace abre la puerta a una de esas situaciones fortuitas para las cuales el adjetivo ‘forzadas’ resulta insuficiente. La Condesa debe someterse a operación por causa de un extraño mal, y el cirujano no es otro que Takamine –algo que vemos repetirse precisamente en las dos películas *shinpa* que nos ocuparán en breve. Ella rechaza el uso

³⁴⁴ Cody Poulton: *Op. cit.*, p. 26.

³⁴⁵ “El quirófano”, en Izumi Kyôka: *El santo del monte Koya y otros relatos*, pp. 57-70. “Gekashitsu” fue traducido antes al inglés por Charles Shirô Inouye y publicado en Izumi Kyôka: *Three tales of mystery and imagination: Japanese Gothic by Izumi Kyôka*, 1996.

de la anestesia porque le aterra mencionar, bajo su efecto, un vergonzoso secreto. Takamine, ante el asombro general, acepta operarla sin anestesia:

- “¿Le duele? – preguntó el doctor.
- No, porque eres tú. ¡Porque eres tú! (...) Pero tú no sabes quién soy.”

Hecha la confesión, la condesa toma el escalpelo de la mano de Takamine y lo hunde en su propio pecho. Al final del relato sabremos que el doctor se quita también la vida. Cody Poulton no menciona, puesto que no es relevante para su disertación en este punto, que lo sucedido constituye una primera parte del relato, a la cual le sigue un breve encuentro en la distancia, nueve años atrás, en un parque, donde se escenifica la “visión” que un joven Takamine, aún estudiante, y el propio narrador, un amigo artista, experimentan ante un cortejo de tres hermosas mujeres aristócratas, entre las cuales una de ellas, al parecer soltera, destaca de entre las demás. Ignoran su identidad, pero intuimos que es la futura condesa. Lo que sucederá entre ella y el joven Takamine, queda para la imaginación.

El efecto “flashback” de la estructura dual del relato, con una primera parte sensacionalista y sentimental que se explica con una pasada visión ideal de belleza en la segunda, parece haber sido un rasgo de estilo característico en la narrativa de Kyôka, si bien no siempre tan marcado como en este caso. Como puede comprobarse al leer “La mujer carmesí”, el flashback remite al encuentro fortuito de los amantes, que desencadena esa felicidad provisional o diferida, abortada por los requerimientos de la norma social o de algún patriarca tiránico. Tanto la adaptación de este relato en *Osén de las cigüeñas* como en *El hilo blanco de la catarata*, como veremos, se inician a partir, no de ese encuentro, sino del recuerdo, la ensoñación de ese encuentro. Ello invita a Mizoguchi a poner en marcha un sofisticado aparato de montaje que merecerá la pena analizar detalladamente, y que, curiosamente, al tiempo que exhibe un desafío formal acorde con la asociación que se hacía entre montaje y modernidad cinematográfica, traduce en el fondo una de las armas formales de la narrativa melodramática –no solo en Kyôka, sino en la narrativa sentimental del s. XIX. El flashback es, de hecho, un recurso fácilmente asociable, en la historia del cine, al *melo*.

Pero hay además otras cuestiones que, a partir de un texto arquetípico de Kyôka, afloran y se refractan en el asunto que nos ocupa en este estudio. En “Gekashitsu”, la

más que notable influencia de la narrativa de Edo se deja ver en la función de ese paseo de la segunda parte, cuando la actividad galante como pura contemplación de las bellezas que pasan nos hace pensar de inmediato en Saikaku: sería suficiente comparar la escena con las primeras páginas de “Historia de Osán y Moemón”, el relato de 1685 que será una de las fuentes utilizadas por Mizoguchi para *Los amantes crucificados*. Takamine y su amigo recrean el recuerdo de las tres beldades sin dejar de instalar, con sus descripciones, una cierta distancia, la necesaria para transformar esas presencias en puras imágenes. Pero su labor es prolongada por dos mercaderes que han tenido la misma “visión”, y cuya charla, más gruesa y vehemente en un principio, ejerce un cierto papel, nada raro en la narrativa japonesa tradicional, de “coro” mediador. “Hoy, por primera vez en mi vida, he comprendido lo que significa llevar un quimono, la belleza del movimiento de sus mangas”.³⁴⁶ Como los golfos libertinos que aparecen al inicio de “Historia de Osán y Moemón”, estos contempladores deslumbrados fabrican una fantasía de erotismo ideal a partir de una serie aislada de signos, de fetiches incluso, que ponen el acento en la gracia de las vestiduras y su movimiento. La diferencia radica en que estos pasan revista a todo un inventario de tipos femeninos de Edo, y los del cuento de Kyôka “redescubren” un deleite con sabor antiguo, en una época que conoce la entrada de las ropas occidentales como signo de modernidad. Es el ideal galante de Edo lo que se pone de manifiesto; algo que no puede dejarse de lado si se quiere comprender el romanticismo de Kyôka. Es en sus textos donde, precisamente, la sentimentalidad de Edo se transforma en sentimentalismo, y donde su estética se transforma en esteticismo. Lo anacrónico, en Kyôka, es signo de una poética decadente.

La primera escena de *La honorable señora Oyu* (1951), como ya hemos tenido ocasión de discutir, ofrece en cierto modo una situación de esta clase: Oyu se aparece a ojos del protagonista como la visión de un inefable encanto que requiere toda una composición de elementos: el movimiento en el andar, el quimono, el refinamiento en los gestos; pero también el paisaje, el cuadro exacto de una aparición nítidamente “japonesa”, entendiendo como tal una zona atemporal e imaginaria. Lo más relevante, en el caso del filme de 1951, es que, a partir de la novela de Tanizaki, el anacronismo que Oyu representa, está objetivado y constituye, de hecho, la fuente del problema “con” Oyu.

³⁴⁶ “El quirófano”, pp. 68-69.

Ella es, de modo excepcional en la obra de Mizoguchi, una mujer egoísta, conscientemente encerrada entre los límites de su propio perfil de perfección estética, e incapaz por eso mismo de negociar las contradicciones que surgen entre su voluntad de fascinar y su deseo por el protagonista. *La honorable señora Oyu* puede verse, en buena medida, como una contra-visión realista –filtrada a través del irónica prisma de Tanizaki– del ideal femenino anacrónico de los relatos de Kyōka.

Cabría, por otra parte, preguntarse hasta qué punto la aparición de aquellos mediadores que emergen de la vida cotidiana para dar forma a un costumbrismo de época, en “Gekashitsu” como en “Historia de Osán y Moemón”, no habrían inspirado también, al menos en parte, esa “lateralidad” característica, el fundamento humano literal de lo ‘extenso’, lo yuxtapuesto (la condición de la toma larga) en la puesta en escena de Mizoguchi. El transeúnte, la criada que se apura en su labor a través del mercado o de los pasillos del fondo de una casa-tienda, las prostitutas que se lucen bajo el sol de mediodía entre los cerezos; los momentos relajados de la vida social en la calle, en definitiva; ¿no será a partir de estas escenas, de estos momentos tan bien retratados por las estampas *ukiyo*, que Mizoguchi logra construir, traduciéndolas, sus imágenes de lo ‘extenso’ cotidiano? Ese hormigueo de actores y operarios –y comentarios– detrás del foro y más allá, en la puerta de salida trasera del teatro kabuki en Osaka, en *Historia del último crisantemo*; o el ir y venir, los encuentros y frases breves cruzadas en el barrio de Gion en *Las hermanas de Gion*. La cualidad renovada por Mizoguchi para esas “estampas” es su movilidad, su prolongación y conexión en la red de vectores, en la “línea de universo” que da imagen a la historicidad del lugar, de sus habitantes y de sus peripecias e infortunios. Esa vida que bulle en los mercados, tan apreciada por los pintores y narradores que, como sucediera en la Holanda del XVII, surge cuando las ciudades adoptan un perfil proto-capitalista, es lo que, con formas muy distintas y específicas, también seducía a los ilustradores y contadores de historias del período Edo. Y es lo que subsiste en el cine de Mizoguchi como resto, reserva estética y problemática aún visible en los barrios del placer de las eras Meiji y Taishō, pero también en la posterior era Shōwa.

Naturalmente, la idealización de Edo en Kyōka resulta aún más evidente en los “excesos” de las situaciones melodramáticas típicas. Cody Poulton subraya la influencia de las tragedias bunraku con su conocido tropo del doble suicidio de los amantes, que tuvieron su fundador y principal valedor a Chikamatsu. Pero “Gekashitsu” culmina con

una admonición que nada tiene que ver con las referencias budistas a la impermanencia que Chikamatsu situaba como colofón de sus textos: “Pensadores religiosos del mundo, yo os pregunto, ¿creéis acaso que ellos han pecado y por ello no deberían ir al Cielo?”³⁴⁷

Añádanse a esta pregunta retórica, otros elementos habituales en Kyôka cuales son la frecuente situación de sometimiento de una mujer a un hombre no deseado, con frecuencia un prometido o esposo mucho mayor que ella –como el Ishun de *Los amantes crucificados*, hombre mayor esposado con la joven Osan: ni el texto de Chikamatsu ni aquel de Saikaku que trataba, con muchos años de antelación, del mismo suceso, convertían al mezquino impresor de almanaques a quien Osan y el empleado Mohei habrían traicionado (mas solo aparentemente), en un anciano. De hecho, en la pieza de Chikamatsu la heroína se compadecía de su esposo recordando el hecho de haber “crecido juntos”. No es descabellado suponer que Mizoguchi, Yoda y Kawaguchi Matsutarô, estaban introduciendo un estereotipo *shinpa* en su interpretación del clásico bunraku.

El éxito popular de los relatos de Kyôka es en sí un signo de las limitaciones de ese romanticismo “subversivo”. Por resumir la paradoja en una fórmula: el mal *no* es la superestructura ideológica implicada en la dualidad *giri/ninjô*. El mal queda representado por las figuras de la autoridad patriarcal que encarnan el *giri*; pero el *giri* obedece aquí a una forma distorsionada por los cambios de la época. En este sentido, la perspectiva de Kyôka participa, aunque de forma algo más tenue, de la crítica contemporánea que puede leerse en un celebrado texto de Nitobe Inazô (1865-1933), *El Bushido. El alma del Japón*.³⁴⁸ En ese texto, escrito originalmente en inglés, cuya primera edición data originalmente de 1899, el tratadista despliega su apología de la famosa “vía del samurái” desde una posición cristianizada, haciendo uso de todo un aparato de referencias que apelan a la filosofía y la literatura de Occidente, en busca de convergencias que compensen la incomprensión ante aquello que, con más asiduidad, ha servido para justificar las acusaciones occidentales de “barbarie” hacia el mundo japonés tradicional. Uno

³⁴⁷ *Op. cit.*, p. 70. Cody Poulton cita este desenlace en su estudio, pp. 27-28.

³⁴⁸ Hay edición en español: Nitobe Inazo: *El bushido. El alma del Japón*, José J. de Olañeta, Editor, Palma de Mallorca, 2002. En la personalidad y la biografía de Nitobe hay algo de trágico, puesto que desde su posición de erudito conocedor de Occidente y de intérprete conciliador de la cultura nacional, casado con una occidental, defensor del esperanto como lengua de entendimiento universal, etc., ejerció como mediador diplomático, en los años 30, entre Japón y los EEUU. Su muerte en 1933, en pleno auge militarista japonés al socaire de la guerra Chino-Japonesa, le impidió ver la vastedad del desastre que el futuro deparaba.

de los segmentos más notables del libro de Nitobe es aquel en el cual denuncia la distorsión del concepto original de *giri* (“Recta Razón”) para convertirlo, en la “pervertida” percepción popular del término. El autor pone un ejemplo de notable elocuencia y claridad sobre el significado profundo de esa rectitud:

“Giri no significaba originalmente más que deber, y me atrevo a decir que su etimología deriva del hecho de que en nuestro comportamiento, por ejemplo para con nuestros padres, aunque el amor tiene que ser el único motivo, si falta este, debe haber alguna otra autoridad para imponer la piedad filial; y formularon esta autoridad en el *giri*. Y formularon esta autoridad –*Giri*– con mucho acierto, puesto que, si el amor no se lanza a realizar actos de virtud, hay que recurrir al intelecto del hombre y hay que estimular su razón para convencerle de la necesidad de actuar correctamente. Lo mismo vale para cualquier otra obligación moral.”³⁴⁹

La disertación de Nitobe es interesantísima como ejemplo del pensamiento Meiji en estado de negociación entre paradigmas de difícil acuerdo. Su cristianismo le permite argumentar no uno, sino dos imperativos morales, de tal modo que ambos, siendo distintos y en absoluto equivalentes, sean sin embargo inmediatamente conciliables con, e incluso equivalentes a, lo razonable y lo racional. Esos imperativos son el amor en el sentido cristiano del término, y por lo tanto extraño a la ética tradicional japonesa, y la piedad filial, que es el requisito fundamental de la ética confuciana.

Nitobe denuncia entonces que la distorsión “popular” del término funciona para encubrir la hipocresía de los actos interesados. “Podría escribir del *giri* lo que Scott escribió del patriotismo, a saber, que “al igual que es lo más hermoso, también es a menudo lo más sospechoso, una máscara para otros sentimientos”.”³⁵⁰ En realidad, el falseamiento del concepto de *giri* que Nitobe señala no corresponde, como en *Kyôka*, al surgimiento de una nueva burguesía capitalista para una sociedad tecnocrática que ya no puede valorar la “pureza” y la “sinceridad” de sentimientos y actos; sino más bien a una etapa anterior, la representada por el propio período Edo, cuando el Bushido se transforma en nostálgica mitología de los años de predominio samurái. Esta diferencia es importante. Nitobe hace una lectura admirada de aquel rigor *aristocrático*, y *Kyôka* sin

³⁴⁹ Nitobe I.: *Op. cit.*, pp. 33-34.

³⁵⁰ Nitobe I.: *Op. cit.*, p. 35.

embargo adora la sentimentalidad paradójica y *plebeya* expresada en los dramas kabuki de Edo.

Es evidente que la cultura de Edo, en sus más logradas expresiones conseguía escenificar con crudeza las paradojas de la famosa dicotomía entre el deber y el deseo personal. Pero la contradicción no quedaba resuelta: el *giri* no era cuestionable, y no por los razonables motivos, entre cristianos y kantianos, que propone Nitobe. Kyôka, en unos años que conocen la penetración de los movimientos humanistas y democratizadores de inspiración occidental, así como de esa atmósfera moral levemente cristianizada que, tal como se ha comentado ya, ejercieron una influencia decisiva en el *shinpa*, toma partido por el *ninjô*. En realidad, su temperamento romántico percibe que la dualidad *giri/ninjô*, aunque se vista como dicotomía razón/corazón, no puede resolverse salvo como ruptura –algo que ya se asumía nítidamente en el *ethos* feudal japonés. Nitobe hace caso omiso, en este sentido, a la riqueza de contradicciones angustiosas que atraviesa las alegorías del Noh, del bunraku, incluso de las grandes epopeyas del antiguo período Heian.

La posición de Kyôka frente a la institución del matrimonio, por ejemplo, es explícita no sólo cuando denuncia por alusión los dilemas de sus heroínas obligadas a casarse con hombres a los que ningún sentimiento ha unido previamente, sino incluso de forma expresa en un ensayo de 1895, “Ai to kon’in” (“amor y matrimonio”). En este texto, califica el matrimonio como “un castigo cruel e inhumano” que conduce a los amantes –a aquellos que se aman sinceramente fuera del matrimonio– al crimen. “La dialéctica del amor es el doble suicidio, la fuga, quedar desheredado”.³⁵¹

Fuga, pérdida de los vínculos familiares *ergo* sociales, y doble suicidio, ¿no son los atributos del *michiyuki*, el “camino nevado” o huida terminal de los amantes en las tragedias de Chikamatsu y de sus epígonos? Kyôka interpreta en términos “modernos” la tradición dramática pre-feudal, y esta será una de las líneas prolongadas por Mizoguchi en su filmografía. Ahora bien, el nostálgico autor de *El santo del monte Koya* era prisionero de su idealismo. En realidad, su exaltación de las pasiones frente al orden establecido arraigaba poderosamente en una estructura de la sensibilidad que subyace y vuelve más compleja la dicotomía *giri/ninjô*. Por un lado, tal dicotomía sería, en fin, el móvil para dar cumplimiento a un ideal trágico. Por otro lado, y como bien explica Ian Buru-

³⁵¹ Cit. Cody Poulton: *Op. cit.*, p. 28.

ma en su magistral *A Japanese Mirror*,³⁵² la dualidad fundamental es más sutil e independiente de la norma: es la que separa la “pureza de intenciones”, la “sinceridad”, del cálculo de riesgos.

El mundo en el que Kyôka sitúa sus melodramas, estaba lejos de ser el monolítico régimen de los Tokugawa, empeñado en permanecer idéntico a sí mismo aun cuando a la vez impulsaba cambios profundos, tales como la transformación de la casta samurái en una élite cortesana sometida, o el estímulo del crecimiento urbano gracias al comercio. Precisamente es esta contradicción la que había alumbrado la mitologización de los valores tradicionales guerreros en el seno de la cultura plebeya de Edo –y en consecuencia, la correlativa puesta en crisis implícita, latente, de esos valores. Aun cuando toda la cultura “clásica” japonesa puede comprenderse de acuerdo a la tensión *giri/ninjô*, es en las obras kabuki y bunraku donde alcanza el clímax, el *pathos* máximo, su punto crítico. El objetivo de subversión de Kyôka, como ya se ha dicho, no era en sí esta dualidad, sino la insinceridad, el cálculo vinculado al arribismo y la codicia de las élites Meiji. En sus melodramas, el *giri* se encarna en la masculinidad de una era tecnocrática. ¿Puede ser casual que en sus *fûzoku-mono*, esa élite la conformen, de un lado, los villanos absorbidos en sus operaciones mercantiles sin escrúpulos, y del otro, los héroes *nimaimé* convertidos en médicos y abogados? O lo que es igual, hombres-modelo Meiji, hombres de carrera cuyas ocupaciones tienen que ver con la seriedad, con la “verdad” de la Ley y con la cruda “verdad” del cuerpo (verdad *mecánica* del cuerpo). La tiranía física de los autócratas de siempre sobre las mujeres, se ajusta así a nuevos modelos de modernidad asociados a la Ley y al cuerpo como máquina.

Para Kyôka, el *giri* es la coartada de esa tiranía, y el *ninjô* se asocia a una sentimentalidad femenina que se adhiere a los tiempos antiguos. Las heroínas de Kyôka, al contrario que las del Mizoguchi de los años 30 –incluidas las de sus adaptaciones de *Taki no Shiraito* y “La mujer carmesí” (*Osen de las cigüeñas*)–, no son “modernas”. Las *Osen* y *Shiraito* originales se revelan en los textos de Kyôka como pura imagen, impresión o estampa cromática en movimiento. “La mujer carmesí” se inicia con la visión de Sokichi, médico de profesión, de una mujer en la estación de Mansei, mientras llueve a cántaros, que le recuerda a aquella *Osen* a quien tanto debía. La película *Osen de las ci-*

³⁵² Buruma, Ian: *A Japanese Mirror. Heroes and Villains in Japanese Culture*, Phoenix, Londres, 1984. Ver Caps. 9: “The Loyal Retainers”, y 10: “Yakuza and Nihilist”. Pp. 150-195.

güeñas mantiene a ambos personajes ignorantes de la presencia de uno y otro, pero unidos sin saberlo en una especie de unidad de pensamiento que los iguala: ambos recuerdan, al tener a la vista los jardines del templo Myojin, el momento en que sus destinos se unieron para separarse después. Este flashback al unísono aparece, de hecho, en el relato, aunque con sensibles diferencias que serán objeto de análisis, y que conciernen a las posibilidades diversas de la prosa literaria y del montaje cinematográfico. Por ahora basta con adelantar una premisa básica: Mizoguchi supo reinterpretar las contradicciones ideológicas del nostálgico *Kyôka*. En su cine, la dualidad ‘máquina corporal sometida’ / ‘imagen ideal revelada’, deja paso a una trama social inscrita en la historicidad de sus personajes, trama que se despliega en el espacio y en las duraciones –en las forzadas *elipsis* padecidas por los amantes. Aunque no puede decirse que eludiera el doble anacronismo que representaba en sí el género *shinpa* y el enfoque esteticista y sentimental de *Kyôka*, sí introdujo un sutil y productivo desvío sobre la misma a partir de lo que no dejaba de ser la solución especial a una serie de cuestiones cinematográficas. Y es aquí donde operan su trabajo con el montaje, de un lado, y con el plano extenso, del otro. Con ello, la heroína pasaba de ser una imagen deseable y *luego* deseante, a constituirse en el sujeto principal de un trayecto y una puesta en conflicto.

II.4.6. *Kyôka*, o el anacronismo.

En un capítulo anterior mencionamos que, entre finales de la década de los años 10 y los primeros años 20, la producción y también la crítica de cine en Japón se vieron afectadas por el llamado Movimiento del Cine Puro (*Jun'eigageki undô*), vinculado inicialmente a algunas producciones de la compañía Tenkatsu, y con gran influencia en los dos nuevos estudios, Shôchiku y Taikatsu, que venían a renovar el panorama algo rígido que representaba la hegemonía Nikkatsu. A grandes rasgos, el Movimiento del Cine Puro era un llamamiento a apartarse de las rutinas heredadas del teatro: el uso del actor *oyama* para papeles femeninos, el estatismo de la planificación y el papel del *benshi* en la exhibición del filme. De acuerdo al programa del Movimiento, era preciso que los papeles femeninos fueran interpretados por actrices, que se hiciera uso de los hallazgos recientes de “montaje analítico”, que sobre ese principio entre otros, se diera autonomía narrativa a las imágenes. En definitiva, reclamaban la asimilación de una “modernización” que en

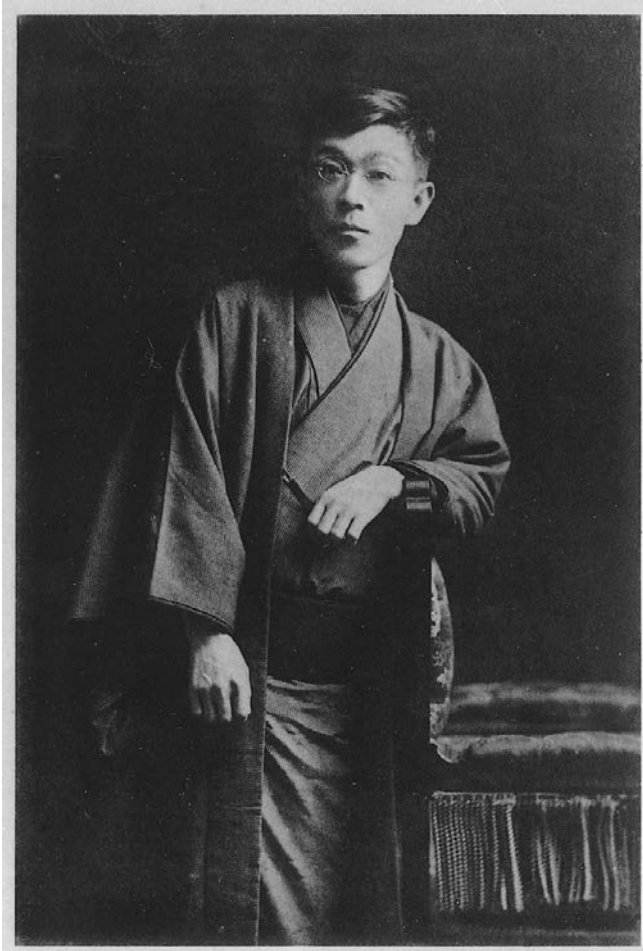


Ilustración 41: Kyôka Izumi en su juventud.

aquel momento se asociaba claramente con el modelo representacional hollywoodiense. No puede extrañar que, en las tentativas teóricas y prácticas del *Jun'eigageki undô*, cumpliera un papel muy importante el 'nuevo teatro' o *shingeki*. Pero, curiosamente, dos de las luminarias vinculadas a ese movimiento, el director y actor "Thomas" Kurihara [Kurihara Kisaburo] y nada menos que el escritor Tanizaki Jun'ichirô, emprendieron su primera colaboración bajo tal programa, en 1920, ¡con una adaptación de un texto de Kyôka!: *Katsushika Sunako*.

Si la literatura de Kyôka estaba íntimamente vinculada al *shinpa*, no al *shingeki*, el cine *shinpa* era uno de los dos pilares sobre los que se sostenía ese modo de producción al que se oponía el 'Movimiento del Cine Puro'. No es posible entender la aparente contradicción si no se tienen en cuenta los desfases que separaban lo "moderno" entre los ámbitos de la literatura, el teatro y el cine —en este orden de "caída" desde la 'alta' a la 'baja cultura. Pero es que el propio escritor debe ser comprendido como una figura de desfase. Basta con una aproximación sumaria a la compleja posición que ocupa la personalidad literaria de Kyôka en la cultura japonesa post-Meiji, para cerciorarse de que ese lugar se cifra, precisamente, en una serie de paradojas o anacronismos, reales o acaso aparentes. En términos generales, Kyôka representó como pocos el vértigo de esos cambios. Sentía un profundo desafecto por el presente que le tocó vivir, y el caso es que vino a crear algunos de los estereotipos que los japoneses del s. XX identificarán inmediatamente con ese período.



Ilustración 42: Ii Yôhō y Kitamura Rokurô en la producción de *Nihonbashi* en el Hongô'za, marzo de 1916. Foto depositada en la Biblioteca Otani de Shôchiku.

Este desfase se manifiesta, por ejemplo, entre las etapas de su producción literaria y las del mundo teatral. El grueso de los textos expresamente escritos por el autor para los escenarios, fue producido durante el período



Ilustración 42: fotograma de *Osen de las cigüeñas* (*Orizuru Osen*, 1935). El protagonista masculino, Sokichi, en trance de recordar las penurias pasadas, al inicio del filme.

1913-1927, que se corresponde casi exactamente con la era Taishô.³⁵³ Para entonces, ya hacía tiempo que Kyôka había tomado cierta

³⁵³ En realidad, tan solo ocho de las catorce obras teatrales publicadas por Kyôka en ese período eran piezas originales: *Yashagaike*, *Kôgyoku*, *Kaijin bessô* y *Koi nyôbô*, todas ellas de 1913; más *Tenshû monogatari* (1917), *Yamabuki* (1923), *Sengoku chazuke* (1926) y *Tashinkyô* (1927). Las otras seis eran adaptaciones de textos previamente publicados como relato –*Shinja daiô* (1904), *Aika* (1906), *Keiko ôgi* (1912), *Nihonbashi* (1917) y *Oshinobi* (1936)– y la traducción de *Die versunkene Glocke*, de Gerhart Hauptmann, a la sazón la única que obtuvo una notable respuesta crítica, lo cual da fe del ambiente cultural de una época en la cual el “nuevo teatro” o *shingeki* tomaba el relevo de la modernidad con su adopción de las técnicas y textos dramáticos occidentales. Sólo *Kôgyoku* fue estrenada poco después de su publicación en 1913, y al parecer no ha vuelto a ser llevada a los escenarios en todo el siglo transcurrido desde entonces. Sin embargo, algunas de esas obras de Kyôka fueron al fin representadas ya en la década de los 50, en gran medida gracias a la colaboración del *onnagata* Hanayagi Shotarô y la actriz Mizutani Yaeko, algo que quizás influyó asimismo en que las historias de Kyôka –pero sobre todo su faceta *shinpa*– viviera un ‘revival’ en el cine, como demuestran los “remakes” llevados a cabo, sobre todo, por Ichikawa Kon. Tanto la obra dramática como sus relatos más o menos fantástico-grotescos o sus *fûzoku-mono* representaron a su vez alimento para una cierta vanguardia teatral post-*shingeki*, pero también para una cierta vanguardia cinematográfica –se puede pensar en personalidades tan diversas como las de Terayama Shuji y Suzuki Seijun– que valoraban en Kyôka aquello que repelía a sus coetáneos y a los críticos: la extrañeza ante unos códigos anacrónicos que, de pronto, surtían material muy sugerente con el cual construir ficciones contrarias al realismo “burgués y humanista” derivado del *shingeki*. Ver Cody Poulton: *Op. cit.*, p. 304 y ss.

distancia con respecto a “un género [el melodrama *shinpa*] de cuya creación él mismo era en gran parte responsable.”³⁵⁴ Ahora bien, desde el estreno de la versión escénica de *Takinô Shiraito* en 1895 hasta el final de la II Guerra Mundial, la parte del *corpus* del escritor que habría nutrido ese género, se limitaba a las adaptaciones de textos previamente publicados como relato breve o novela.

Hastiado por las limitaciones del *fûzoku-mono*, la producción de Kyôka se fue replegando muy pronto hacia una revisión extremadamente personal de la tradición japonesa del relato fantástico:

“Kyôka continuó escribiendo melodramas ambientadas en el submundo de los marginados –novelas y relatos como *Nihonbashi* (1916) y *Baishoku kamo nanban* (“Osen and Sokichi” [“La mujer carmesí”], 1920)– a lo largo de su carrera. A pesar del éxito de sus dramatizaciones, cuando empezó a escribir sus propias obras escénicas durante la última década de la era Meiji, gravitó hacia un estilo de literatura distinto, que había empezado a explorar tan pronto como en la década de 1890, y que le condujo hacia espacios de su propia imaginación que eran una amalgama de temores personales, añoranzas y recuerdos de su lugar natal. Esta tendencia, que se expresaba de modo particular en una inclinación por lo fantástico y lo oculto, le apartó de los leales aficionados de sus adaptaciones *shinpa* (...).”³⁵⁵

Y aquí aparece de forma complementaria una segunda figura del desfase: *en un primer momento*, esa tendencia hacia la literatura de fantasía le valió abundantes reproches por parte de críticos y colegas; pero a las alturas de la era Taishô, era precisamente aquella faceta “realista” expresada en los *fûzoku-mono* la que precipitaba en “antigualla”. Nótese, por otra parte, que los años de la breve ‘democracia Taishô’ se corresponden con la etapa de formación y desarrollo inicial del cine de estudios japonés en su etapa muda. Y que los dos géneros cinematográficos principales de ese primer estadio, eran el *jidai-geki* –llamado entonces *kyu-geki* e inspirado en el inventario kabuki– y el *shinpa higeki*, especialmente en los estudios Nikkatsu. Conviene no menospreciar la significación de este esquema dual, puesto que se basa en el hecho de que ambos géneros proporcionaban los materiales de un cine popular sobre el reclamo seguro a los placeres de lo reconocible. En realidad, los tres filmes *shinpa* de Mizoguchi basados en obras de Kyôka eran un anacronismo sobre un anacronismo, pero es preciso tener en cuenta que esta condición

³⁵⁴ Cody Poulton: *Op. cit.*, p. 53.

³⁵⁵ *Ibid.*

no era la de un “olvido”, un dar la espalda a los requerimientos de ‘lo moderno’. En las fechas de producción de la desaparecida *Nihonbashi*, el ‘Movimiento del Cine Puro’ hacía ya tiempo que había dejado de ser novedad. Realizada en la misma época en la que viera a la luz la más celebrada de sus *keikô-eiga* o ‘películas de tendencia’ (izquierdista), todo indica que el *shinpa* según Mizoguchi participaba de una doble faceta de complicada solución: el trabajo sobre el anacronismo-como-nostalgia y la exigencia de *renovar la voluntad inicial de realismo que subyacía al género*. Mediante una clase de estilización que tradujera el sabor del género a las posibilidades realistas del medio, Mizoguchi parece vindicar la sentimentalidad de *Kyôka* como vía de acceso a una perspectiva ética que tal vez habría quedado un tanto velada para los espectadores de aquellos años.

No es posible apartar la vista de esta doblez que afectaba a la recepción de la obra de *Kyôka* entre finales de Meiji y los primeros años de Shôwa. Todo aquello que había justificado el desafecto de los representantes de la alta cultura hacia la faceta “realista”-melodramática del escritor, proporcionaba sin embargo la base para su prolongado éxito popular, aunque por motivos que fueron modificándose con el tiempo. O mejor dicho: por causa del tiempo mismo, que incrementaba progresivamente el aura de nostalgia y costumbrismo de un pasado reciente que el público japonés iba mitificando. Cody Poulton resume así la situación:

“El éxito de estas adaptaciones [frente a la mala fortuna de sus obras de teatro originales] ha sido no obstante algo así como una bendición matizable –durante décadas el *shinpa*, en efecto, ha preservado a *Kyôka* como a un delicado insecto en ámbar, dejándonos la impresión de que era autor de artefactos ensoñadoramente nostálgicos de costumbres Meiji, o estudios altamente melodramatizados de geishas voluntariosas y de sus bellos amantes sin fuerza de espíritu. Tampoco había tenido el melodrama *shinpa*, a pesar de su popularidad, demasiado interés para la crítica desde la primera década, más o menos, del siglo XX. La alta cultura de la modernidad privilegiaba la razón sobre la emoción; la sentimentalidad se asociaba con la cultura popular, y por tanto, era sospechosa.”

La tesis adoptada en este estudio sobre la importancia de *Kyôka* en el cine de Mizoguchi, pasa por considerar al cineasta como una suerte de médium, en el sentido literal del término: un intérprete de la tentación del anacronismo tanto como de la urgencia ética en el contacto de la ficción con la historicidad de sus criaturas. Valdrá la exageración que a continuación se expone: Mizoguchi es el que rescata la historicidad que les faltaba a los atemporales seres de *Kyôka*. Valga apuntar no obstante dos cuestiones fundamentales, la

primera como factor de corrección y la segunda como afirmación que anticipa algunas conclusiones de este trabajo.

La primera es que el valor de uso del anacronismo varía, precisamente, con el tiempo.

La segunda es que la filmografía de Mizoguchi, sobre todo en ciertos momentos puntuales –su películas *shinpa* de la primera mitad de los 30, para Shinkô Kinema y luego con Dai'ichi Eiga; su etapa Shochiku en tiempos de guerra; pero también, de otro

modo, las celebradas películas para Daiei ya en los 50– mantienen del gusto por lo anacrónico, el sabor del género, pero sometido a un programa formal que lo trasciende. Ese programa formal, como veremos, anuda una fenomenología realista del cine con la historicidad como perspectiva trascendental de la ficción.



Ilustración 43: Hanayagi Shôtarô como Taki no Shiraito, agosto de 1933, teatro Gekijô de Tokio.

Hay una compleja relación entre el anacronismo involuntario de Kyôka y su lugar en la obra de Mizoguchi. Si bien el cineasta hace suyo ese material, introduce a su vez una serie de “correcciones”, muchas de las cuales seguramente aprovechaban los elementos añadidos en las sucesivas adaptaciones teatrales del texto. Pero es que además, lo anacrónico debía formar parte ya del

material de trabajo, esto es, del discurso adherido por el tiempo al original –a veces, también es preciso reconocerlo, sin lograr trascender sus límites: ahí están los casos de sus filmes “heóricos”, por lo general menos convincentes. La posibilidad de considerar los textos interpuestos entre el relato del escritor y el filme, no solo escapa a las posibilidades de este estudio, sino que resultaría una labor ardua y frustrante para un investigador de campo japonés: las adaptaciones *shinpa* a partir de cuentos o novelas eran francamente “liberales”. A veces las efectuaba el propio empresario (Kawakami) sin firmarla, como sucedió con *Taki no Shiraito* en 1895. Y siempre, en cualquier caso, los actores añadían diálogos y situaciones de su cosecha y para lucimiento propio. Es famosa, por

ejemplo, la mencionada intervención de Hanayagi al añadir las acrobacias acuáticas de Shiraito que, sin duda, la versión de Mizoguchi/Irie quiso reproducir para la pantalla: nótese que esa nueva versión de *Taki no Shiraito* con la estrella Hanayagi de protagonista se puso en escena en 1933, el mismo año de la película. Lo cual nos hace pensar que esta iba a la zaga de aquella –nos permitiremos el anacronismo de calificar la película, por tanto, como un “exploit” de un re-estreno teatral de éxito y con gran capacidad de apelación al gran público. Si hacemos tal uso, fuera de época y contexto, de este término, es tan sólo para subrayar el carácter de actualidad implicado por un filme *shinpa* que, junto con *Osen de las cigüeñas*, forma un díptico ciertamente llamativo pero también en apariencia envejecido, al menos si se toma como referencia, no ya el esplendor del *shoshi-min-geki* de los estudios Shôchiku, sino incluso y *sobre todo* la modernidad (el ‘realismo’), casi inmediatamente posterior, de las películas sonoras de Mizoguchi realizadas en 1936.³⁵⁶

En cualquier caso, la aproximación de Mizoguchi, como experto en el *shinpa hi-geki*, a las ficciones de Kyôka, implicaba el reconocimiento a quien era el autor más insigne del (sub)género. Por otra parte, nos falta casi todo el material anterior que nos revelaría, título a título, si Mizoguchi podría ser visto incluso como el epígono o el más lúcido continuador de Kyôka y del *shinpa*. La sospecha aquí sostenida es que, entre el par Kyôka/*shinpa* y el desarrollo contemporáneo y posterior de lo que accedemos por economía de términos a seguir llamando, pese a todo, “melodrama japonés”, el papel de Mizoguchi fue capital. En algún capítulo posterior se abordará la posibilidad de que Mizoguchi articulara toda una “deconstrucción” del espíritu *shinpa*/Kyôka (acaso por la decisiva influencia de Yoda Yoshikata). Pero en este capítulo nos interesan más las claves de la semejanza, la continuidad y las diferencias que habrían permitido mantener el carácter “problemático” de ese universo ficcional tan típicamente Meiji. Esos matices nos llevarán directamente hacia el problema central de este estudio: las relaciones diferenciales entre la figura de la toma larga mizoguchiana y su resultado referencial –una poética del tiempo decididamente volcada hacia la historicidad. Así pues, vayamos por partes.

³⁵⁶ Aunque no puede decirse lo mismo de los dos filmes sonoros, más bien titubeantes, realizados en el curso de la aventura Dai'Ichi Eiga en 1935: *Oyuki la virgen* y *Las amapolas*.

II.4.6.1. La “cuestión de la mujer”.

En primer lugar, no es insensato afirmar que la “cuestión de la mujer” en la ficción mizoguchiana, procede directa aunque no exclusivamente, de Kyôka. No pasará de ser anecdótico para las pretensiones de este estudio, pero en cualquier caso es una tentación demasiado poderosa anotar este llamativo paralelismo biográfico entre escritor y director: después de la muerte de la madre de Kyôka³⁵⁷ cuando él contaba con nueve años de edad, su hermana Yae fue adoptada en una de las casas de geishas de Higashiyama, el distrito de las geishas en su ciudad natal de Kanazawa.³⁵⁸ El paralelismo con la historia personal de Mizoguchi, cuya hermana mayor fue asimismo vendida como *maiko* a una casa de geishas, es evidente. La minuciosidad descriptiva característica en Mizoguchi sería sin embargo la contraparte al idealismo de Kyôka a la hora de retratar a sus heroínas. Para el escritor, la mujer es pura visión ideal que remite a un pasado tristemente disuelto en el torbellino de la modernidad. La visión resulta fragmentaria y bidimensional, una bella estampa policromada, suspendida, como recortada sobre el supuesto fondo de alguna geografía racionalmente consistente. Si en un primer momento los contemporáneos de Kyôka podían percibir “realismo” en unos relatos cuyo romanticismo desbordante era ya, en aquellos años, anacrónico, ello se debía al hecho de que, en contraste con la ficción doméstica (*katei shôsetsu*) de escritores como Kikuchi Yûhō, Tokutomi Rôka y Ozaki Kôyô, cuyas historias proporcionan abundante material al *shinpa*, los *fûzoku-mono* de Kyôka estaban ambientados casi exclusivamente en el *karyûkai*, el “mundo de la flor y el sauce” de los entornos marginales.³⁵⁹

Por otra parte, era precisamente el romanticismo de Kyôka lo que convertía esos relatos en “problema”, en discusión ideológica. Zarandeada sus heroínas por el afecto sincero a un hombre distinto al cual se la supone destinada, cabe preguntarse qué o quién “pre-supone” aquí ese destino. Para Kyôka, se trata de las determinaciones sociales

³⁵⁷ La madre de Kyôka, por cierto, era descendiente de una familia de actores y músicos de teatro nô. La cuestión quizá no sea intrascendente si se considera el futuro papel del escritor en el inventario de un género –o más bien, subgénero del *shinpa*– como el *geido-mono*, o relatos sobre artistas, que será uno de los que sirvan como pretexto a los estudios para producir películas satisfactoriamente patrióticas en los años de hierro del régimen militarista y a lo largo de la Guerra del Pacífico.

³⁵⁸ Cody Poulton: *Op. cit.*, p. 55, Nota 4.

³⁵⁹ Cody Poulton: *Op. cit.*, p. 60.

impuestas por el doble eje opresor de las diferencias de clase y la institución del matrimonio acordado. El escritor tampoco irá más lejos. La cuestión, como veremos, es el lugar que ocupa el pasado de la heroína dentro de ese esquema opresor estático. La cuestión, en fin, es cómo actúa esa opresión sobre la vida concreta de los personajes, en su despliegue en el tiempo y el espacio. Mizoguchi, voluntaria o involuntariamente, desvelará cómo ellas y ellos, la heroína y su amante, poseen el tiempo o son poseídos por el tiempo, de modos tan diversos como altamente significativos.

Para empezar, estas mujeres sexualmente fascinantes tienen más edad que el protagonista masculino, el cual establece con respecto a la amada una relación de dependencia. La naturaleza maternal de la heroína parece entonces desplazar precisamente la carga sexual de la relación a un ámbito “fantasmático”, perturbadoramente ausente. La amante, de hecho, no deja de ser una “doble de la madre muerta.”³⁶⁰

Más aún, la empatía inicial entre la mujer y el *nimaimé* (el galán) tendrá como base la experiencia compartida del desarraigo, pero se diría que solo el pesar del hombre –el peso del tiempo sobre él– cobra la forma expresa de una añoranza hacia la familia, el hogar, la tierra natal que atrás quedaron. El *nimaimé* es, inicialmente, pues, un sujeto frenado, atascado en su añoranza, mientras que la heroína, atemporal en *Kyôka*, como descendida de un antiguo grabado *ukiyo*, se convierte en cuerpo activo en Mizoguchi. Frente a la lentitud masculina, la heroína mizoguchiana se define a sí misma en el sereno discurrir de su actividad, en sus andares –que van a ser violentamente interrumpidos por un sujeto masculino segundo, el opresor; el violador.

La adaptación de Mizoguchi de *Osen y Sokichi*, que data de 1935, que es su último filme mudo y que, aunque no lo sabremos nunca a ciencia cierta, acaso representara la expresión mizoguchiana culminante de esa “cultura del montaje” a la que alude Chika Kinoshita para referirse al último cine mudo japonés, traduce claramente este desequilibrio al construir ese complejo sistema de flashbacks convergentes que ya hemos mencionado, un mismo recuerdo simultáneo *a través* de dos sujetos, ya insinuado en el relato de *Kyôka*.³⁶¹ Pero después solo a él se le entregan recuerdos de una juventud feliz y protegida por una venerable abuela en alguna venerable aldea, antes de extraviarse en la ciudad.

³⁶⁰ Cody Poulton: *Op. cit.*, p. 59.

³⁶¹ Sobre esta cuestión, véase el análisis detallado de la primera secuencia de *Osen de las cigüeñas* en un epígrafe posterior de este capítulo.

El pasado de Osen, sin embargo, queda elidido, acaso por su condición insoportable (el relato breve precisa que Osen, antes de caer en las redes del infame Kumazawa, había sido, evidentemente, “una profesional”). Todo el pesar de un niño perdido para Sokichi, y todo el oprobio para la superviviente desgraciada para Osen, la cual, por su parte, sí se verá luego dotada de capacidad de rememoración cuando sus recuerdos se asocien, precisamente, a Sokichi. Es como si todo lo que ella necesita rememorar, fuera su historia con él. Esta asimetría procede a todas luces de Kyôka. Su ensueño romántico desea que a la mujer le baste con la plenitud amorosa de su relación con el amado para verse colmada. Como contrapartida, todo hay que decirlo, los planes de Sokichi –estudiar Medicina, como los de Kin’ya en *El hilo blanco de la catarata* consistían en estudiar Derecho– representan el cumplimiento de la perspectiva *maternal* hacia el buen hijo, algo que el público Meiji, y sobre todo el mayoritariamente femenino, sin duda ponía en valor. La originalidad de Kyôka se halla en haber convertido esta perspectiva –el cumplimiento del *risshin shusse*– en una “distracción” que desvía al héroe y le impide, a la larga, corresponder a su amada en la justa medida. El estudio y el consiguiente “éxito” solo podrán tener cabida a costa de evacuar lo amoroso, a costa de experimentar una segunda emigración, un segundo desarraigo que, sin embargo, no va en este caso a frenar al héroe. Todo este complejo juego de diferencias pasa de lo latente a lo visible a través del filme, puesto que Sokichi no dejaba de ser un sujeto inmaduro paralizado por las dificultades. Osen, por el contrario, proporciona el principio de realidad. En este sentido, la Osen encarnada por Yamada Isuzu en el filme de Mizoguchi, aporta a la atemporal mujer-visión de Kyôka, en efecto, algo que sí merece ser calificado con el término ‘realismo’. Lo cierto es que la “bidimensionalidad” de la heorína de Kyôka deja paso en Mizoguchi a un personaje tridimensional, en la medida en que se mueve: está dotada de temporalidad, pero esa temporalidad no corresponde a un tiempo enquistado en la añoranza, sino a un puro fluir con la realidad. Osen no es meramente un espíritu abatido, como Sokichi. Aun en el abatimiento, ella es un cuerpo inteligente. Huye porque precisa huir –en las escaleras del templo, o entre las habitaciones donde padece los abusos de su “dueño”. Se aproxima a Sokichi cuando esa distancia debe ser cubierta; se inclina hacia su rostro para entregarle la salvación de su intimidad. En última instancia, incluso atenazada por un pesar que se expresa, en la primera escena, en la estación, con un rostro terrible, increíblemente endurecido, quizás furioso pero contraído hacia el fondo de su desgracia,

Osen se desploma: en cualquier caso, y también aquí, su cuerpo *actúa*. Ahora bien, si Osen no tiene pasado más que en relación a su historia con Sokichi, puede que no sea sino porque ella *es* pasado; ella fluye con la realidad, pero esa realidad no es la realidad que la Historia se toma el trabajo de considerar seriamente; la de los cambios sociales, las coyunturas políticas y económicas, los movimientos de masas. Ella discurre por los canales subterráneos en los que permanecen las costumbres de otros tiempos. De nuevo Cody Poulton nos desvela que la raíz de esta idea se halla en Kyôka:

“En su literatura, el principio femenino sostiene la tradición, y las mujeres son comúnmente retratadas como víctimas sacrificiales de un proyecto de modernización cruel y dominado por los hombres. (...) Las mujeres representaban mejor este resentimiento (contra la modernidad), pero cualquiera asociado con el *karyûkai* o con sociedades marginales similares, adquiriría un aura fantasmal.”³⁶²

Por otra parte, en los textos de Kyôka el principio de realidad de la heroína mimetiza exactamente el del sistema social. ¿Cómo no iba Osen a desplomarse, ahogada por tan vasta contradicción? Es que ella, como antes la Shiraito encarnada por Irie en el filme anterior, actúa como una madre *también* en ese sentido: animando, sufragando los estudios del muchacho, proyectando y dando validez, en fin, a la expectativa del “éxito en la vida” y al prestigio del “cuello almidonado”; y luego haciéndose a un lado para desvanecerse en soledad. La originalidad de Kyôka reside, en suma, en sancionar esta contradicción que traducía a los nuevos tiempos el viejo dilema del *giri* (el deber) frente al *ninjô* (los sentimientos e inclinaciones).

Ahora bien, lo cierto es que ellas ni siquiera tienen el privilegio de “desvanecerse en soledad”. De hecho, el azar predispuesto por los requerimientos del melodrama derribará toda la fuerza de ese vector secular de opresión soportado por la mujer “del arroyo” para condenarla completamente: si la infeliz Shiraito se ve empujada a cometer un homicidio, Osen terminará cayendo enferma para padecer, entre delirios que le traen a la memoria –sobreimpresionadas– las figuras de su amado y de su opresor, una agonía que no le permite ver al primero, presente en la cabecera de su cama e impotente, pues no podría ser de otra forma, para sanar a quien, además de amarle, había hecho posible su formación como médico. El “éxito en la vida” tropieza así con el fracaso absoluto.

³⁶² Cody Poulton: *Op. cit.*, P. 62.

Se dijo más arriba que Osen, en lo profundo de su pesar al inicio del filme, mostraba un rostro pétreo, durísimo, congelado en una expresión de serena desesperación, de rabia infinita y aun así retenida, incluso asimilada; al borde, incluso, de la demencia. En otra imagen del filme aún más asombrosa, ella se defiende de un posible agresor colocando una navaja de afeitar en su boca. De la encantadora Osen se ha asomado de pronto un potencial cargado de peligro, pero también irresistiblemente sensual (en ese gesto preciso, en su modo de pensar con la boca el arma, de fruncir el ceño repentinamente transformado en atributo de una máscara demoníaca, con una especie de sonrisa inefable). Dice Cody Poulton que en las geishas y prostitutas de Kyôka encontramos de hecho “un lado demoníaco o mágico, algo inusual en las versiones Meiji del “drama doméstico”. He aquí otro rasgo más latente que explícito, incluso meramente hipotético, que no obstante, y tal vez por su profundo arraigo en las ficciones del pasado feudal japonés, la cámara de Mizoguchi y, seguramente antes que él, las caracterizaciones enfáticas de las adaptaciones *shinpa*, habrían rescatado de lo profundo del texto original. Lo demoníaco femenino se hará, en Kyôka, mucho más evidente en su deriva hacia lo fantástico. Pero Cody Poulton señala con perspicacia un “exceso” en la capacidad de fascinación (“erótica, estética e incluso espiritual”) de estas mujeres de los distritos del placer sobre sus víctimas-verdugos, exceso que hace abstracción de la diferencia de clases entre ellas y ellos. Y hace equivaler esa deriva fantástica con la deriva, en este autor, del estereotipo al arquetipo:

“En su refinamiento de la imagen estereotipada de la mujer –imagen en parte derivada del *kusazôshi* [libros ilustrados] de Edo, y en parte de los retratos urbanos pero amanerados de Kôyo y de otros miembros del Ken'yûsha–, Kyôka se desplazó progresivamente hacia una imagen arquetípica de la mujer.”³⁶³

Por contraste con el estilizado y ultra-convencional kabuki, el *shinpa* había dado la impresión de ser un género de sorprendente actualidad. Pero, en el caso de Kyôka, lo que informaba sus *fûzoku-mono* de polémica era una posición ideológica romántica. Solo después, con su deriva hacia lo fantástico y con la pérdida de actualidad de esos *fûzoku-mono*, se percibe que estos ya participaban de la nostalgia característica de la literatura de

³⁶³ Cody Poulton: *Op. cit.*, pp. 60-61.

Kyôka como “terapia de regresión que se estrellaba contra las ideologías decimonónicas de desarrollo personal y social”.³⁶⁴

Sin lugar a dudas, ya las adaptaciones teatrales *shinpa* habrían contribuido a gestar el icono escénico de la heroína de Kyôka según parámetros directamente heredados del kabuki –con el *oyama* como figura principal. Pero también habrían tenido el efecto de evacuar en parte el protagonismo del “vidente”, esto es, del sujeto masculino fascinado, aquel por medio del cual la mujer *se nos aparece*. En efecto, el narrador, en estos relatos de Kyôka, al pronunciar la descripción de la heroína con una sucesión de “efectos visuales”, de detalles cromáticos que tienen a ir, casi de modo concéntrico, de los detalles cromáticos de los kimonos hasta los detalles aislados del rostro femenino, recorre el proceso de descubrimiento, el proceso aislante de la visión del protagonista masculino, igualándose a él. En esos momentos, el narrador y el sujeto masculino ocupan un mismo lugar. No es este el lugar para discutir de qué modo esta visión única, esta identificación plena, reemplaza en escena el trabajo de videncia por la autonomía de su objeto de visión, cuyo magnetismo nos debe afectar inmediatamente. Esto es: sin mediador interpuesto. Es este el punto de partida que las películas de Mizoguchi adoptan. Salvo en casos excepcionales, la mujer se nos presenta sin que haya mediador. No son una visión “subjetiva”, aun cuando puedan ejercer, por otra parte, el papel, siempre provisional, de arquetipos. A este giro realista, Mizoguchi añade la pérdida de centralidad del propio sujeto masculino. Shiraito y Osen son figuras llenas de movilidad; una movilidad llena de contrastes, de oscilaciones entre estados de reposo y frenesí (así nos son presentadas desde el inicio). En sus *partenaires* masculinos, por el contrario, predomina el estatismo. Los exégetas de Kyôka suelen aceptar que sus héroes encarnan metafóricamente la propia posición ante al signo de los tiempos. Frente a la pasión del progreso y el paradigma del positivismo, Kyôka describe la dificultosa maduración del protagonista en un mundo que estaba, como tal, en crecimiento.³⁶⁵

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ “La fantasía permitía a Kyôka sondear su imaginación moral y estética en una medida que el melodrama no alcanzaba. (...) La decisión de Kyôka de recurrir a la fantasía marcaba un rechazo tanto de la modernidad como del positivismo, emplazándole directamente en lo que Susan Napier ha identificado como una característica dominante de la literatura fantástica japonesa: su función como “contradiscrudo de lo moderno”. (Napier, Susan: *The Fantastic in Modern Japanese Literature: The Subversión of Modernity*, Routledge, Londres y Nueva Cork, 1996, p. 8. Cit. Cody Poulton: *Op. cit.*, p. 63).

Para Mizoguchi, la heroína no es una visión del pasado sino de la supervivencia, de ahí su (relativa) movilidad. Ella dispone, sí, de la carga de la tradición, pero en un doble sentido: como un saber acerca de su propio lugar y sus límites (el principio de realidad), y como lastre. Pero es que el propio concepto de tradición, especialmente como parte de un sistema dual que lo enfrenta a la modernidad, no solo tenía ya otro sentido en 1935, sino que, como es propio de todo concepto, pertenece al ámbito de lo imaginario. Es el hombre quien ve tradición al mirar a la geisha. Mientras tanto, la geisha actúa, es decir, sobrevive. Para ello, maneja un sinfín de códigos, todos ellos históricos, puesto que representan un devenir específico de la sociedad nipona. Pero la historicidad que busca Mizoguchi no es la de la geisha sino la de la mujer zarandeada, precisamente, por la Historia, y sobre la cual no dispone de perspectiva. Ella dispone tan solo de herramientas de adaptación. Lo anacrónico es, en su cine, precisamente el hombre “histórico”, es decir, moderno, con su levita y su cuello duro; es él quien ejemplifica la caducidad de aquel nada lejano período de afán modernizador. En buena medida, el *nimaimé* se había disfrazado de hombre de provecho y progreso, sin que las estructuras profundas que gobiernan las relaciones de poder hubiesen variado. El mal, entonces, no reside en la modernidad, sino en la circunstancia de que esta sea un disfraz. La pintoresca asincronía entre el kimono (ella) y la levita (él), se corresponde así con una asincronía más profunda.

II.4.6.2. *Figuras' de otro tiempo.*

Hay entonces varios momentos, varios desfases que distorsionan la imagen de Kyôka en el seno de la cultura popular del s. XX japonés. En un momento dominado por las corrientes naturalistas y por la “novela del yo”, los duendes (*bakemono*) que poblaron buena parte de la mejor producción del escritor representaban, a ojos de la *intelligentsia* de finales de Meiji, una regresión hacia los fantasmas de un pasado para el cual las tendencias del progreso no disponían aún de la distancia suficiente. El empuje de la modernidad era vigoroso y, sobre todo, representaba una novedad imposible de soslayar. Quizás no sea ocioso recordar que la transición de Japón hacia lo que, sin entrar en pormenores, llamamos “modernidad” –pero en los términos de una muy consciente particularidad cultural– es uno de los mitos más consistentes sobre ese país. No porque sea una propo-

sición falsa –la hibridación de “conocimiento occidental” y “espíritu japonés” ha sido sin lugar a dudas una consigna ideológica imperial, pero erraríamos si dedujéramos de su naturaleza imaginaria una mera falsedad– sino porque funciona como mito en la medida en que instituye una gran imagen de conjunto, no una historia. Lo cierto es que, si bien la transición al Estado moderno e industrial no fue una revolución, ni siquiera burguesa, sino una *restauración* tutelada verticalmente por el Estado Meiji, también es cierto que esa restauración estuvo llena de conflictos. De ahí, así mismo, el cambio de paradigma que se hace visible en la era Taishô, cuando el melodrama *shinpa* empieza a adoptar simultáneamente el desprestigio de lo intelectualmente sobrepasado –ante el empuje modernizante del *shingeki*– y el encanto de la rememoración de época (algo que aún hoy sienten muchos espectadores japoneses ante las películas de Ozu, las cuales, sin embargo, representan para un amplio sector de la cultura cinéfila global, una cima artística de otro orden que se beneficia de la distancia con respecto a un ámbito y un modo de vida que no conocieron).

Es sobre el tapiz conflictivo de este género de desfases que todos los procesos de desarrollo cultural en Japón se vienen tejiendo desde 1868. La obra de Kyôka, su popularidad y su desencuentro secular con la modernidad japonesa hasta fechas recientes, representa un hito en ese proceso. Pero lo cierto es que el enigma-Kyôka se mantiene a pesar de la vindicación (literaria) emprendida desde los 60 y sobre todo los 70 en Japón en torno a su figura. Al contrario que muchos de los literatos de generaciones posteriores que encontraron inspiración en él, el autor de *Nihonbashi* es muy escasamente conocido fuera de Japón, en gran parte porque el trabajo que realizara sobre la propia lengua literaria nipona, se cifraba en reinventar una prosa lírica con rasgos arcaizantes –con lo que ello implica de moderna, y melancólica, “auto-conciencia” de la lengua sobre su propio devenir. Lo cual, a todas luces, hace del trabajo profundo del autor algo intraducible.

También las propias películas de Mizoguchi, de una u otra época o género, ejercen sobre los espectadores japoneses de nuestros días un efecto similar, aunque menos favorecido por la deliberación literaria de Kyôka: el habla y la gestualidad de los personajes les remiten a épocas muy concretas de la historia reciente japonesa; las tonalidades artificiosas del *shinpa*, los dialectos de Kansai –en sus películas ambientadas en las casas del placer de Gion– o la “traducción” de fuentes narrativas directas o indirectas, filtradas

a través de las épocas correspondientes a las múltiples recreaciones literarias o teatrales acumuladas sobre las historias, se entremezclan a su vez con otros códigos más inmediatos, los del modo de producción, los del uso habitual en cada género, en cada estudio, y todo ello en distintos momentos de la historia del cine en un país que en el s. XX se ha caracterizado –paradoja última– por imponer fechas de caducidad con plazos muy breves a sus productos culturales. Para un país hiper-consumista como Japón, tan entusiasta a toda novedad, el peaje a pagar es la velocidad con la que todo, empezando por la propia lengua y sus modismos, “pasa de moda”.³⁶⁶

Cody Poulton expone con lucidez la íntima conexión que existía entre las dos inclinaciones, la del “melo” ambientado en el *karyūkai*, y la de esos espíritus que se aparecen al peregrino que atraviesa los montes y los bosques, y que constituyen la parte del

³⁶⁶ Contra lo que podría pensarse, este afán por la novedad, y su correspondiente desprejuicio para el “borrado” de lo “antiguo”, no es exclusivo del Japón del “milagro económico” de la Post-guerra, sino muy anterior. Incluso pueden percibirse signos de esa actitud a lo largo de toda la historia de una nación. Doble paradoja, al menos desde el punto de vista occidental: no hay un país que represente de modo más fidedigno la persistencia, ya no de unas tradiciones, es decir, de unas prácticas conservadas en el seno de alguna reserva o burbuja del pasado, sino a través del intrincado denominador común de un “espíritu japonés” –huelga decir: no como una “esencia” sino precisamente como práctica arraigada en la esfera de lo mental, esto es, del lenguaje, del concepto, en asombrosa comunión con una cierta sensibilidad estética –que no funcionaría ya como expresión oculta sino abierta de esa esfera. El reto para un antropólogo, si se me permite el excurso, sería definir en qué términos este “imperio de lo nuevo” sería, no la otra faz de Japón, su rostro complementario, compensatorio; sino un producto de la persistencia –deliberada, a menudo más programática incluso que ocultamente ideológica– de una irreductible “mentalidad”. En algunos textos confesadamente admirativos de Claude Lévi-Strauss (reunidos en el volumen póstumo de 2011, *L'autre face de la Lune*, del que hay una muy reciente traducción al español: *La otra cara de la luna. Escritos sobre Japón*, RBA Editores, Barcelona, 2013), el autor de *Tristes trópicos* se hizo eco de un aspecto quizás anecdótico, pero muy significativo, al vincular el gusto por el objeto nuevo a la superstición –presente, dicho sea de paso, en algunos relatos fantásticos de *Kyōka*– que atribuía a los enseres de trabajo de un difunto la cualidad de ser depositarios de su espíritu. A la cuestión se pueden añadir muchos más datos, acaso menos encantadores: quien haya visitado el país, incluso como turista, se habrá sorprendido al conocer que muchos de los monumentos “antiguos” que complacen su vista y su imaginación –por ejemplo, los templos sintoístas de Nara, alguno de los cuales se remonta al s. VIII, o los budistas de Kioto del período Kamakura y posteriores– son casi siempre el resultado de sucesivas reconstrucciones a lo largo de los siglos. Basta con detenerse a pensarlo y se comprenderá hasta qué punto ese desprejuicio con respecto a la réplica del objeto antiguo es consecuente, de un lado, con el respeto que infunde el objeto original –mas no por el hecho de ser *un* original, en el sentido habitual que tiene la expresión en el mundo del arte y el coleccionismo–; y por el otro, con esa sensibilidad estética que no solo se deleita con la impresión del efecto del tiempo en la forma y la textura de los objetos, sino que es capaz de nombrar esa cualidad con términos propios que la convierten, por tanto en concepto; en uno, de nuevo, imposible de traducir directamente (el famoso par de conceptos *wabi/sabi*, por ejemplo), básicamente porque ni siquiera es posible traducirlo al propio idioma japonés en términos de definición. Como tenemos ocasión de comentar en otra parte de este estudio, se trata de un concepto-experiencia, y no de un concepto intelectual. Semejante sensibilidad no tiene parangón en Occidente hasta tiempos más o menos recientes. Quizás se pueda mencionar la reivindicación de las ruinas por el Romanticismo, pero aun en este caso, el deseo de ruptura y singularidad pesa demasiado. La sensibilidad romántica alentaba *dramáticamente* la percepción de los efectos del tiempo, poseído como estaba por un deseo vehemente de invocar a los fantasmas contra la racionalidad ilustrada. Esta clase de oposición sería ajena a la “mentalidad” tradicional nipona, la cual, como se ha dicho infinidad de veces, dispone de una dialéctica sutil que disuelve los dualismos.

legado literario de Kyôka más apreciado a día de hoy. Se podría mencionar, y así lo hace el tratadista, la proximidad simbólica entre ambos márgenes, espacios liminales de distinto orden en los que, habitualmente, la figura de un puente funciona como inequívoco emblema –los futuros amantes de *El hilo blanco de la catarata* se encontraban en un puente, como ya vimos, y la separación forzada de Osen y Sokichi en *Osen de las cigüeñas* culmina, de modo más sutil, al borde de uno de los pequeños puentes que pasan sobre los canales del río. La densidad de significados asociados al puente, siendo enorme, no agota la abundancia de ficciones que, en la narrativa japonesa, hacen del puente su punto de inflexión entre dos mundos. En este punto, merece la pena detenerse en esta zona intermedia, sobre el lecho del río.

Como ya hemos comentado también, uno de los subgéneros derivados del *shinpa*, frecuentado por el cine japonés sobre todo en los años de mayor énfasis imperialista (1936-1945), fue el *geido-mono*, las películas sobre artistas –entendiendo por tales a los profesionales de alguna de las artes vernáculas japonesas. *Historia del último crisantemo* es un *geido-mono* ejemplar, y las dos películas de Mizoguchi que siguieron a esta fueron asimismo títulos adscritos a esta modalidad genérica (*La mujer de Naniwa* [*Naniwa onna*, 1940] y *La vida de un actor* [*Geido ichidai otoko*, 1941]). *Yukinojô Henge*, historia de intriga con un actor *oyama* como protagonista, sería otro caso, ciertamente especial a la vez que archi-conocido –pero más bien por el *remake* modernista de Ichikawa Kon de 1963 (*An Actor's Revenge*) que por el filme original de 1935 de Kinugasa Teinosuke (*The Revenge of Yukinojô*), a la sazón él mismo actor *oyama* que devino director e incluso, por un breve tiempo, cineasta de vanguardia.

No podemos afirmar que fuera Kyôka el inventor del subgénero, aunque algunos de los *geido-mono* principales –luego adaptados a la escena y al cine– fueron suyos. Entre otros, *Uta andon* (*The Lantern Song*), que disfrutó de dos notables adaptaciones al cine: la de Naruse Mikio (en 1943), y la del mencionado Kinugasa (1960) durante el revival de Kyôka experimentado por el teatro y el cine japonés desde la segunda mitad de los 50. El caso es que en el mundo de los actores, músicos tradicionales y artistas del espectáculo popular y la farándula, Kyôka (se) identificó (con) “otro grupo importante de gente oprimida.”³⁶⁷ He aquí a los habitantes del “arroyo” en un sentido literal. Se da la

³⁶⁷ Cody Poulton: *Op. cit.*, P. 64.

circunstancia de que el emplazamiento arquetípico para un teatro en Japón fue durante siglos el lecho seco de un río –de ahí el término degradante recibido por los artistas ambulantes: *kawaramoto*, o *kawara kojiki* (mendigos del lecho del río). El lecho del río vendría a ser ese lugar que, por no ser de nadie, pertenecería a todos; de ahí que sirviera como escenario abierto antes de desaparecer con las riadas estacionales.³⁶⁸ “En el arroyo”, según la enfática metáfora que conocemos en el castellano, se establecen los más efímeros habitantes del “mundo flotante”, si se me admite el juego de las semejanzas. Aves de paso, seres *arrojados del curso de la historia*, como los feriantes que ocupan el lecho del río en *Giketsu Kyôketsu* (luego, en los escenarios, *Taki no Shiraito*). Shiraito es precisamente, aquella que domina las aguas que fluyen. No siempre el *geido-mono* contempla a estos personajes y su mundo como algo de otro tiempo: recordemos la escena de *Historia del último crisantemo* en la que el actor Kakegoro IV, patriarca de la compañía kabuki y padre del protagonista, aparece vestido de esmoquin mientras se peina cuidadosamente –todo parece indicar que asistirá a alguna importante recepción oficial. Pero es que, sobre todo, lo que emerge ahí es la época misma, la difícil asimilación incluso de las modernas modas con toda la solemnidad que merece la entrada en la Historia Mundial.

Pero *Historia del último crisantemo* no es una obra de Kyôka. Las criaturas de Kyôka se dejan maravillan por los artilugios y los prejuicios del “Japón eterno”, ese que parece resistir tan solo entre los marginados. En *Giketsu Kyôketsu*, Murakoshi Kinya queda estupefacto al descubrir que la hermosa mujer con la que se encuentra en el Puente de Tenjin es una “artista mendicante” (*kojiki geinin*). Ahora bien, sobre el escenario, Shiraito es celebrada por sus admiradores como *daimyôjin-sama*, una diosa encarnada. Ante la figura del actor hay una mezcla de miedo y fascinación, pues representa algo así como un “dios contaminado” (*kegareta kami*) en posesión de un talento casi sobrenatural para la transformación –de sí misma y del mundo a su alrededor.³⁶⁹

A fin de cuentas, la conexión entre los artistas ambulantes y las geishas y prostitutas no se cifra tan solo en la cohabitación en los espacios del *ukiyo*. A fin de cuentas, todos viven del ejercicio de la representación. Es de todos conocida la necesaria compli-

³⁶⁸ Cody Poulton: *Op. cit.*, P. 67.

³⁶⁹ Cody Poulton: *Op. cit.*, P. 66.

cidad entre el cliente y la geisha profesional, en todo punto semejante al requerimiento de suspensión de la incredulidad que exige la escenificación de una obra: el artificio de la “entertainer” (el maquillaje, el peinado, los espléndidos vestidos, o el argot de las putas de Yoshiwara) era necesario para crear la ilusión de que ese entorno más bien sórdido era más bello de lo que realmente era. El deseo del cliente aportaba la voluntad de ser atrapado por esa ilusión.³⁷⁰ Pero no hace falta ir muy lejos para suponer que ese “mundo flotante” aporta una codificación –tanto da si degradada– de la antigüedad japonesa.

A su vez, Kyôka jugó un papel análogo: codificar poéticamente el pasado desde y para un presente demasiado prosaico. Su paso del mundo marginal del *karyûkai* al mundo fantástico de los *bakemono*, esto es, del estereotipo al arquetipo, equivale a traspasar los maquillajes de la representación, o a ir más allá de lo que está en potencia hacia lo que se desea contemplar en acto. El escritor mantuvo toda su vida una estrecha amistad con el etnógrafo Yanagita Kunio (1875-1962), una de las voces fundamentales en la era moderna de los estudios sobre el folclore japonés.³⁷¹ No sorprende que el interés de Kyôka en el folclore molestara a muchos de sus contemporáneos, que lo consideraban retrógrado.³⁷² La cuestión fundamental, sin embargo, no es tan solo que, desde su voluntad regresiva, “impulsada por antagonismos personales y añoranzas que no podían ser expresados en los confines de un discurso moderno de realismo mimético”, Kyôka representara la “otredad social” (los actores, los vividores, el lumpen), “erótica” (la mujer-visión) o “metafísica” (los espíritus). Sino que es Japón, es decir, el “Japón eterno”, el que se constituye en Otredad. En esto Kyôka no está solo, desde luego. Pero, como autor de gran popularidad en su momento, él representa como muy pocos el punto de inflexión a partir del cual Japón se convierte en enigma *también y sobre todo* para los japoneses:

“Los duendes de Kyôka florecen a partir de varias fuentes tradicionales, por tanto: desde el miedo nativo a los espíritus vengativos, el anarquismo y la sátira subversiva de las demonologías medievales, y las fantasías sadomasoquistas más salvajes de las artes populares del período Edo. (...) En resumen, la creatividad de

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ Cody Poulton: *Op. cit.*, P. 72.

³⁷² Cody Poulton: *Op. cit.*, P. 73.

Kyôka yace precisamente en el punto donde lo individual y lo étnico, la tradición y la innovación, se intersectan.³⁷³

Es quizás esta conexión con el espesor de una tradición de gran riqueza que se ha ido transformando, la que otorga a la literatura fantástica de Kyôka su vigencia. Sus *bake-mono* y sus mujeres espectro reverberan en lo fantástico japonés a través de su diversidad de medios (de los relatos de herederos tan ilustres como Akutagawa, Kawabata o Mishima, a la vasta tradición del *kaidan* cinematográfico o el manga) y con la ventaja de lo atemporal como condición de naturaleza, frente a la imagen demasiado datada del *fûzoku-mono*. En estos relatos “actuales”, la exaltación romántica de las heroínas tenía raíces premodernas que se enredaban con la urgencia moralizante del melodrama romántico europeo y con la prosaica iconografía de un nuevo espíritu burgués tan presto a la novedad como al escándalo. En consecuencia, sus *fûzoku-mono* muestran restos de herrumbre Meiji por doquier.

Es preciso subrayar esta enorme paradoja del anacronismo de Kyôka. Siendo él mismo interpretado por la intelectualidad japonesa de su tiempo como un espíritu de otro tiempo, defensor de una estética y una ética vinculada al período Edo, su lectura del pasado era sin embargo una traducción de lo “antiguo” a la nueva sensibilidad del s. XIX. En gran medida, el éxito de las adaptaciones *shinpa* de sus relatos y su enorme influencia sobre la escena y sobre el cine japonés, se explican por esta cualidad del escritor para expresar, deliberadamente o aun a su pesar, los contornos de esa nostalgia, en conflicto con la predominante pasión por lo nuevo. Kyôka codificó en términos muy personales –y esta condición de singularidad individual es parte indisociable de la “modernidad” contradictoria del autor– la ansiedad frente a lo moderno y, en correspondencia, la ansiedad frente a un pasado que se transfigura en espejismo. Las virtudes de Kyôka para la descripción “puramente óptica” de sus heroínas, ya fueran geishas en sus *fûzoku-mono*, o princesas fantasma en sus relatos sobrenaturales –que aparecen descarnalizadas y evanescentes, vacías de peso y densidad pero amplificadas en términos de trazo y, sobre todo, de color– ofrecen desahogo a una fantasía, a un sueño cuyo soñador lamenta estar, tan solo, soñando.

³⁷³ Cody Poulton: *Op. cit.*, P. 74.

El cine de Mizoguchi ratifica y al mismo tiempo corrige esa visión; o viceversa. En sus películas, aquellos escenarios de los barrios del placer, dispuestos en los márgenes de la sociedad para hacer posible una “moratoria sobre la vida real”, representan sin embargo *lo más real* de esa sociedad. Son el anacronismo que persiste bajo el lustre oxidado de los años Meiji; son su desván, su trastienda, y de hecho se hace preciso ver la trastienda, la vida entre bastidores y conectar esos espacios de flujo cotidiano con el espacio privado dispuesto para el mercado del placer, y ambos con el espacio público: a través de los intervalos y las contigüidades entre todos estos espacios se simula una fantasía masculina, hecha de coacciones fingidas que, más allá de los paneles *shoji* y *fusuma*, constituyen el trazado real de una muy real coacción. A diferencia de Kyôka, Mizoguchi no se para la figura ideal del fondo vulgar. El fondo y la figura constituyen un todo dinámico, una red de interdependencias –una red de dependencias, también, en el sentido que adopta la palabra “dependencias, en nuestro idioma, como estancia, habitación. Lo característico es precisamente la contigüidad, la horizontalidad de los espacios, que conforman un solo mundo “flotante”; no un submundo bajo el de las apariencias, sino una conexión efectiva e inmediata, de lado a lado, de punto a punto. Las láminas de separación no separan estados de realidad, sino, precisamente, escenarios cualificados para un tipo específico de transacción compleja entre los hombres que aman a las mujeres, entre ellas y las circunstancias –entre las cuales se cuenta igualmente amar a los hombres– y entre todos ellos y la propia “red”, la retícula del mundo social, donde una especie de Ley domina los laberintos de lo cotidiano haciendo uso de un juego alterno de máscaras: la del Destino y la de lo contingente.

A un nivel meramente pragmático, el plano extenso tiene las contigüidades del mundo como condición, pero su necesidad procede, precisamente, del fundamento tetral del género *shinpa*, atravesado por una larga tradición que pone énfasis en la horizontalidad (la contigüidad articulada frente a la continuidad de un todo divisible, a partir de las prácticas de representación y construcción del espacio en Japón, etc.). Tal como se ha dicho, la evolución de la heroína reclama una distancia, una amplitud en lateral que resulta nítidamente distinta al reclamo de dinamismo –marca *Nikkatsu*, acaso como respuesta al ‘estilo *Kamata*’ (que suele definirse como una forma de “montaje analítico”, no cinético) de *Shôchiku*– que se percibe, por ejemplo, en los últimos *jidai-geki* del “decano” de los cineastas japoneses, *Makino Shozo*, a finales de los 20, o los más llama-

tivos ejercicios de hiper-movilidad de Ito Daisuke a principios de los 30. El *pathos* de la heroína *shinpa* se despliega en la coreografía de sus andares. Pero es que los perfiles de la arquitectura tradicional japonesa forman parte de esa coreografía: instalan un balizado, una partitura tanto como un discurso acerca de su naturaleza extremadamente convencional, depuradamente especial, enigmáticamente temporal.

Ahora bien, si Mizoguchi recrea meramente la actualidad del pasado, no es transformándolo en metáfora del presente, sino en rescate del material más inmediato de la vida; esa dimensión de lo intra-temporal que descubre una historicidad, por así decir, más completa o cuando menos, más justa. No es Mizoguchi quien inventa la emoción de ver a un ser del pasado, ya desaparecido, pensar en su propia fugacidad. Es ahí, precisamente, donde Mizoguchi conecta, como Kyōka antes de él y como otros después, con la fuente de mayor riqueza de la vasta tradición narrativa japonesa.

II.4.7. Melodrama.

Como categoría cultural, se asume por lo común que el melodrama representó mucho más que un género literario y teatral en el siglo XIX, puesto que, de una forma u otra, llegó a impregnar por completo la sensibilidad narrativa de aquel siglo. Lo que la definía era un gusto por la *teatralidad* que admite la lectura literal –puesto que el melodrama arraigó como género principalmente en los escenarios– pero también una lectura metafórica –en cuanto alude más generalmente al gusto por la espectacularización de las efusiones sentimentales.

Acuñado por un autor tan poco “melodramático” como Jean-Jacques Rousseau en referencia a su obra *Pygmalión*, el término se extendió a lo largo del siglo XIX para referirse a piezas escénicas que tomaban como origen o inspiración ciertas narraciones típicas del Romanticismo de finales del S.XVIII y principios del siguiente, acordes con la apetencia de situaciones mórbidas propias de lo gótico. Algunos autores han subrayado el vínculo originario entre la literatura fantástica de ese período y el melodrama, y de hecho la teatralidad del género implica la preeminencia del “efecto”, el juego de contrastes –efusión sentimental y violencia, giros fortuitos y coincidencias improbables. Pero en su dimensión literalmente teatral, se trataba ante todo un género popular arraigado en los espectáculos de variedades que, en su vocación de espectacularidad y contraste, solía

incluir insertos musicales. Este aspecto concreto, más allá de que el término fusione la apelación a lo musical (*melos*) y a lo escénico (drama), cobra una dimensión especial en la circunstancia de que la forma “noble” del género en el siglo XIX fuera la ópera –y de modo muy particular, la ópera italiana.

Lo que subyace al estudio de Liu sobre el *shinpa* y el chino *wenmignxi*, como derivados ‘vernáculos’ de una práctica decimonónica inserta en dos países de Extremo Oriente sometidos a procesos de modernización/occidentalización vertiginosos, es la idea de que el melodrama permitía en los tres casos históricos que considera –los dos mencionados y la tragedia romántica europea en sus muchas formas del s. XIX– era de hecho “la elección dramática perfecta para imponer un orden moral frente al rostro del desorden post-tiránico”.³⁷⁴ Liu se sostiene en el referencial trabajo de Peter Brooks, para quien el nacimiento del melodrama europeo se corresponde con los años caóticos que siguieron a la Revolución Francesa:

“Sugerimos que el melodrama podría haber nacido de la propia ansiedad creada por la culpa experimentada cuando la lealtad y el orden de cosas vinculadas a un sistema sacro ya no era posible. En la libertad radical producida por esta situación (en su versión más intensa, por medio de una revolución), todo está potencialmente permitido... Para que no todo lo esté, una nueva demostración de la posibilidad de un orden moral es requerida. A ese momento que Maurice Blanchot denomina la “suspensión prodigiosa” inscrita por la Revolución, cuando la ley –social, moral, natural, retórica– cae en el silencio, una nueva forma de puesta en acto y manifestación, una nueva y creativa retórica de ley moral surge para demostrar que es aún posible hallar y mostrar la operación de los imperativos éticos básicos, para definir, en oposición conflictiva, el espacio de su juego. Que puedan escenificarse “prueba” que existen; el modo melodramático no sólo emplea estos imperativos sino que asume conscientemente el rol de darles una existencia –provisional– dramatizada y textual”.³⁷⁵

En su estudio sobre *Kyōka*, Cody Poulton traslada el asunto a una cuestión de arquetipos que inevitablemente, cabe deducir, se repiten:

“Los paralelismos entre el auge del melodrama en Europa como forma expresiva y la situación de las artes y letras japonesas durante al era Meiji son significativas, por razones que no se limitan únicamente a la influencia directa de la cultura europea en Japón durante ese período. Japón sufrió cambios sociales, políti-

³⁷⁴ Liu Siyuan: *Op. cit.*, p. 210.

³⁷⁵ Brooks, P.: *Op. cit.*, pp. 200-201. Cit. Liu Siyuan: *Op. cit.*, pp. 210-211.

cos y tecnológicos similares durante su propia modernización; el melodrama sin duda refleja una tendencia humana natural a estructuras representaciones de la imaginación en ciertas formas comunes, arquetípicas, especialmente cuando afrontan circunstancias similares”.³⁷⁶

Ahora bien, al poner el acento en la crisis aguda provocada, en cada contexto, por la transformación de las estructuras feudales tardías en un nuevo modelo de estructuración social, político y económico que, además, instaaura subjetividades nuevas y, por así decir, más complejas, queda en el aire la dialéctica entre lo que es objeto de nostalgia y resistencia, y lo que es actualidad susceptible de ser normalizada. Queda, sobre todo, el modo en que la Historia es experimentada en el contexto específico que concierne a cada caso.

Si Kyōka podía reelaborar la herencia clásica de Chikamatsu, es porque disponía de un nuevo tipo de perspectiva, que incluye las nuevas ideas sobre la Historia. El Japón Meiji había decidido, desde sus altas instancias, incorporarse a la misma por la puerta grande: toda la política exterior japonesa de la era Meiji hasta el estallido de la Guerra del Pacífico, estaba dirigida por el criterio de situar a Japón entre las grandes potencias con hegemonía sobre una gran región (el *pan-asianismo* fue una de las consignas desarrolladas, sobre todo, desde la segunda mitad de los años 20). Los años Meiji conocieron el éxito de los textos liberales de John Stuart Mill, y en una fase más tardía y a menor escala, también las teorías del socialismo. La literatura trágica-melodramática de Chikamatsu carecía del poder de abstracción de la tradición Nô, que está formada por relatos alegóricos cuyo trasfondo legendario hace del depósito legendario del mundo guerrero pasado (sobre todo, de las historias recogidas en el *Heike monogatari*, entre otras fuentes muy diversas) una apelación, no a la historia, sino a un pasado intemporal. Los *sewamono* de Chikamatsu podían nutrirse de la actualidad en un momento como la era Genroku, durante la cual también un nuevo orden está conformándose, pero sin una idea visible de ruptura con lo anterior.

Las grandes artes de los años Tokugawa, el período Edo, representan el giro de un feudalismo sostenido en la conflictividad permanente entre los señores de la guerra, y un posterior estado centralizado al modo de una monarquía autoritaria (la de los shogunes de la familia Tokugawa, durante los 250 años que median entre los siglos XVII,

³⁷⁶ Cody Poulton: *Op. cit.*, p. 19.

XVIII y primera mitad del XIX). En ese estado, la casta guerrera quedaba sometida y convertida, de hecho, en depósito inactivo de valores impregnados de nostalgia por las viejas hazañas. Los consumidores de ese depósito de historias, eran la nueva plebe que atestaba los teatros de Ôsaka, una ciudad en progresivo desarrollo gracias al comercio, así como Edo, la nueva capital (la actual Tokio), crecía a su vez por tener allí el centro administrativo del país. El *sewa-mono* instalaba sus historias en el presente cotidiano, y retrataba el conflicto entre la ley y los sujetos en ese contexto, de un modo análogo a como lo hará el shinpa en los años Meiji. Pero el universo de valores expuesto por los *sewa-mono* del s. XVII no era en sí mismo histórico, no era pensado como producto de una época, ni como, en consecuencia, un sistema en crisis, al menos de forma explícita.

En los años Meiji, sin embargo, el progreso y la consiguiente “modernización de las costumbres” asentaba la ansiedad del momento –tan repleta de consignas, como el lema *wakon yôsai*– entre la doble presión del pasado, del que procedía ese “espíritu japonés” que era preciso mantener a toda costa, y del futuro: obviamente, ese porvenir no podía basarse en la mera asimilación de técnicas ni procedimientos (no sólo productivos, también socio-políticos). Cuando lo “nuevo” adviene, no lo hace decantado y preadaptado.

Aquí defendemos que la obra de Mizoguchi, o lo que los accidentes de la Historia nos ha permitido ver de ella, se corresponde con una sensibilidad hacia lo histórico que deja entrar también aquello que el ‘realismo’ permitía entrever entre las cuitas del melodrama: la experiencia misma de la historicidad, la inmersión de las criaturas históricas en el tiempo, ajenas, por tanto, a la historicidad que las configura, pero que no es visible en tiempo presente. Y es aquí donde el estilo mismo de Mizoguchi, complacido en desplegarse con exuberancia como construcción espacial-durativa perceptible, hace sitio a la experiencia contingente, “ciega”, en presente, del pasado que condiciona todos los movimientos y trayectos de los personajes.

SECCIÓN III.
CINCO TÍTULOS DE LOS AÑOS 30:
SHINPA EIGA, REALISMO, MONUMENTALIDAD Y CINE SONORO.

El corte cronológico que nos lleva a tomar tan sólo cinco películas de Mizoguchi, realizadas entre 1933 y 1939, se corresponde con el período durante el cual el hipotético 'Nippon riarizumu', el 'realismo japonés', desplegó su potencial a medida que el sistema de estudios se adaptaba lentamente a la incorporación del sonido sincronizado. En ese mismo período, Japón experimenta una presión interior creciente en el establecimiento de una agenda política totalitaria e imperialista, bajo el régimen de control progresivo de lo privado y lo público que a veces se ha denominado como "fascismo sin partido". Conviene entender que, en cierto modo, el desarrollo de estrategias realistas en el plano formal fue paralelo a la desaparición gradual del realismo discursivo crítico —no sólo del 'cine proletario', extinto ya en 1933, sino del realismo social que Mizoguchi llegó a realizar con sus dos obras maestras de 1936. Ya en 1939 la presión sobre el sistema de estudios había logrado que la producción se girase definitivamente hacia la exaltación de los valores nacionales.

Ya en los prolegómenos de la Guerra del Pacífico, a partir de 1940, el cine japonés se había transformado en buena medida en cine de propaganda. La afectación de monumentalidad que impregnó la producción hasta 1945, dejó al menos y en cualquier caso un filme excelso como Los 47 ronin, donde la inclinación hacia el sistema de estilo en Mizoguchi alcanza su más evidente expresión. Pero aquella productiva tensión entre lo formal y lo realista se ha desviado aquí hacia la exaltación de lo vernáculo: las "inscripciones en el tiempo y el espacio" ya no dejan cabida a la mundanidad, sino tan sólo a un tiempo y espacio "japoneses" sometidos a hipótesis. Aunque aquí el 'sistema' estaría llevando al extremo los hallazgos del filme que sirve de referencia a este estudio, Historia del último crisantemo, es en este anterior, realizado en 1939, donde dicho 'sistema' pone de manifiesto una mayor y más elegante economía de funciones del estilo. Veremos en la diversidad de esas funciones, a lo largo de los títulos seleccionados, la polisemia de esta figura, la toma larga o 'plano extenso', que mantiene el trazo al tiempo que cambia de sentido. Al final, esta polisemia terminará por devenir multi-valencia: no una forma para distintas figuras (para distintas funciones), sino las distintas funciones, simultáneamente activas, en una misma figura.

Comprobaremos que la condición necesaria para ello, era la posibilidad de retener y desprender la duración, y otorgar con ello un espesor formal a la figura, que es simultáneamente espesor fenoménico de la duración —en múltiples sentidos.

Capítulo III.1. *SHINPA EIGA*, MONTAJE Y LATERALIDAD:

TAKI NO SHIRAITO (1933) Y *ORIZURU OSEN* (1935).

No hay modo de saber hasta qué punto el virtuosismo que exhiben *El hilo blanco de la catarata* y *Osen de las cigüeñas* como ejemplos del estilo de toma larga de Mizoguchi, eran ensayos de una nueva inclinación, acaso facilitada por incorporaciones tecnológicas de última hora, o si en años previos hay una búsqueda progresiva. Los pocos ejemplos que nos llegan, a través de *Furusato no uta* (1925) y *Furusato* (1930), que son dos *gendai-geki* donde aparece una variedad de soluciones mixtas de puesta en escena, poco nos informan al respecto. Ambas se inscriben, a fin de cuentas, en prácticas de género que tienen el dominio del vocabulario del montaje, acorde a la vocación “moderna” de ambos títulos. Los restos subsistentes de *Tokyô koshin kyoku* (1929) abundan en la misma impresión.

Fueran algo novedoso o ampliamente ensayado, las tomas largas aparecen en ambos *shinpa eiga* como figuras en mayor medida abortadas por los abundantes intertítulos, pero también exuberantes en su despliegue. Ellas ofrecen, además, todo un juego de referencias múltiples para el espectador japonés de los años 30, que tienen como base el propio género *shinpa*. Lo extenso introduce ante todo un modo de relación entre el actor y el espacio, y en esa relación se dan cita:

- (a) Una *diferencia* fundamental con respecto al *gendai-geki*, asociado al estilo analítico “moderno” de los estudios Kamata de Shôchiku, pero también una variante a la tendencia “hiper-cinética” desarrollada por las películas Nikkatsu más sofisticadas.
- (b) En directa relación con lo anterior, estos *shinpa-eiga*, por así decir, hacen lo posible por *sustituir el corte de montaje* por el movimiento de aparato cuando la ocasión lo permite, y distribuyen las “zonas” de montaje y las de toma larga en función de criterios más bien *intensivos*, como tendremos ocasión de comprobar.
- (c) Queda resaltada la *horizontalidad escénica*, que permite una coreografía sentimental (intensiva, hemos dicho) reconocible, vinculada al dispositivo escénico teatral y a los gestos y movimientos emocionales del

cuerpo-signo del actor, que ha heredado la estilización del kabuki modificada por el género *shinpa*.

- (d) Por último se hace evidente la oportunidad de sacar partido de una *arquitectura vernácula* densamente connotada, a través del énfasis en lo horizontal y en la condición modular del espacio. Los interiores formados por *tatamis*, paneles *fusuma* y *shoji* y demás elementos tradicionales, evocan al mismo tiempo una cierta distribución del espacio doméstico que atribuye lugares y órdenes de movimiento particulares a los personajes de acuerdo a su jerarquía tradicional, y la espacialidad del mundo urbano Meiji, en particular el asociado a los barrios del placer: abigarrada y repleta de lindes claramente marcados pero tenues, móviles.

III.1.1. Herencias de época: estereotipos Meiji en el *shinpa eiga*.

En los años 20 y 30, como vimos en el último capítulo de la Sección II, el *shinpa* aludía a un pasado aún muy reciente pero definitivamente sobrepasado por el dinamismo Taishô. La clase de discontinuidad abierta con respecto a ese pasado Meiji, pertenece, quizás no por casualidad, a un imaginario costumbrista que enfatiza los signos de época, los detalles que demuestran la provisionalidad del ayer. Pero que sobre todo aparece como una zona de choque entre lo viejo y lo nuevo según los términos propios del costumbrismo: lo nuevo se aproxima a lo pintoresco, al menos en su expresión externa, casi como un signo de lo incompleto, de lo que aún queda pendiente en el cumplimiento de lo moderno. Como veremos, los galanes masculinos de *El hilo blanco de la catarata* y *Osen de las cigüeñas* aparecen, aun con protocolos de presentación distintos, como sujetos acoplados a un modelo de modernidad ya sobrepasado. El primero, Kinya, es un muchacho insolente, inconformista e impulsivo, que se gana la vida conduciendo un “moderno” carruaje tirado por un caballo, y que se ve tentado a competir con un tradicional *rickshaw* de “tracción humana”, en la escena de su primer y casual encuentro con Shiraito, famosa artista de juegos acuáticos. En la parte final de *El hilo blanco de la catarata*, Kinya aparecerá convertido en juez, según el modelo canónico del *rishin shusse*. Por su parte, el joven Sokichi de *Osen de las cigüeñas* es ya un respetable médico ataviado con

bombín, gabán y bigotito *belle époque* cuando el relato comienza, pero lo que habremos de ver a lo largo de la función será un largo flashback que se remonta a los tiempos en los que un muy joven Sokichi lloraba en soledad, en los jardines de aquel templo que el actual doctor observa en la distancia. A partir de esa imagen puntual del pasado, el flashback dará cuenta del encuentro inesperado con la chica, Osen, quien huye de los lacayos de Furusawa, un traficante de obras de arte a quien ambos están sometidos: él como criado y ella como amante.

Shiraito y Osen pertenecen al “mundo flotante”, pero con grados distintos de respetabilidad. La primera es la estrella de una *troupe* de artistas populares, y la segunda es una “mantenida” del infame Furusawa, quien la usa como cebo para conseguir tratos ventajosos con sus proveedores. De hecho, ambas mantienen el vínculo con el Japón retratado en las estampas y relatos del largo período Edo, con la salvedad de que en ellas hay ya un peso específico de autonomía sentimental que es sensiblemente distinto al que podamos hallar en las protagonistas de los relatos de Saikaku y los dramas de Chikamatsu. Hemos apuntado ya cómo la sensibilidad Meiji recicla, a través de la poética de un *Kyōka*, el modelo de los amores imposibles. En la dramaturgia *shinpa*, el clímax del antiguo *michiyuki* y del doble suicidio, queda sustituido, en primer lugar, por la aspiración a un lugar posible para la relación.

Si aquellos amantes desdichados de la literatura Edo estaban condenados por su propia decisión, puesto que contravenían el orden, en el drama *shinpa* la posibilidad del amor toma como pretexto una situación intolerable de explotación, y permite hacer viable un estado breve y, por supuesto, provisional de felicidad. La “modernidad” social del *shinpa* vuelve aceptable e incluso deseable la perspectiva de los amantes de poder realizar su proyecto. Pero para ello, el argumento debe forzar melodramáticamente el antagonismo: la oposición del mundo a ese proyecto no obedece a un Orden sino a un *desorden* coyuntural³⁷⁷ —la explotación sistemática de la protagonista por un hombre malvado— que se ampara en las prerrogativas patriarcales que limitan la autonomía de la mujer convirtiéndola en objeto de intercambio. La apelación a una anomalía social que es preciso erradicar, pierde entonces su carácter radical. Por así decirlo, la búsqueda de autonomía no viene a expresar la libertad del deseo, sino la presión de lo intolerable. He

³⁷⁷ Recuérdese la ansiedad ante el desorden sobrevenido con los profundos cambios sociales, ansiedad que explicaría, según Peter Brooks, la emergencia del melodrama. Ver *supra*: Cap. II-4, Nota 97.

aquí, entonces, un punto de debilidad del *shinpa* y de la narrativa de *Kyôka*, que se añade a los antedichos en el epígrafe anterior.

Aunque no es algo exclusivo del melodrama *shinpa*, lo cierto es que aquí la compasión recíproca viene a intervenir como un significativo acicate para el amor. De hecho, ella adopta el rol de una “hermana mayor” –el término (*onee-san*) es utilizado por Soki-chi para referirse a Osen en el filme de 1935– que protege al muchacho y alienta, incluso financieramente, su prosperidad. Por su parte, el hombre responde al estereotipo teatral del *nimaimé*. Si los dramas kabuki oscilaban entre una vertiente épica, feudal, y otra sentimental, el *shinpa* se nutrió de esta última, cuyos argumentos giran normalmente en torno a historias de amores desgraciados. En el teatro kabuki los dos estereotipos masculinos básicos son, por un lado, el *tateyaku* o *tachiyaku*, esto es, el hombre recio que encarna los valores aguerridos y austeros del ideal samurái; y por otro lado, el *nimaimé*, hombre débil, voluble, abrumado por la contradicción entre sus inclinaciones personales o sentimientos personales verdaderos y el deber moral socialmente aceptado.

En cierto modo, el *shinpa* convirtió al *nimaimé* en el protagonista masculino que daba la réplica a la heroína, una mujer que solía verse abocada al auto-sacrificio en un gesto que, a la vez que restauraba el orden, ponía de manifiesto una determinación personal. Según Satô Tadao³⁷⁸ y Gregory Barrett³⁷⁹, los arquetipos representados por el *nimaimé* y el *tateyaku* prevalecen, de modo más o menos implícito, en los géneros cinematográficos nipones hasta prácticamente nuestros días. Y en algunos capítulos muy sugerentes de Ian Buruma, puede verificarse hasta qué punto el desarrollo expreso de un desequilibrio entre el grado de compromiso de ambos amantes, que implicaría una crítica de costumbres, contiene a su vez los elementos de una muy arraigada fantasía masculina basada en el mantenimiento de las prerrogativas del hijo (bajo la forma atenuada del “hermano menor”), que se permite el lujo de una infantil irresponsabilidad al calor del seno materno encarnado en la amante. Por esta compleja vía, los amores trágicos dejan paso al *melo* en una suerte de reflejo inverso de la meritocracia Meiji: el joven *nimaimé* es

³⁷⁸ Satô Tadao: “Théâtre et cinéma au Japon”, en Buruma, Ian: *Cinéma et littérature au Japon: de l'ère Meiji à nos jours*, París, Centre Georges Pompidou, 1986.

³⁷⁹ Barrett, Gregory: *Archetypes in Japanese Film: the sociopolitical and religious significance of the principal heroes and heroines*, Londres, Associated University Presses, 1989.

el hijo aplicado del que se espera un futuro de éxito social basado en la pertenencia a los cuadros del Estado o en la excelencia profesional, a costa de una profunda inmadurez afectiva. Los dos relatos de Kyôka no dejan lugar a la duda. El joven conductor de carruajes llegará muy pronto al cargo de juez, y al timorato criadillo Sokichi, una intrépida elipsis lo convertirá en médico. Ambos se alejarán de (serán de hecho alejados por) la mujer que los sostuvo aun a costa de vender su cuerpo, sacrificio supremo que pone de manifiesto la grieta irresoluble entre ambos: en la práctica, ambos, para llegar a ser honorables profesionales de la “verdad”, se habrían convertido *simbólicamente* –sin volición– en proxenetas de sus amantes. Estos “hombres verídicos” no saben a qué precio han comprado su suerte, y ese no-saber implica aquí menos un estado de ingenuidad que aquella forma de egoísmo que es legítima en la figura de un hijo.

Ellas, por su parte, han adoptado con respecto a las heroínas de los dramas del período Edo una clase de autonomía interior que se expresa, ya no en la libertad del impulso, sino en el recato, la disciplina del auto-sacrificio. Aquí el auge de una moral pública neo-confuciana, impulsada a lo largo de la etapa final de Edo, luego por el régimen Meiji y más tarde, de modo readaptado a las formas militaristas de los primeros años Showa, por el propio Estado, se habría entremezclado sutilmente, como ya se ha comentado, con cierta “moda” cristiana que pondría el acento en la compasión y en el valor redentor del sacrificio, y con el aura de romanticismo trasplantado de las novelas occidentales. Las heroínas, en suma, oponen a su futura desgracia y al sacrificio asumido, una pose inicial de autonomía “moderna” dentro de los límites que impone el mundo que les asigna el rol de seres mundanos. Conocen la posibilidad, al menos teórica, de un orden distinto de cosas, pero interpretan esa posibilidad de forma acorde con el espíritu feudal del auto-sacrificio. El género dramático conserva así las reglas que permiten complacer la resistencia profunda de una sentimentalidad pre-moderna en el interior de un dispositivo que reconoce una ética “moderna”, esto es, modificada con respecto a la noción de derecho individual a la felicidad.

Pero es que es justamente aquí, en este complicado término, lo “individual”, donde habría que emplazar el debate sobre la tradición del melodrama japonés entre las figuras de Kyôka y Mizoguchi. Más en concreto, a través de las categorías de lo *dividual* y lo individual. La ética pre-moderna basada en los pares giri/ninjô, o honne/tatema, pertenecen, si se me permite la osadía, a una antropología de lo dividual. Es decir, a una

concepción del sujeto que se fundamenta en el haz de relaciones y vínculos que le unen al mundo y le dan sentido. El sujeto individual, sin embargo, se define por la singularidad, la irreductible diferencia que introduce la repetición de lo humano en cada cual. Lo individual, en cierto modo, está inscrito en ese ‘intervalo’ o signo de mediación, MA, espacio a la espera de ser sucesivamente colmado y vaciado, que forma parte de la propia palabra ‘humanidad’, *ningen*.

Unas palabras sobre estos dos pares de conceptos ineludibles: *giri/ninjô* (deber/“humanidad”), y “*honne to tatemae*” (“voz verdadera y apariencia”). Al definir cada término, resulta evidente hasta qué punto no basta una traducción simple y directa de la palabra a otra equivalente en alguno de los idiomas occidentales principales.

- *Giri* (義理): obligación formal hacia los otros, vinculada a una situación apriorística de correspondencia y gratitud.
- *Ninjô* (人情): “humanidad”, entendida como emoción y sentimiento moral; condición humana; preocupación personal por los otros, equivalente a compasión, generosidad, comprensión, amabilidad.
- *Honne* (本音): inclinaciones personales verdaderas o sentimientos personales verdaderos.
- *Tatemae* (建前): actitud moral socialmente aceptada, convencional.

El famoso estudio de Ruth Benedict sobre la “mentalidad japonesa” es responsable directo de haber otorgado a la dicotomía *giri/ninjô* un protagonismo central en el mundo de los valores morales japoneses, hasta convertirse en tópico diferencial recurrente por excelencia. La alusión a esa dicotomía no ha dejado de reaparecer en las disertaciones en torno a la cultura japonesa, sea cual sea su escala, rigor o profundidad, ya se trate de estudios literarios o manuales de ocasión para lidiar con el mundo empresarial de aquel país. Aclara Paul Spicer en su tesis sobre nuestro autor que, al menos en lo relativo a la cultura japonesa contemporánea, desde la era Meiji hasta hoy, resulta mucho más útil el

par de conceptos *honne/tatemaes*.³⁸⁰ Pero es preciso entender ante todo cómo funcionan estos pares de términos, no en virtud de la diferencia conceptual mutua entre ambos pares, sino de su diferencia contextual, lo cual implica atender a la clase de diferencia interior a cada par.

Como sucede a menudo con el inventario conceptual japonés, lo propio de estos términos no es tanto su contigüidad, su semejanza, su posible solapamiento de significados (de *giri* con respecto a *tatemaes*, de *ninjô* con respecto a *honne*). Sino precisamente de su diferencia, que viene siempre afirmada en el hecho de que su definición necesite completarse con su antónimo, su par opuesto (*giri/ninjô*, por una parte; *tatemaes/honne*, por la otra). Es por su asociación en pares de opuestos que estos términos constituyen su sentido, y no por su pertenencia a una aparente “familia” de conceptos semejantes: *giri* y *tatemaes* parecen aludir a una misma cosa, pero la esencia de ambos es distinta y viene dada por el diferente contexto que, para cada caso, le ofrece su opuesto. El *giri* alude a una obligación interiorizada ineludible, y *tatemaes* se extiende a la aceptabilidad social de una conducta. *Ninjô* reposa las emociones en el vasto suelo moral de la empatía característica de la condición humana, mientras que *honne* alude a las opiniones propias, que se reservan para el ámbito privado. El par *giri/ninjô* alude a la dicotomía entre el sujeto y la armonía social; es la zona de tensión máxima del *lococentrismo* japonés. El par *honne/tatemaes* dibuja con pragmatismo el escenario cotidiano que deriva de ese orden dual. El par *giri/ninjô* escenifica un drama interior, y el par *honne/tatemaes* escenifica la comedia social.

Como sucede con un dualismo ya no moral o ético-social, sino estético tan sutil como el definido por el famoso par *wabi/sabi*, la diferencia entre los términos no los repele, por así decir, en un movimiento que presupone la cancelación potencial de uno por el otro, sino que los mantiene unidos. Si estos dualismos sintetizan la doble influencia del Budhismo, con su énfasis en la compasión, y del Confucianismo, con su énfasis en la armonía, a lo largo de un milenio en la historia cultural japonesa, no nos corresponde ni interesa esclarecerlo. La clave estaría, por otra parte, en comprender que esas dualidades no designan una contradicción dialéctica racionalmente insoportable, y que

³⁸⁰ Naito Takashi & Gielen, Uwe P.: “*Tatemaes* and *Honne*: A Study in Moral Relativism in Japanese Culture”, en Gielen, Uwe P., Loeb Adler, Leonore & Milgram, Norman (Noach) A. (eds.): *Psychology in International Perspective. 50 Years of the International Council of Psychologists*, Swets & Zeitlinger, B.V., Amsterdam/Lisse, 1992. Pp. 161-172.

por tanto urja resolver. Más bien conforman el estado de por sí insoportable del ser, del existir: una condición que implica aceptar lo irresoluble.

Naturalmente, la modernidad ha insertado potentes cuñas críticas en el seno de estas dicotomías, en lo que representa hasta cierto punto un equivalente al proceso de secularización emprendida por la razón ilustrada en Occidente. Sintomáticamente, cabe recordar que uno de los filósofos occidentales que más impacto causó en el Japón Meiji, fue John Stuart Mill, considerado como uno de los grandes pensadores del liberalismo.³⁸¹ Los diferentes ‘realismos’ implementados en el desarrollo de las artes de representación juegan, por supuesto, un papel capital en esta crítica, pero a través de ellos contemplamos la resistencia de las dicotomías referidas. Al tratarse de contradicciones explícitas, no ocultas como perversa ideología, el trabajo de “desvelarlas” resulta poco operativo. La clave reside más bien en que la dicotomía general de lo público/privado, de lo social/personal, reposa en, o incluso constituye, el mentado *lococentrismo* japonés. ¿Qué clase de deconstrucción podría activar una crítica general y consistente a la generalidad de ese “sistema”, cuando la vanguardia crítica emplea categorías forjadas en Occidente para combatir al enemigo “otro” –en última instancia, el *logocentrismo*?

Por lo general, la respuesta japonesa ha sido contundente pero insuficiente: el campo de batalla principal, será el cuerpo. Ya no los dilemas del espíritu, sino los daños objetivos del combate entre el deseo y el orden sobre el cuerpo. El caso de Mizoguchi representará una zona límite, que señala esos daños como una consecuencia última. Esa es la zona límite que los ‘nuevos cines’ de los 60 insistirán en superar con vehemencia extrema, al situar lo corporal en el origen, centro y final de las situaciones críticas de sus películas. Nueva contradicción: aquellos ‘nuevos cines’ necesitaron implementar las categorías de lo perverso, según esa tradición que en Occidente aparece filtrada a través de Freud y Nietzsche, de Sade, Bataille y Buñuel, etc., sobre una amplia tradición de la crueldad recuperada del Japón pre-moderno –y distorsionada para la ocasión: lo perverso actúa como antídoto frente a una moral “burguesa” que es históricamente moderna. El resultado es que las viejas dicotomías –*giri/ninjô*, *honne/tatema*– persisten como principio de *necesidad* para la puesta en contradicción. En términos psicoanalíticos, si se me

³⁸¹ *On Liberty* de John Stuart Mill, fue traducido por el intelectual japonés Nakamura Keio en 1870. Ver Rodríguez Navarro, M^a Teresa: “La recepción de la literatura y el pensamiento occidental, y la traducción en el Japón de la era Meiji : el papel de los traductores como mediadores culturales”, en San Ginés Aguilar, Pedro (ed.): *La investigación sobre Asia Pacífico en España*, Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico, 1. Granada, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2006, p. 224.

permite la digresión, ellas garantizan, como en los antiguos dramas de Chikamatsu y en las “anticuadas” películas de Mizoguchi, el *goce*.

III.1.2. Individual / dividual.

Lo dividual implica entonces una zona dinámica de fuerzas que se agitan en el vacío del que procede y al que se aboca el individuo. La muerte no sería el drama de la desaparición de nuestra singularidad, sino de los espejismos que han poblado el espacio que se nos dio transitar. Frente a la ética y la estética de lo dividual, la pasión pasa de ser un trazo veloz que desvela, justamente, el fondo vacío, a ser una fuerza de vindicación, un motor de arrastre que se supone apunta hacia lo individual, cuando en el fondo esta categoría no deja de cumplir, tan solo, el papel de unas ruedas de tracción. El logro de Mizoguchi consiste en haber conservado la dimensión poética del infortunio como experiencia singular, experiencia trágica si se quiere, traduciendo la dimensión de lo dividual en términos de historicidad.

La ganancia de un drama *shinpa* supuestamente extemporáneo como *Historia del último crisantemo*, frente a sus películas mudas basadas en *Kyôka*, puede medirse incluso en términos de escala: los personajes del filme de 1939 se nos antojan decididamente “pequeños”, tanto más reales cuanto más reducidos con respecto al mundo que les rodea. No es tan solo una cuestión de escala del plano, sino una reinención de la lateralidad del plano. Reinención que apunta hacia formas antiguas, paradójicamente; más fieles incluso a la distancia del escenario teatral con respecto al ojo del espectador. Los intentos, sin duda logrados, de sobrepasar lo teatral con el vigoroso montaje y los efectos de perspectiva en *El hilo blanco de la catarata* y *Osen de las cigüeñas*, no dejaban de servir a las intensidades algo artificialmente impuestas del melodrama, es decir: de la individuación de los protagonistas. Pero es que la “pequeñez” de Otoku y Kikunosuke en *Historia del último crisantemo*, deriva de la presencia del mundo en lo contiguo, no ya como un supuesto inherente al fuera de campo, sino como un elemento de presión permanente que se pone de manifiesto en la banda sonora, en las entradas y salidas de campo, y las modulaciones que la puesta en escena pone en juego cuando retiene esa panorámica que un movimiento de cámara anterior nos induce a esperar.

Durante su etapa humanista final en Daiei, Mizoguchi buscará trascender la noción de lo individual como historicidad, toda vez que lo individual parecía haberse hundido con la caída simultánea del rigorismo neo-confuciano imperialista y del sentido de clase que emergía, desde la izquierda, en *Elegía de Naniwa* y *Las hermanas de Gion*, verdaderas y definitivas deconstrucciones del *shinpa*. Entonces, la historicidad, el otrora, la anterioridad que cargan, como veremos, las heroínas mizoguchianas en su andadura, abre huecos para entrever una totalidad que podría equivaler a la Historia, incluso al Tiempo como un todo sin cronología. Es cuando el fuera de campo ya no vale por el mundo histórico, con su tela de araña en perpetua actividad de auto-engendrarse. Ese “fuera de campo absoluto”, en feliz expresión de Pascal Bonitzer, es la araña misma.

Se ha trazado aquí, sin excesiva profundidad, el papel subrepticamente político del *shinpa*. De hecho, ¿hasta qué punto el *shinpa* representaba una feminización deliberadamente política de la tradición kabuki? Tal vez habría que detallar el modo en que el *nimaimé* se constituye en objeto de deseo para trazar un mapa adecuado de las tensiones que se cruzaban en el *shinpa* y que el cine japonés heredó.

El caso de los relatos dirigidos por Mizoguchi sobre textos de *Kyôka* es significativo: en ellos una mujer protege al joven que ama y le costea sus estudios para que alcance la respetable posición social que sueña. La mujer, sin embargo, pertenece a un mundo menos respetable, y aunque goza de la relativa independencia económica que le va a permitir ejercer su protectorado, padece a su vez una dependencia cruenta con respecto a una figura patriarcal malévolas. El joven *nimaimé* logrará cumplir sus aspiraciones mientras la vida de su amada se malogra. Finalmente, el joven será testigo en primera línea del grado de auto-sacrificio al que la mujer ha llegado por su causa, como ocurre también en *Historia del último crisantemo*, otro melodrama *shinpa* de Mizoguchi, que *no* tiene como base un texto de *Kyôka*. En *El hilo blanco de la catarata*, el *nimaimé* ha llegado a convertirse en juez, y en virtud de su cargo deberá condenar a muerte a su amada, quien ha matado al hombre que la sojuzgaba –tras lo cual cometerá suicidio-. En *Osen de las cigüeñas*, será el médico que atiende a Osen en la fase terminal de su enfermedad –causada por la mala vida (prostitución, robo, cárcel) a la que se sometió para sufragar los estudios del joven.

Al margen de estas ambivalencias, y teniendo en cuenta que no podemos reconstruir una especie de modelo del ‘espectador japonés’ al que se destinaban esas obras, sí cabe sugerir la posibilidad de que esta “feminización” de los relatos populares tenga un correlato en la estética de la lateralidad mizoguchiana. Murphy cita un estudio de Christine Glendhill sobre el melodrama en general, que esta autora define como “(...) un género caracterizado por el amplio espacio que abría para las protagonistas femeninas, la esfera doméstica y los asuntos socialmente impuestos como ‘femeninos’”.³⁸² Digamos que la palabra “espacio” aquí puede ser entendida también en el sentido rigurosamente literal del espacio profilmico. Pues no entenderemos el ensanche mizoguchiano, ese plano extenso que lleva siempre la marca de sus contigüidades posibles más allá del cuadro, si no lo asociamos al espacio de lo femenino. El plano en profundidad y el movimiento de cámara trazan ya aquí, en *El hilo blanco de la catarata* y *Osen de las cigüeñas*, las geografías del espacio doméstico, pero asociándolas a la violencia patriarcal. Esas geografías y la violencia que las articula serían el lugar de una historicidad de la mujer en Japón. Así pues, partimos de la posible vinculación entre un espacio de lo femenino, el melodrama *shinpa* y la lateralidad mizoguchiana.

III.1.3. Pasarelas.

En los espacios domésticos de *El hilo blanco de la catarata* y de *Osen de las cigüeñas*, el plano ya se constituye como fragmento articulado de un espacio más amplio, donde el fuera de campo es, no un supuesto funcional, es decir, la parte “innecesaria” del mundo diegético, sino la *presencia explícita* de ese mundo. El *pathos* característico del kabuki y del *shinpa* es indisociable de una geometría en cuyo interior se inserta el cuerpo del actor, como una figura curva que estableciera un contrapunto a la dureza de líneas del escenario, el cual, por cierto, privilegia el movimiento en friso. Recordemos que la lateralidad es la condición de las composiciones de los *e-maki mono* o pinturas-rodillo del

³⁸² Glendhill, Christine: “The melodramatic field: an investigation”, *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London, British Film Institute, 1987, Ps. 5-42. Cit. en Murphy, Joseph: “Izumi Kyōka: Visual Pleasure in the Japanese Cinema”, *Mizoguchi the Master*, p. 71.

período Heian, pero también de los pasillos laterales por los que se prolonga el escenario kabuki, llamados *hanamichi*.³⁸³

En buena medida, la toma larga mizoguchiana es la *pasarela* para el signo corporal del actor, con todo su aparato de convenciones antiguas reproducidas y, al mismo tiempo, atenuadas por un código ‘realista’ de interpretación que, presumiblemente, se remonta al *shinpa*.

Liu nos invita a examinar instantáneas de las estrellas *shinpa*, para observar cómo el estilo de actuación, aun cuando es más próximo a la gestualidad “natural” de la vida diaria, se mantenía en efecto bajo la influencia del kabuki, a juzgar por la postura de los actores, la expresión facial, las posiciones de sus manos y pies, y la forma general del cuerpo. El autor interpreta estas imágenes –sobre las que, sin embargo, no hace notar que, con toda probabilidad, retratan poses deliberadamente escenificadas, retenidas, para la cámara: ver fotos de los estrenos de *Ushio* y *Kumo no hibiki* (Ilustraciones 3 y 4) en el capítulo anterior– a partir de las disquisiciones de antropología teatral de Gregorio Barba relativas a sus observaciones de actores asiáticos, y en particular sobre dos “leyes”: “la alteración del equilibrio” y la “ley de oposición”. Sobre la primera, Barba explica lo siguiente:

“Al caminar empleando técnicas corporales comunes, las caderas siguen el movimiento del andar. En las técnicas no comunes de interpretación del kabuki, el Nô y el Kyôgen, las caderas, por el contrario, deben mantenerse fijas. Para bloquear las caderas al andar, es necesario doblar las rodillas levemente y, haciendo del tronco una sola unidad, engranar la columna vertebral, que presiona hacia abajo. De esta forma, dos tensiones diferentes son creadas en las partes superior e inferior del cuerpo, respectivamente, y ambas dictan un nuevo punto de equilibrio”.³⁸⁴

Más tarde asevera que:

“Todas las formas codificadas de interpretación contienen este principio constante: una deformación de la técnica del andar común, del movimiento en el espacio, y del mantenimiento del cuerpo en inmovilidad. Esta técnica extra-común está basada en la alteración del equilibrio. El objetivo es mantener el equilibrio

³⁸³ Kirihara, Don: “Kabuki, Cinema and Mizoguchi Kenji”, en Heath, Stephen & Mellencamp, Patricia (eds.): *Op. cit.*, p. 104.

³⁸⁴ Barba, Eugenio: *The Paper Canoe*, Routledge, Londres, 1995, p. 17.

siempre inestable. Al rechazar el equilibrio “natural”, el actor interviene en el espacio con un equilibrio “ostentoso”: complejo, aparentemente superfluo y con un coste energético excesivo”.³⁸⁵

Obviamente, aquí aparece desglosada aquella separación imitativa, mas no mimética en el sentido “naturalista” de la palabra, del significante como figura gestual-corporal y del gesto significado, el gesto que puede nombrarse con los términos generales de la acción y la afección (furia, pesar, agresión, etc.). La constante apelación al carácter altamente convencionalizado de la gestualidad alude a esto mismo. La gestualidad “excesiva” del intérprete funciona mediante señales corporales o figuras simples que, en los casos de mayor estilización, incluso no es posible identificar por su semejanza al gesto “natural”, sino por un carácter diferencial inherente al propio código: de otro modo, no es posible saber que un determinado gesto del actor Nô con su abanico alzado frente a su mirada, alude a la luna llena que brilla en la noche. En cualquier caso, este ejemplo sería un caso extremo: la estilización, y más en las formas “plebeyas” del teatro tradicional (bunraku, kabuki, el shinpa si se incluye en esa categoría) aún mantiene un mínimo común referencial con la gestualidad “natural”. Más interesante es comprobar que es posible “entender” una representación de estos géneros, incluido (y quizás en aún mayor medida) el Nô, aun sin entender el texto; en la medida en que se sea sensible a sus virtudes diferenciales, es decir, al juego de las diferencias, que despliega ante todo –y aquí aparecería la “ley de las oposiciones” de Barba– tensiones: cambios de velocidad, de relajación o bloqueo gestual, acentuación de lo curvilíneo o lo rectilíneo, amplitud o micro-gestualidad, etc.

En realidad, la “verdadera” historia por escribir de una forma dramaturgica como el shinpa, es la del tránsito entre tales modos diferenciales y su vía “modernizada” en los términos de una mimesis que, aun cuando pre-supone el principio de semejanza “naturalista” como fuente, no deja de implementar también un repertorio de convenciones. Las “pasarelas” que la puesta en escena de Mizoguchi proporcionaba al actor, operaban en buena medida como oportunidades para exhibir ese tránsito ya cumplido; es decir, no sólo la evocación de unos andares propios de un pasado reciente pero perdidos (de los años Meiji y del shinpa), sino también y sobre todo la asimilación ‘realista’ de la convención social y de la estilización actoral antiguas. Contaba para ello con dos actrices excel-

³⁸⁵ Barba, Eugenio: *Op. cit.*, p. 19.

sas: Irie Takako en *El hilo blanco de la catarata* y, sobre todo, la que fue su musa en la etapa Dai'ichi Eiga, Yamada Isuzu en *Osen de las cigüeñas*.

Estas “pasarelas” de la toma larga en movimiento eran entonces oportunidades de exhibición, pero también, como veremos, zonas de ensanche de un espacio que remite a una fenomenología del mundo (el fuera de campo cumple aquí la función capital, como ya avanzamos varios capítulos atrás), y a la duración de la experiencia emocional, que despliega sus cadencias (movimiento intensivo del espíritu del personaje, pero movimiento adaptado, sometido a la forma y longitud de la “pasarela”).

Ahora bien, ¿cuáles son las oportunidades para abrir sitio a esa ‘pasarela’? Mizoguchi se desinhibe estilísticamente cuando puede desarrollar las escenas *en los interiores domésticos*, sobre todo si permiten cierta amplitud de movimientos. Lo intenso predomina sobre lo extenso, en todo caso: diríamos, de hecho, que lo extenso, el espacio, se subordina a lo intenso (la afección). Pero en exteriores, dicho esquema viene dado por el *montaje*, no por la toma larga.

Ahora bien, lo intenso se dota aquí del carácter del reconocimiento, de la dimensión intertextual de un melodrama cuyos fundamentos el público conoce bien.

Lo intenso, entonces, se expresa a través, a lo largo y a lo ancho de la extensión, es decir, de unos órdenes de construcción espacial en las que pesa la “topografía”; de ahí no solo el recurso al plano extenso, sino a los falsos *raccords* y a las paradojas en el montaje de planos con sus contraplanos. No bastará con mencionar la tendencia general a un “estilo ornamental” japonés, sino que será necesario precisar cómo funciona ese estilo en el tratamiento que hace Mizoguchi del género *shinpa* en estas dos películas.

Convendría tener en cuenta que el cine sonoro, con sus nuevas posibilidades, no era en absoluto desconocido para Mizoguchi.

III.1.4. El hilo blanco de la catarata.

III.1.4.1. Formas zigzagueantes.

El inicio de *El hilo blanco de la catarata* consiste en un recorrido por los abigarrados rincones de una feria, repleta de puestos de venta y escenarios con espectáculos. La cámara,

dotada de gran movilidad, nos lleva en volandas para atravesar con ella esos espacios, desde el exterior donde los transeúntes deambulan hasta un escenario y, más al fondo, el espacio entre bastidores donde Shiraito aparece como un ídolo femenino, con sus vestiduras de actuación (Ilustración 44, fig. 1). Sin apenas atender a las alusiones de sus compañeros del teatro, ella observa algo que mantiene en sus manos, abstraída. Un corte nos aproxima a su rostro desde el ángulo opuesto (Il. 44, fig. 2): Shiraito sonríe, suspendida en sus pensamientos, y es entonces cuando un nuevo corte nos ofrece en un “salto” el contenido de su ensoñación. Pasamos ahora, pues, a ver una situación en flashback que se abre con el rostro de Shiraito en un encuadre que repite el mismo ángulo y la misma distancia cercana (Il. 44, fig. 3): al hacer de su rostro una figura de continuidad, se le otorga el sello de motor narrativo, puesto que por su mediación la discontinuidad temporal se convierte en relación necesaria, en movimiento lógico del pensamiento que viaja hacia un momento recientemente vivido. Así pues, la primera figura que habremos de anotar es el propio rostro en primer plano, investido del poder narrativo del recuerdo, de la sugerencia que actúa por elipsis, pero también del significado amoroso que, como pronto descubriremos, inserta desde el inicio a la protagonista como agente activo del camino de los amantes a lo largo del relato.

He aquí la situación rememorada: Shiraito se encuentra en el interior de un carruaje, en compañía de otros usuarios, hombres todos ellos. Una vez toma desde el exterior nos los muestra con sus ropas típicamente Meiji: sombreros occidentales, abrigos sobre kimono –la voz de Sawato Midori, en su papel como benschhi contemporánea añadida en la reciente edición de la película a cargo de Digital Meme nos informa: “han embarcado en el carruaje para dirigirse desde Takaoka a Isurugi” – (Il. 44, fig. 4), y mientras tanto, sendas tomas nos muestran el vehículo en la distancia, a paso vivo, atravesando un paraje rural (Il. 1, figs. 5 y 6). Pero de repente, un esforzado *ricksshaw* adelanta al carruaje: vemos la situación desde el punto de vista de los pasajeros (Il. 44, fig. 7). A partir de ahí, la situación, cargada de una comicidad que el espectador japonés de la época acaso leyera en términos de anacronismo (la eficiencia del medio tradicional de transporte frente a la “modernidad” –es decir, la occidentalidad– del carruaje tirado por un pobre caballo), ha dejado clara la apuesta por un dinamismo que, si el prólogo del filme depositaba en la movilidad extrema de la cámara, aquí pertenece sin embargo al montaje. Por el montaje se nos proporciona una ubicuidad del punto de vista, tan pronto

lejano como situado del lado de los pasajeros, y en todo caso adherido siempre al movimiento inherente a la propia situación. El relato nos ha trasladado desde un tiempo A hasta un tiempo anterior, B, con un sencillo salto “a través” del rostro de la heroína. Y en este tiempo que, no por casualidad, se inicia con un movimiento de traslación, de viaje, el dinamismo del montaje nos introduce a su vez en un terreno donde la ley que impera es, precisamente, la movilidad. Así pues, también el melodrama *shinpa* puede asimilar el signo de los tiempos –o incluso, si se prefiere, el montaje “analítico”, aunque ello se debe, precisamente, en una secuencia que convierte al vehículo oriental en un artilugio más veloz que el occidental.

Por otra parte, la noción de salto temporal asociada al corte directo sobre un primer plano (‘sujeto pensante recuerda’) será llevada aún más lejos por Mizoguchi al inicio de *Osen de las cigüeñas*. El cineasta ensaya y repite así un recurso que implica la asimilación y dominio de unos recursos que, si bien serían habituales en el aprendizaje proporcionado por el cine de Hollywood y en la búsqueda de recursos que “traduzcan” cinematográficamente la elasticidad del discurso narrativo literario, adquieren habitualmente una faceta diferencial. Es preciso recordar la senda abierta por *Rojô no reikon* /

Souls on the Road, de 1923, considerada como la primera tentativa de aproximación al



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

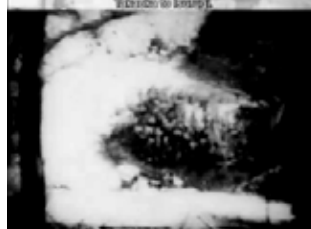


Figura 5



Figura 6



Figura 7

Ilustración 44: Shiraito recuerda el incidente que le permitió conocer al joven cochero Kin-san. Pero, ¿desde qué punto de su historia rememora ella ese pasado?

montaje temporal segmentado *á la Griffith*, que fue realizada, como ya se ha comentado, por un cineasta de Nikkatsu, Murata Minoru, procedente del *shingeki*.

Era el montaje asimismo una herramienta destacada por el reclamo de ‘naturalismo’ del Movimiento del Cine Puro, coetáneo a *Rojô no reikon*. Una década más tarde, durante los últimos años del cine mudo japonés, ese “modernismo vernáculo” se encuentra establecido con firmeza también en las prácticas de género tradicionales. El resultado es un trabajo exhaustivo con lo *diferencial*: se repiten por doquier fórmulas que ponen en primer término un cierto grado reconocible de experimentación. Lo que no podemos determinar es si las películas mudas de Mizoguchi realizadas para Shinkô representaron una continuación de ciertos procedimientos habituales del cineasta en su etapa en Nikkatsu, o del propio modo de producción del estudio; ni, desde luego, si representan un desvío en un sentido u otro. Es muy posible que lo que percibimos como actitud “experimental” fuera en aquel momento algo común aun con formas muy diversas, y con formas específicas en los géneros que ofrecen oportunidades de exuberancia “ornamental” por su alusión al pasado. No podemos perder de vista hasta qué punto el cine como espectáculo popular aportaba todavía el campo abierto de una especie de vanguardia posible en el interior. La paradoja es que, a principios de los años 30, cuando los hallazgos formales de las cinematografías de referencia en este terreno, como la soviética o la alemana, estaban en una fase regresiva, el cine japonés podía permitirse hacer una especie de síntesis que incluiría sus propias particularidades. Que ese sistema de producción fuera tradicionalmente refractario a los cambios, representaba, no un freno, sino un desvío especial a tales impulsos. Por refractario y conservador que fuera el sistema, pesaba más la competencia directa entre los estudios, y entre estos y las compañías menores, por ofrecer su propia novedad.

El asombro que puedan causarnos hoy *El hilo blanco de la catarata* y *Osen de las cigüeñas* por su arrojado formal, debe complementarse en cualquier caso con la constatación de que los *tour de forcé* técnico-formales que abundan en ambas (y en algunos otros títulos de la época, como puede verse en un filme tan ¿singular? como *Jirokichi the Rat* (1930) de Ito Daisuke, con la desmesura de sus secuencias de montaje en ciertos momentos de acción), operan en un todo, el del conjunto del filme, más en términos de yuxtaposición y rima entre registros (como si definieran un “color” propio de cada tipo de situación), que en virtud del carácter orgánico del relato. Es plausible ver en ello, es

decir, en esta consideración de la puesta en forma de cada secuencia aisladamente como oportunidad para el despliegue técnico-formal de un determinado procedimiento –el montaje alterno, el salto temporal, el cambio de rol del punto de vista, el trazo móvil de la cámara. Y sólo después, como oportunidad para repetir el procedimiento en secuencias ulteriores que quedarían marcadas con la anterior por analogía formal.

Todo esto no debe eclipsar el hecho de que en su momento fueron valoradas por los críticos japoneses como obras anticuadas, sin duda por su adscripción al *shinpa*, algo que, cabe sospechar, explica a su vez el estatuto autónomo y, por así decir, “efectista”, de cada secuencia como *tour de force*. Como ya se ha apuntado, lo “moderno” estaba representado en aquel momento por *shoshimin-geki* de los estudios Kamata de Shôchiku, y por lo que quedaba del “cine de tendencia”. Desde la perspectiva de este estudio, se mantiene la hipótesis de que Mizoguchi trataba de infundir un cierto sabor ‘modernista’ –en un sentido múltiple que integra el trabajo formal(ista) con el par novelesco, ya no teatral, ‘psicología/realismo’– a un género “anticuado” del que nunca se alejó por completo.

Pero un análisis textual atento plantea más interrogantes que respuestas. La norma formal establecida por *El hilo blanco de la catarata* y por *Osen de las cigüeñas* en las primeras secuencias de cada una de ellas, parecen establecer, de un lado, la preponderancia de ese estilo característico del plano en movimiento que Bordwell diferencia del estilo “analítico” (típico, aunque en absoluto exclusivo, de Shôchiku) y del estilo, digamos, “antiguo”, del plano fijo distanciado. Es significativo que el estilo dinámico de la cámara móvil tuviera como principales valedores a dos cineastas especializados en géneros del pasado –Mizoguchi para el cine *shinpa* y el mencionado Ito Daisuke para el *chanbara* o película “de espadachines”. La razón pude hallarse en el hecho de que ambos fueran, como ya se ha dicho, una prolongación de géneros de teatro popular que tuvieran como base la *coreografía* de los actores, aunque en sentidos muy distintos. En efecto, Ito y Mizoguchi parecen descollar como “coreógrafos” de la imagen en el panorama (limitado en su visibilidad) del cine nipón de los primeros años 30.

Ahora bien, ya hemos visto que la norma establecida por estas dos películas no se limita a la toma larga en travelling, sino que introduce muy pronto igualmente un uso del montaje incluso “excesivo” –es decir, notable por su deliberación, por el grado de participación activa que propone al espectador en la construcción del continuo espacial y

de la lógica temporal del relato. Un aspecto revelador se encuentra en el papel de los intertítulos. En principio, estos aparecen, al menos en un porcentaje muy elevado, únicamente para dar cuenta de los diálogos entre los personajes. Los interrogantes que surgen son tan abundantes como escasa es la atención prestada por la historiografía al modo en que estos juegan un papel formal específico en las leyes de continuidad/discontinuidad del montaje narrativo en los diferentes contextos de producción del cine mudo. Como intervenciones extra-diegéticas que “cortan” un flujo de imágenes, el intertítulo podría verse como una pieza comodín que rebaja las exigencias de una norma basada en el *raccord* “invisible”, algo que el cine sonoro se encargaría de “reparar”. Vistas una tras otra las películas de transición del mudo al sonoro en Mizoguchi, se diría que estaba a la espera de librarse de los intertítulos para entregarse a la toma larga.

Por otra parte, los intertítulos pueden funcionar como eslabones que aseguran una conexión causal entre las secuencias, pero en el caso que ocupa a estas páginas, la aparición de los letreros se ajusta a la necesidad de introducir el contenido textual de los (abundantes) diálogos, y representan, por tanto, una especie de eco que fija el contenido de las palabras. ¿Hasta qué punto permitía el *benshi* minimizar el empleo de intertítulos, hasta el extremo de prescindir, como se da en las dos películas que nos ocupan, de aquellos cuyo contenido es básicamente descriptivo o explicativo? ¿Y en qué medida el intertítulo funcionaba, por el contrario, como intervención sobre el continuo, como discontinuidad deliberada? En realidad, no disponemos de textos –ya sea teóricos coetáneos, o fílmicos– que aporten una masa crítica de prácticas e ideas que apunten en un sentido u otro, más allá de especulaciones como las aquí apuntadas. Un simple recuento estadístico sobre la secuencia que se analiza en esta parte del estudio, aquella en la cual se produce el primer encuentro entre Shiraito y el joven Kin-san –recordado por la primera– nos ofrece datos muy significativos.

La secuencia completa (Ilustración 44-47, figs. 1 a 40) dura 5 minutos y 45 segundos (en la duración levemente alterada que supone trabajar sobre una versión videográfica del filme, lo cual implica 25 fotogramas por segundo frente a los 24 de la copia cinematográfica original). A lo largo de estos casi 6 minutos, hay 66 cortes, pero no 66 *tomas*. De hecho, sería preciso diferenciar el concepto “plano”, que aquí se toma como una unidad estrictamente durativa, de tal modo que, convencionalmente, podría definirse como la imagen que se prolonga entre dos cortes, y entre las cuales *incluimos* los inter-

títulos; y una “toma”, que es el término que otorgamos a un continuo espacio-durativo perceptible de la toma de vistas (con sus variantes de movilidad de la cámara sin cortes, en travelling o panorámica) al margen de que la mencionada toma sufra cortes por la inserción de intertítulos. Asimismo, convendría hablar distintamente de “ángulo” para referirse a las tomas “recuperadas” a lo largo de la secuencia, esto es: cuando, por ejemplo, en una serie típica de planos y contraplanos, cada uno de estos repite la posición inicial, de acuerdo a la norma de continuidad típica en estos casos.

De acuerdo a esta diferenciación terminológica, a los 68 cortes de montaje o “planos” de la secuencia le corresponden tan solo 38 “tomas” y 17 intertítulos. Esto representa una duración media de 5 segundos entre cada corte, lo cual, para los parámetros de la época, representa un alto grado de fragmentación en el desglose. Incluso si se argumenta que esta es una escena particularmente dinámica por la situación que trata, lo cierto es que, tal como desvela el análisis comparativo publicado por el equipo encabezado por Adriano Aprá,³⁸⁶ la ratio promedio de la película es de unos 7 segundos por plano, muy “veloz” si se la compara con los promedios del cine de Hollywood; al menos si se observa este parámetro, se diría que en el cine japonés era perceptible una “sovietización” del montaje. Autores como Tsutomu Saso apuntan en esta dirección, y aunque se da la circunstancia de que las grandes películas soviéticas estaban por entonces prohibidas en Japón, se sabe que los textos teóricos, de Vertov a Pudovkin, y los comentarios, escritos o de viva voz, sobre el montaje soviético circulaban entre los profesionales de la industria.³⁸⁷ Otra cosa es si conceptualmente existía parangón, no solo en los términos programáticos del montaje ideológico soviético sino, en un plano más formal, en la relación continuidad/discontinuidad que aquel promovía, con procedimientos distintos en los muy diversos casos de Pudovkin (el más estudiado), Eisenstein (el más admirado) o Vertov (el más radical y menos conocido). Digamos, en cualquier caso, que con la llegada del sonoro, este énfasis en el montaje cambiará radicalmente de signo. Así, el promedio de duración en *Historia del último crisantemo* (1939), que es quizás la más depurada exhibición del futuro arte de Mizoguchi para la organización del relato en largos planos extensos en su primer período sonoro, es de... 1 minuto por toma.

³⁸⁶ Aprá, Adriano, et al: http://kinolab.lettere.uniroma2.it/zangiku_monogatari/index.html

³⁸⁷ Ver Nota 61.

Así pues, en la figura 8 de la Il. 45, cuando los viajeros comienzan a protestarle al cochero la humillante situación que para ellos, hombres modernos, supone que los adelante un *ricksshaw*, nos encontramos con una toma “dividida” en 6 “planos”.³⁸⁸ A continuación, el uso de los intertítulos nos desvela una interesante “anomalía”: cuando aparece por primera vez el héroe masculino, Kin-san, en primer plano, dando la espalda a los pasajeros que le gritan –por las circunstancias de su posición como cochero, pero, tal como enfatiza la figura de su rostro en primer plano, también por la condición en apariencia indómita de su carácter–, el corte que sucede a un intertítulo nos lo mostrará con una leve desviación del mismo ángulo. Al haber desviado la cámara levemente hacia la izquierda (Il. 45, figs. 9 a 10), la imagen permite ver la ventanilla delantera por la que asoma el rostro de la muchacha, pero la cuestión es la ausencia de “economía” que exhibe esta serie de dos tomas prácticamente idénticas y sin embargo diferentes. Gracias al intertítulo es posible introducir esa variante, al menos lo suficiente como para establecer la diferencia sin el recurso funcional de una leve panorámica. Lo que cuenta aquí, es jugar con las variantes de ángulo entendidas como elementos dinámicos.

³⁸⁸ Es por eso que la suma de 38 “tomas” y 17 intertítulos de una cifra inferior a 68. Hay una asimetría de “naturaleza” entre ambos. En este caso, tenemos 1 sola toma y 3 intertítulos para sumar... 6 “planos” o cortes. La cuantificación estadística de parámetros objetivables, además, obliga a inmovilizar elementos cuya propiedad es precisamente ser móviles. En cualquier caso, l artificioso de esta operación analítica no deja de ser reveladora.



Figura 8

Figura 9



Figura 10

Figura 11



Figura 12

Figura 13



Figura 14

Ilustración 45: el joven Kin-san privilegiado por el primer plano frontal.

Pero volvamos a la secuencia del carruaje. Desde un primer momento, con su movimiento de avance a través de los espacios de la feria, *El hilo blanco de la catarata*, ha establecido la norma de una agitación que es del orden de una época pasada (la era Meiji aparece habitualmente en Mizoguchi como un mundo saturado, no sólo de seres, objetos y angosturas espaciales, sino del propio bullir de la vida social en las calles y en los espacios de la vida pública y privada), pero no sin establecer un comentario irónico sobre la misma. Los pasajeros padecen las sacudidas del vehículo, encerrados como están en la angosta jaula del carruaje. Sus burlas hacia el cochero tienen como respuesta la carrera que Kin-san emprende azuzando al jamelgo (Il. 46, fig. 19), mientras que la cámara da cuenta del traqueteo que padecen los ocupantes en el interior (Il. 46, figs. 20 y 21). El resultado será un estropicio: avería de una rueda, con el consiguiente retraso. El impulsivo joven queda aquí rebajado de sus ínfulas, agachado sobre el eje del coche, resoplando ante lo que será una larga y trabajosa reparación (Il. 46, fig. 25).

Pero la comicidad de la escena ha tenido antes un leve desvío que pasa por el rostro de Shiraito (Il. 46, fig. 23). Su rostro en primer plano, reencuadrado a través de la ventanilla por la que observa al muchacho, muestra una expresión que ya no es altiva: su actitud de burla se matiza con algo que parece ternura o, cuando menos, un interés especial hacia él. La perspectiva sitúa a la mujer en una posición desde la cual solo puede observar a Kin-san de abajo a arriba, aun cuando la posición de la mujer, por jerarquía social y edad, le otorga una preeminencia confirmada por la propia naturaleza de su mirada: ella “ve más”, mientras que él, obcecado en su carrera, de espaldas al pasaje, solo ve el objeto de su desafío, como un niño indolente que responde demasiado pronto a la más mínima provocación.

Es evidente que Shiraito admira la altanería del joven cochero, quien da la espalda, literal y figuradamente, a unos clientes que esperan el trato servicial que corresponde a un trabajador de tan baja estofa. La identificación de la muchacha con el joven tendrá como origen, entonces, esa impulsividad masculina y algo infantil –la mirada de arriba abajo prefigura o simula un deseo de sumisión al sujeto masculino, pero ese deseo tiene como condición el reconocimiento enternecido de la inmadurez del joven. La enamorada, en estos dramas shinpa, entrega a un hombre menor que ella la ocasión de convertirse en hombre. Ahora bien, es la inadecuación del hombre frente a su propia situación “incompleta” –su condición social humilde– aquello que estimula la identificación por

parte de la mujer en trance de enamorarse. Desde un punto de vista de clase, ella ve en él a “uno de los suyos”.

Ese primer plano sirve, por otra parte, como enlace temporal que confirma ese trance del enamoramiento: de nuevo es el rostro de Shiraito la figura que permite retornar al tiempo inicial de la rememoración (Il. 46, fig. 24), puesto que el plano siguiente nos la muestra de nuevo en aquella situación inicial donde se iniciaba el recuerdo, en los fondos del teatro donde ella actúa. Ensimismada, suspendida en la recreación mental de aquel divertido accidente, Shiraito/Irie Takako ejercita a la vez su encantamiento sobre el público del filme, con la delicadeza casual del gesto de maquillarse. Pero esta nueva repetición del salto por montaje directo entre el recuerdo y el recordar sobre el rostro de Shiraito, pondrá el acento de la rima en el mirar erotizado de la mujer, cargado de previsiones imaginarias para el idilio que, desde ese momento en el carruaje, se convierte en proyecto o al menos en deseo evidente para ella. Aparte de eso, se trata de todo un (auto)homenaje a los ojos de la estrella y, no en vano, productora del filme.

Y de nuevo, retorno a la situación recordada, pero con una variación: de nuevo es el rostro de la chica que observa al joven, a través de la ventanilla (Il. 46, fig. 25), pero de inmediato descubrimos que el vehículo ha sufrido una avería. Ante las evoluciones de Kin-san a pie de carruaje, con la rueda vencida y vencido él por su gesto de infantil orgullo, la mirada de la mujer adquiere ahora la connotación de una victoria: es una mirada sardónica, si bien la expresión no se ha diferenciado esencialmente de aquella que “leíamos” como deseo. Al modo de un sutil “efecto Kuleshov”, el montaje instala una ambigua semejanza entre la mirada coqueta y la mirada sardónica: ambas convergen, de hecho, en esa zona de vaivén que el juego de la seducción –aquí experimentado solo por una de las partes– instala entre el despecho y la fijación (si bien la voz de Sawato procura de nuevo clarificar la ambigüedad producida por el montaje: “Shiraito pensó que él lo tenía bien merecido”). Un deseo de poder sobre el otro que aquí con-desciende (la perspectiva ha cambiado: ella le miraba desde abajo, ahora desde arriba, confirmando su estatus con respecto al cochero. Pero la fluctuación producida en este sentido indica el deseo por estrechar esa línea de desnivel social, y para que dar cumplimiento ella, siempre mirándole, siempre entendiendo más y mejor las situaciones, siempre disponible para hacer proyectos, habrá de ser su amante-madre, y él su amante-hijo. En *El hilo*

blanco de la catarata, como en *Osen de las cigüeñas*, la mujer entrega generosamente su ventaja previa, para beneficio del hombre y desgracia de ella misma).

El rostro de la muchacha, por tanto, ha servido como motivo conductor –la rememoración– para una situación elevada desde el azar a la condición de encuentro conmovedor, y como señal del continuo que moverá el relato en una cierta dirección –decidida por el deseo de Shiraito en el momento mismo en que surge este deseo por el joven cochero. Aquí la repetición del rostro como motivo sirve, asimismo, como ocasión para sellar una elipsis dotada de comicidad (entre la carrera y la avería: “lo tienes merecido”, parece decir también con la mirada Shiraito, no sin regocijada ternura). Y en un plano estrictamente formal, “desnarrativizado” por así decir, introduce como tal motivo o figura una continuidad levemente agitada por lo discontinuo de la planificación.



Figura 15



Figura 16



Figura 17

Figura 18



Figura 20

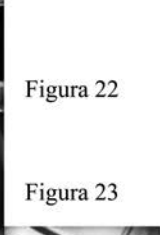


Figura 22

Figura 23



Figura 25



Figura 25



Figura 25



Figura 21



Figura 22

Figura 23

Figura 24



Figura 25

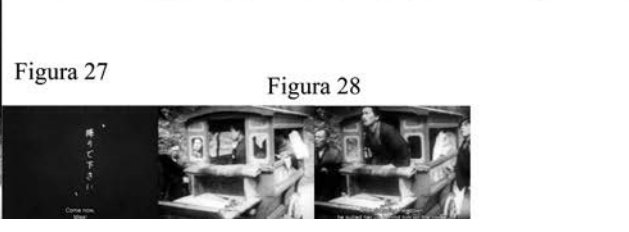


Figura 27



Figura 27

Figura 28



Figura 28

Ilustración 46: orgullo y sensibilidad. Shiraito recuerda su arrobada curiosidad por el carácter infantilmente orgulloso de Kin-san.

III.1.4.2. Centralidad de la heroína.

La “norma” establecida por el relato obedece, por tanto, a una preeminencia de la protagonista como figura *central*, dotada de una subjetividad elaborada por los matices emotivos y por la función del recuerdo; y a una forma quebrada en extremo, tanto por la densa topografía de las tomas de vista, sometidas a un ritmo muy dinámico, como por ese juego de dos tiempos conectados mediante un corte directo que se basa en el rostro, precisamente, de la heroína. Shiraito, en definitiva, en primer lugar atrae a la instancia de enunciación del relato –la cámara se lanza hacia ella como impulsada por una fuerza de gravedad– y a continuación pasa a convertirse, de modo provisional, en instancia “productora” del mismo.

Ahora bien, como veremos, se darán situaciones que, desde el interior de esta consideración topográfica del dispositivo de la narración, dejan de lado el montaje, y que coinciden con las situaciones que ponen a Shiraito en una posición de vulnerabilidad manifiesta. En cualquier caso, resulta tentador observar una inclinación al zigzagueo en muy diversos sentidos. Zig-zag del montaje, de la cámara móvil a través de espacios intrincados, pero también de las constantes genéricas del *shinpa*, que es posible vincular a las escenas de pareja y su coreografía de las emociones, con el dinamismo del montaje asociado a la época. Zig-zag, por tanto, de las épocas también: la del costumbrismo Meiji y la del momento en el cual el filme es realizado, con sus tropos de modernidad *por* el montaje, aún vinculado este al deseo de autosuficiencia de las imágenes, a la búsqueda de una suprema elocuencia narrativa (decimos “aún” porque el sonido ya era un hecho consumado de cara al futuro inmediato de la producción cinematográfica. *El hilo blanco de la catarata* y *Osen de las cigüeñas* parecen querer apurar los recursos “modernistas” del cine mudo en un contexto genérico conservador como el *shinpa eiga*).

El movimiento de cierre de toda esta escena en flashback proclama de hecho ese gusto por el “falso movimiento”, por el juego con el *raccord*, que llevaría a Burch a encontrar en tantas películas japonesas del período un trabajo deliberado y exhaustivo de “deconstrucción” del M.R.I., y que Bordwell reduce a la condición de “estilo ornamental”. Tras una serie de vicisitudes, Kin-san responde a las burlas de Shiraito montándola a caballo a la fuerza, para así conducirla a su destino a tiempo. Una nueva elipsis nos la muestra desvanecida. Kin-san, preocupado, la atiende (es ella quien ahora, en fin, se ha

llevado su merecido). Sin entrar en pormenores, conviene observar de qué modo la rememoración concluye: será a través de un libro que Kin-san deja atrás. Ella lo observa con curiosidad (Il. 47, fig. 37), y en este punto un inserto de detalle sobre el libro nos conduce al presente dese el cual Shiraito recuerda, con ese libro en sus manos, como un fetiche. La elegancia y economía de este falso *raccord* que utiliza un objeto para pasar de un tiempo a otro, subraya asimismo el hecho de que el libro, objeto “olvidado” por el montaje que se recupera oportunamente, se mantiene en manos de Shiraito, suspendiéndola en la ensoñación de aquel instante del encuentro (Il. 47, figs. 38-39). Cabe observar aquí, tan en detalle, la peculiar referencia a un mundo sentimental asociado, por parte de la mujer, a la fascinación por un sujeto socialmente idealizado en los términos de la meritocracia Meiji, puesto que por este libro ella sabe que Kin-san debe ser estudiante de Derecho: el hombre de carrera que intenta sobrepasar las limitaciones económicas y de casta se hace presente aquí, vía *Kyôka*, para convertirse definitivamente en un hombre que *merece* ser deseado.



Figura 29



Figura 30



Figura 31



Figura 32



Figura 33

Figura 34



Figura 35



Figura 36

Figura 37



Figura 38



Figura 39



Figura 40

Ilustración 47: el montaje como juego con lo continuo y lo discontinuo: el libro olvidado por Kin-san aparece en el plano de la fig. 37, y un inserto próximo del mismo (fig. 38) enlaza aquel tiempo con el presente (fig. 39). ¿A cuál de los dos tiempos pertenece ese objeto cuando aparece en el inserto? A ambos en realidad, porque su ámbito es el de la memoria.

III.1.4.3. Montaje y deseo.

De tal modo que aquí la doble consideración establecida por Brian Henderson en su clásico texto sobre la toma larga, en el cual establece que no es lo mismo “corte” que “montaje”, siendo el primero una operación mínima que concierne a la garantía de continuidad dentro de la escena, y el segundo el principio de organización del conjunto del relato, he aquí que Mizoguchi juega a confundir ambas dimensiones, cuya operación material básica es, a fin de cuentas, la misma. Lo que parecía un corte “intra-secuencial”, se convierte en un salto temporal que además establece la fluidez e instantaneidad de la rememoración en base a un juego con la aprehensión retardada del (falso) *raccord*. De modo que con ello insinúa también una ambigüedad inherente a la representación de lo factual y del recuerdo.

La escena del segundo encuentro, bajo el puente, exhibe una variante en la puesta en escena que hace reconocible ya, para el analista, el tipo de plano extenso que será característico de Mizoguchi, pero aún sometido a los requerimientos del montaje. Pero hasta llegar a ese punto, el montaje sigue gobernando, y de un modo que merece una atención particular. Esta escena, la del segundo encuentro entre Shiraito y Kin-san, de nuevo debida al azar pero ahora cargada con la voluntad de la mujer por enamorar al joven, este dinamismo otorgado a los ángulos de toma se combina con la oportunidad ofrecida por los intertítulos para introducir una sabrosa anomalía de montaje. La escena se desarrolla junto a un puente del arrabal, escenario típico, por cierto, de la tradición melodramática del *shinpa*. Kin-san, orgulloso, se muestra elusivo ante el interés que la joven manifiesta por su vida, tribulaciones y proyectos. En plano general, él se apoya sobre una viga del puente, con expresión de fingido fastidio, y ella, detrás, le habla con gentileza y coquetería. Aparece un intertítulo que da cuenta de una línea de diálogo por la cual Kin-san manifiesta su desconfianza hacia la chica, y la siguiente imagen *se diría que es un contra-campo de la anterior*, puesto que ciertos elementos del decorado –las vigas del puente en su base, filmadas en llamativo escorzo– aparecen a la izquierda del plano cuando antes ocupaban su margen derecho. Pero en realidad es un falso contra-campo: lo que se ha invertido no es la posición de la toma de vistas sino el propio fotograma (Il. 48), acaso para corregir algún problema que dificultara mantener una línea de

continuidad en la dirección dominante de desplazamiento de los dos personajes a lo largo de toda la secuencia (de izquierda a derecha); o quizás como solución prevista para lograr ese efecto de “contracampo” en el interior de un set con decorados exiguos. En todo caso, ese cambio aparente de ángulo de toma exhibe la consideración del encuadre en función de los contrastes plásticos generados por el montaje.



Ilustración 48: Nótese los cambios de posición de las figuras y de los maderos del cobertizo. Kin-san "rodeado" por Shiraito gracias a un giro de la cinta cinematográfica.

El caso específico de esta sucesión de “encuadres” es particularmente interesante por múltiples motivos. No es casual ni mucho menos que la escena de este segundo encuentro, con el que se inicia la intimidad entre los dos protago-

nistas, se de en el muy connotado escenario de un puente. Si hiciéramos un inventario esquemático y muy general de los espacios urbanos instaurados por el cine *shinpa*, asociados a la Era Meiji, habría necesariamente que enumerar: a) los espacios del ocio: feria, mercado o las callejuelas de los barrios del placer; b) los alrededores de los templos, con

sus paseos y áreas ajardinadas; y c) los puentes.³⁸⁹ El primer rasgo significativo de esta breve clasificación, es que tales espacios no serían diferenciales con respecto al mundo urbano japonés pre-moderno. En cierto modo, representan su reserva, su resto meneguante. Entre otras muchas cosas, la Era Meiji trajo consigo también los usos urbanísticos y arquitectónicos de Occidente, pero el imaginario costumbrista y sentimental del *shinpa* subrayaba la persistencia de un “sabor antiguo” conservado y recreado, no por azar, en los ambientes característicos del “mundo flotante”, con sus connotaciones de escapismo y clandestinidad.

Ciertos rasgos de los espacios públicos occidentales que los vuelven asimilables a la tradición del *agora*, como la gran escala, la situación central y el valor representativo, carecían de precedente en el Japón pre-Meiji, como nos recuerda Scott Nygren, quien cita a Yamaguchi Masao:

“Para los japoneses de épocas pre-modernas, lo crucial resultaba ser más bien el límite entre la población y las áreas exteriores, y no el concepto de un espacio central. El límite de la población se hallaba allí donde lo “interior” se fusionaba con lo “exterior”. Esa es la razón de que los puentes construidos sobre el río que marcaba los lindes, fueran considerados lugares tan pronto malévolos como benéficos.”³⁹⁰

Nygren continúa esta disquisición, a partir del autor citado, mediante la referencia al origen del género kabuki con las danzas de la bailarina O-Kuni en el lecho seco del río Kamo que limitaba la ciudad de Kyoto por el Este, prohibidas a partir de cierto momento por las autoridades por considerarlas impúdicas. En cualquier caso, el puente prolonga una iconografía asociada a la ambigüedad y a lo desconocido, y su presencia en las tradiciones literarias y teatrales del período Edo tiene infinidad de ramificaciones.

Al hecho de que esa escena de *El hilo blanco de la catarata* aparezca como una convención de género cargada de espesor intertextual –conectada con tantos otros puen-

³⁸⁹ Cabe recordar, con Cody Poulton, que los puentes eran un escenario típico del ambiente suburbial y crepuscular típico del *karyūkai*, ese “mundo de la flor y el sauce” de las geishas.

³⁹⁰ Yamaguchi Masao: “Theatrical Space in Japan, a Semiotic Approach”, *Japan and America: A Journal of Cultural Studies*, vol. 1, nº 1, primavera de 1994, p. 1. Cit.: Nygren, Scott: “The Shifting Architectural Codes in Japanese Cinema”, *Iris. 'Cinema & Architecture'*, Meridién-Klincksieck, París, 1993, p. 98.

tes celebérrimos de la tradición kabuki-*shinpa*³⁹¹— se suma el tratamiento mismo de las coordenadas espaciales de la escena. El procedimiento de inversión del fotograma se repite en la misma de un modo aún más llamativo si se tiene en cuenta un curioso detalle: sobre la noche pintada en el fondo del set aparece la luna, otro emblema tradicional muy connotado, sobre el perfil de los edificios bajos con sus ventanas débilmente iluminadas. Cuando adviene el falso contracampo, la luna aparece de nuevo, con sus “cuernos” apuntando además en sentido inverso al anterior. Naturalmente, esta clase de detalles saca partido de la índole selectiva de la memoria del espectador. Dentro del conjunto, esta incoherencia espacial carece de relevancia, sobre todo cuando la inserción sucesiva de un primer plano de Shiraito y de un intertítulo, evitan poner de manifiesto que la luna, de pronto, haya “saltado” hacia el extremo opuesto del firmamento. Esta peculiaridad de la escena solo aparece con el “anómalo” ejercicio que implica detener el flujo de los fotogramas y retornar sobre ellos —o bien, cuando un visionado repetido e intencional de la secuencia permite soslayar la dramaturgia y desviar la atención hacia los detalles adyacentes.

Por otra parte, y como añadido a la descripción de este momento del filme, cabe subrayar que la figura misma de la luna anticipa un juego de palabras posterior en la misma escena. Se da la circunstancia de que el término “nono-sama” sirve para nombrar la luna pero también a Buddha, y Shiraito llama la atención sobre una estatua de Buddha que se halla en el lugar. Los intertítulos y el *benshi* se encargarían de explicitar esta “rima”, un juego que remite a la muy densa tradición intertextual de la literatura japonesa. Pero más llamativo aún resulta encontrar otro texto de Izumi Kyôka, el relato “Baishoku Kamonanban”, más conocido como “Osen y Sokichi”, traducido al español como “La mujer carmesí”, que habría hecho explícito ese juego poético de figuras homónimas. Dicho relato es, sin ir más lejos, el que sirvió de base original para la posterior

³⁹¹ Recordemos que la primera adaptación de una obra de Izumi por Mizoguchi, es *Nihonbashi*, que significa literalmente “el puente de Japón”, un lugar muy conocido ya en la antigua Edo (nombre que recibía la ciudad de Tokio antes de la Restauración Meiji) por ser uno de los puntos de paso más importantes en la ruta comercial Tokaido, que comunicaba Edo, capital del shogunado Tokugawa, con Kyoto, la capital imperial. A lo largo del período Edo, la zona se había convertido en el principal distrito comercial de la ciudad, y allí estuvo la principal estación ferroviaria de Tokio. Se da la circunstancia, además, de que el Nihonbashi es, de hecho, el punto de referencia a partir del cual se miden todas las distancias en Japón, es decir: las distancias en kilómetros aplicadas a las carreteras con respecto a Tokio, se toman a partir de ese lugar. Conviene no segregar la importancia histórica del Nihonbashi, sin embargo, de las connotaciones simbólicas asociadas a un lugar de paso que de inmediato hace resonar ideas relacionadas con la partida, el viaje, el tránsito.

Osen de las cigüeñas). En este caso, será Osen quien diga a su amado Sokichi “¡mira, la luna! Buddha...”³⁹². No tenemos forma de saber si el guión de *El hilo blanco de la catarrata* estaba citando no obstante ese momento de “Osen y Sokichi”, pero a la inversa –y además de manera recóndita, puesto que es la imagen la que incluye la luna, no la atención ni las palabras de Shiraito. De lo que no cabe duda es de que se trata, si asumimos el intertexto como tal, de una inversión no exenta de significado: aquí la heroína no evoca a Buddha a través de su asociación lingüística con la luna, sino que lo ve presente y sin esplendor en una desvencijada escultura. Es el espectador educado en la cultura Meiji, y al menos si dispone de memoria visual suficiente, quien asociará la “aparición” de este Buddha olvidado en un arrabal con la omnipresente luna. En la posterior adaptación cinematográfica de “Baishoku Kamonanban”/“Osen y Sokichi”/“La mujer carmesí”, la luna reaparecerá de nuevo como “testigo”, pero sobre todo como índice de una portentosa filigrana que reúne un mismo recuerdo entre dos conciencias, las de los antiguos amantes, cuando aún ignoran lo cercanos que están el uno del otro en la secuencia inicial de *Osen de las cigüeñas*.

³⁹² Inouye, Charles Shirō: *The Similitude of Blossoms: A Critical Biography of Izumi Kyōka (1873–1939) Japanese Novelist and Playwright*, Harvard University Press, 1998, p. 294.

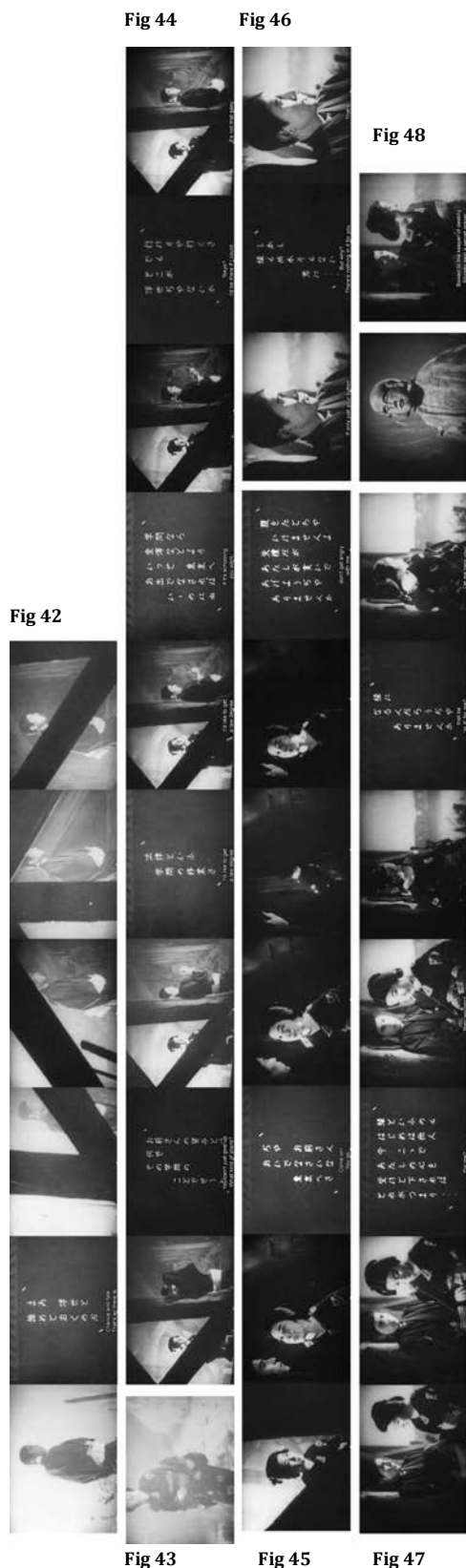


Ilustración 49: Shiraito y Kin-san bajo el puente. Un gérmen de los planos-pergamino.

Al seguir a Kin-san, quien se muestra mal-humorado y pensativo (quiere estudiar Derecho pero carece de ingresos suficientes para ello), la enamorada Shiraito se ofrece a pagar sus estudios –aun antes de que el idilio de hecho haya comenzado como tal. El joven se desplaza de izquierda a derecha –esta dirección del movimiento se muestra como dominante en todo el filme– de tal modo que su figura se entremezcla con los pilares del puente, que aportan una suerte de compartimentación modular del espacio. He aquí un esbozo, por su tema y por su forma, del célebre “plano-rodillo” de la conversación entre la nodriza Otoku y el actor Kikunosuke en *Historia del último crisantemo*. La diferencia se halla en que lo extenso equivale aquí a la horizontalidad establecida por el amplio movimiento lateral hacia la derecha de ambos personajes, primero él (Il. 49, fig. 42) y luego ella tras sus pasos (Il. 49, fig. 44) hacia el interior de los entresijos del puente. Uno de los datos que el desglose esquemático en una selección de fotogramas nos desvela, es la profusión de intertítulos de diálogo, que harían de la toma continua como potencialidad de la escena un imposible. Por otra parte, toda la secuencia se construye en torno a los movimientos de aproximación de Shiraito hacia Kin-san. Así como él parece mirar hacia ningún sitio, o hacia el incierto porvenir, ella no deja de mirarle. “Invade” su espacio, el encuadre (Il. 6, fig. 44) que el relato

entrega al joven en lo que tiene de iconografía de la marginalidad asumida. Luego un corte de montaje nos aproxima levemente al rostro –a la mirada amorosa– de Shiraito desde el mismo ángulo (Il. 49, fig. 45), pero ella se mueve y lo “rodea” para situarse en el lado opuesto, dándose así a su vista. Es en este punto cuando un nuevo corte ofrece un salto en escala y ángulo: el perfil de Kin-san, de rasgos viriles, en primer plano (Il. 49, fig. 46), siempre “sin mirada”, ofrecido a la mirada del espectador así como Shiraito contempla a su amado como lo que en ese momento no deja de ser: un elusivo objeto deseo, tanto más deseable cuanto mayor es la zozobra que exhibe su brusquedad, su resistencia a entrar realmente en contacto con la mujer que lo pretende. Un nuevo salto de escala dentro del mismo eje amplía el encuadre para que Shiraito “entre” en imagen y, de nuevo, rodee al hombre, hasta tapar su figura quedando ella de espaldas a la cámara (Il. 49, fig. 47). Cuando ella hace votos por un destino mejor con su ayuda, su mirada se dirige hacia el fuera de campo, a la derecha, y entonces un inserto nos muestra aquello que acaba de mirar: la deteriorada estatua de Buddha (Il. 49, fig. 48).

III.1.4.4. *Melodrama en acción.*

Volvamos al principio. “Principios de verano de 1890”, en Kanazawa, con los puestos de la feria al borde del río Asano: a partir del texto literario adaptado, la *benshi* Sawato Midori³⁹³ detalla fecha y lugar, e incluso nos presenta al personaje, anticipándose a la mención de esos datos en los intertítulos (la cámara recorre los puestos de la feria con su ajetreo –empezando, significativamente, con un mono amaestrado y vestido– para conducirnos hacia la bella Taki no Shiraito). Anticipa asimismo que ella, “adorada por los miembros de la *troupe*”, tiene algo en la mente que le hace “sonreír para sí misma” (aquí se parafrasea sin más la imagen que abre la Ilustración 44).

Si bien cabe decir que el ambiente del teatro popular, prolongando las estampas del *ukiyo*, es habitual en el Meiji-mono, es decir, en los relatos ambientados en ese período, también es preciso hacer notar cómo nos acerca la cámara a la protagonista, la malabarista de juegos de agua Taki no Shiraito (“Hilo Blanco de la Catarata”): aproxi-

³⁹³ La intervención de Sawato Midori como *benshi* está incluida en la edición en DVD de *Taki no Shiraito* publicada en 2007 por Digital Meme, una empresa dedicada a la edición y difusión de cine japonés de los años silentes. Uno de los valores añadidos a su colección reside precisamente en la recreación de la figura del *benshi* en la producción de la banda sonora de estos filmes. Para ello se recurre a un conjunto contemporáneo especializado en dicha recreación, con Sawato Midori como directora y artista principal.

mándose al escenario donde evolucionan dos actores, desplazándose luego hacia el fondo en el cual se sitúan los músicos, casi rozándolos, hasta encuadrar a la bella al fondo, enmarcada por la entrada que da paso al espacio que, entre bastidores, equivale a unos humildes camerinos de teatrillo popular.

La voz de Sawato “amortigua” el efecto sorpresa del salto directo a flashback que nos lleva desde ese momento hasta la peripecia del carruaje.

Hay un primer “retorno” del recuerdo al tiempo posterior, con Shiraito en el teatro, cuya función evidente es producir una “rima”, una conexión por semejanza de figura entre los rostros en primer plano de quienes serán amantes (figs. 12-13). Ahora bien, hay que subrayar el hecho de que en ese momento, el rostro de Kin-san en primer plano aparezca de perfil (fig. 12), precisamente como imagen “recordada”, esto es, idealizada por Shiraito y así ofrecida como ideal a la audiencia: convertido en un icono de masculinidad del que no hay que descartar la fetichización, nada excepcional, de ciertas figuras viriles cuyos rasgos faciales angulosos, en ocasiones, parecían enfatizar aquellas características que “occidentalizaban” al galán (véase sobre este particular, con todo lo que implica en términos de política identitaria, el caso de Suzuki Denmei en algunas películas coetáneas de Shôchiku en Wada-Marciano).³⁹⁴ En efecto, comparado con el de Irie Takako, casi siempre encuadrado en tres cuartos, el galán —el *nimaiime*— en este filme tiene su figuración propia en el primer plano de perfil, aun cuando su primera irrupción en imagen fuera en primer plano. Cada cual según su fotogenia, pero también, según el carácter de su personaje: flexible, asertivo, franco el de Shiraito; opaco, reconcentrado, ajeno a la realidad el de Kin-san. Ella es todo (buena) voluntad, y él es meramente voluntarioso.

Aquí la voluntad que se hace en Shiraito se proyecta en la propia estructura narrativa, que parece absorber en el montaje ese empuje. A diferencia de lo que sucederá en las grandes obras maestras sonoras de Mizoguchi, el montaje inyecta con su dinamismo la voluntad de avance de la propia heroína y del dispositivo del relato, que “exterioriza” así aquello que tenderá a permanecer “interiorizado” en el cine posterior (las conexiones causales). Dicho de otra forma: en ese empuje, las contingencias del relato

³⁹⁴ Wada-Marciano, M.: *Op. cit.*, pp. 62-75. Por cierto, en alguna de esas películas, Suzuki Denmei tenía compartía reparto con el actor que interpreta a Kin-san, Okada Tokihiko. La autora encuentra insinuaciones de una relación homosexual latente entre los personajes que ambos interpretan en *Why Do the Youth Cry* (*Wakamono yo naze naku ka*, 1930, Ushihara Kiyohiko).

quedan transformadas en acción, en decisión abierta a un porvenir inmediato o lejano; es decir, en necesidad proyectada, quizás luego contravenida.

Pero precisamente allí donde la heroína sufra violencia, la puesta en escena suspenderá el empuje del montaje a favor de un ensanche lateral, una horizontalidad marcada por las franjas que compartimentan los espacios de la arquitectura doméstica. Aquí Shiraito tiene que bregar con el entorno, hacerle frente, padecerlo, forzarlo para obtener una compensación al abuso, hasta que ese espacio parece no dar más de sí: en ese punto, estalla (paneles derribados). Este ensanche aún se mueve en el ámbito de la necesidad. Pone en escena la intensidad, la presión de empuje, la voluntad de los personajes –del agresor que arremete, de la agredida que repele– pero de tal modo que se las tengan que ver sobre el terreno con lo inesperado. Al desplegarse “en extenso”, la escena abre sitio, al menos potencialmente, para lo que podría no suceder.

Tal es así que deberíamos retener esta primera y fundamental recurrencia estilístico formal vinculada a lo que podríamos considerar como (a) un despliegue “ornamental” del romance a través del montaje, y (b) un despliegue “horizontal” del abuso a través de la toma larga.

La figura básica del romance reside en estos juegos de campo/contra-campo “anómalos” que enuncian la visión “subjetiva” de la chica desde una posición ambigua, o bien desmentida por el montaje. Su objeto de deseo es objeto privilegiado de la mirada de la cámara, pero esta no se corresponde espacialmente con la mirada del sujeto deseante –puesto que, de hecho, inmediatamente ella aparece dentro de ese ángulo de toma. Lo que importa es que esa conexión que transfiere deseo de una imagen a otra, queda enunciada, para disolver luego coquetamente la lógica espacial –pero no la psicológica– de esa relación entre campo y (aparente) contracampo. Lo que resulta llamativo, por tanto, es esa separación deliberada entre la (obvia) significación psicológica y la arquitectura que le da cuerpo (juguetonamente dislocado a la vez que coherente). Es decir, hay una lógica posicional que incluye el “movimiento del espíritu” del personaje (su percepción) en el del espectador. Esa lógica queda discretamente subvertida en favor de cierta clase de revelaciones de orden espacial. Es como si la puesta en escena separase en ciertos momentos su juego espacial con pequeños falsos movimientos del montaje, pero bajo la condición de que la lógica de las identificaciones, los afectos, los “movimientos del espíritu”, una vez sugerida, no se vea afectada (falseada) por esos falsos movimientos.

El signo fílmico, o al menos estos operadores basados en parámetros espaciales sobre el principio de continuidad –relaciones de ángulo, escala, figuración, direcciones de movimiento y de mirada, como elementos de articulación del *raccord*– se nos muestra así como algo flexible, presto al juego de manos, a la *reversibilidad*.

La aparente continuidad espacial de pronto desvela que la misma era sólo eso, aparente. Una semejanza figurativa, por corte directo, desvela una discontinuidad temporal, pero obediente a la lógica mental –causal– del recuerdo. Esta lógica vuelve necesaria la discontinuidad temporal (o viceversa), así como aquella continuidad se desvela como arbitraria o aparente, esto es, producida por el dispositivo. Lo característico de tales “anomalías” no es que sean excepcionales, sino al contrario: abundan, de hecho saturan el metraje. La otra peculiaridad de las mismas reside en que, sin embargo, no cuestionan los principios fundamentales del relato basado en la continuidad, sino que hacen que su lógica emerja a la superficie. De ahí lo seductora que resulta la comparación con la escritura japonesa: arte de superficie que pone a la vista su naturaleza combinatoria y la materialidad del gesto que la hace posible. Pero no por ello esa escritura deja de ofrecer, ante todo, una palabra que se lee. De igual modo, el cine japonés de los años 30 –y el cine de Mizoguchi– se “lee” con inmediatez: el medio no mediatiza, sino que pone en medio el espesor de su trazo, simultáneamente y sin apuntar hacia una lectura de segundo nivel que corrija o distancie la sustancia del argumento, el tejido de los significados. Shiraito es bella y entregada, Kin-san es apuesto y deseable. El abuso viene precedido por la codicia y el mercadeo de la carne, y las mujeres mundanas, por el mundo son condenadas de antemano. La “escritura”, o el dispositivo, o la puesta en escena, aportan lo intenso y describen lo extenso, lo socialmente prefigurado. La arquitectura a la vez como condición objetiva de la escena, como voluntad de un orden plástico y como metáfora de la trama social. Simultáneamente.

Las burlas de Shiraito sobre el cochero irrumpen entonces, según los protocolos típicos del idilio en una larga tradición que podemos reconocer fácilmente, como defensa frente a su propio deseo y como provocación que logra su objetivo: Kin-san reacciona con brusquedad y “rapta” a la muchacha para llevarla a lomos de su caballo, rudamente y sin contemplaciones, hacia su destino. El guión elaborado por Sawato para su intervención como *benshi* añade, tras la elipsis que nos muestra a Shiraito desmayada y reanimada sin mucha sutileza por el joven, que él “le ha causado una gran impresión, a ella, que

siempre había vivido solo para su arte” (también la sombra del *geido-mono* planea sobre este relato).

La ensoñación de Shiraito al recordar el incidente del carruaje será interrumpida por los compañeros de la *troupe*, que le indican el momento de salir al escenario a actuar, donde asombrará a un público boquiabierto con sus malabarismos con un surco de agua que brota desde algún punto elevado para caer como un hilo sobre los artilugios que la artista maneja con destreza. La secuencia nos muestra sus evoluciones desde distintos ángulos y distancias pero siempre desde la zona de los espectadores, y resulta inevitable proyectar sobre esta secuencia otras análogas posteriores, mucho más dilatadas y sin insertos de los rostros del público, en *Historia del último crisantemo*. La glosa de las habilidades del artista se convierte en motivo suficiente y necesario, con lo que hay en ello de recreación de un espectáculo bajo las condiciones de otro tiempo.

Lo significativo aquí, sin embargo, es que durante este largo bloque de presentación (de unos 10 minutos), el motor del drama, el encuentro con Kin-san y el enamoramiento de Shiraito, se dan entrecruzados con los prolegómenos de la artista fascinante, antes de presenciar el despliegue de sus habilidades, fundamento de su fama y de su estatus social –un terreno vinculado al prestigio popular pero también a la mala fama de un submundo cuyo sabor de época hace resonar igualmente lo que tiene de oculto, “entre bastidores”: la sugestión con doble cara del “mundo flotante” y su libertinaje (a ojos de la moral “burguesa” sostenida por entonces desde posiciones neo-confucianas) y de la explotación y fragilidad que afecta a sus pobladores, sobre todo si son mujeres. Todo ello configura una tópica, y es esto mismo, junto a la ventaja de trabajar sobre un texto popularizado por la versión teatral *shinpa* desde 1895 (y con una nueva versión en los escenarios en ese mismo año 1933, con Shotarô Hanayagi como Shiraito), lo que permite a Mizoguchi jugar con los tiempos, operar con saltos y elipsis que sintetizan y, a la vez, espectacularizan los rasgos costumbristas y la situación de partida, el contexto y el género, el peso específico de la estrella (Irie Takako) y la norma formal que viene a someter el tradicional género *shinpa* a un virtuosístico tour de force a la altura de la modernidad artística que se espera del cinematógrafo en 1933.

En el segundo encuentro favorecido por el azar, en el puente bajo la luna, las inversiones de un mismo encuadre para dar forma a falsos contracampos tienen como objeto la

puesta en forma de un permanente rondar de Shiraito en torno a Kin-san, mientras este, aún cerrado en la dureza visual de su perfil, se abre progresivamente para explicar a la joven que el incidente de la diligencia provocó su despido, y que se encuentra ahora en la indigencia, tras pasados infortunios que incluyen el fallecimiento de los padres, a la sazón de origen samurái –la meritocracia Meiji, dicho sea de paso, hizo de la casta samurái la cantera para los cuadros funcionariales del Estado: Kin-san se estaba preparando para ello cuando la desgracia familiar le obligó a dejar la escuela. En cualquier caso, las burlas coquetas de Shiraito habían desembocado en el despido del cochero, a pesar de lo cual este parece no reconocer (o así lo pretende) a la mujer que provocara su actual situación. De modo que la culpa proporciona a Shiraito la oportunidad para convertir al amado en protegido, bajo pretexto de compensar su desgracia y pagar sus estudios.

Los idilios del melodrama ambientado en aquella Era Meiji, tal como los recoge la tradición, se nutren de esquemas como este, donde la bondad del destino individual deseado no se mide con la vara de lo excepcional sino de lo socialmente correcto, por parte del hombre, y el papel subsidiario, silencioso, esforzado pero imprescindible de la mujer, quien además vería así la ocasión para apartarse de lo mundano. La situación solitaria, autónoma de la pareja típica de las historias de amor desgraciado de la literatura japonesa del período Edo, se desvían del “camino nevado”, el *michiyuki* o huida de los amantes ante la imposibilidad de su amor para escenificar un deseo por el amor doméstico, normalizado, cotidiano, la joven pareja estable y establecida que no llega a formarse porque el pasado de la mujer, asociado a lo mundano o a una situación específica y eventual de explotación, regresa y llama a la puerta. La crítica social contra la situación secular de anulación y abuso de la mujer, por tanto, tendría como reverso el orden doméstico burgués de la familia nuclear. Tanto él como ella sufren el no tener familia. La cuestión es que, primero, el infortunio del desarraigo no es parejo entre ambos. Y, segundo, es ella la que se verá condenada a repetir su destino, a venderse, a sufrir abuso, a perderse definitivamente a sí misma y a su amante, con tal de lograr que él se salve, que pueda continuar su camino de formación y situarse en sociedad. El peaje que ambos pagan es terriblemente desigual.

No es sencillo delimitar hasta qué punto una trama *shinpa* de esta clase, que a todas luces seguía ejerciendo un poder de sugestión, de conmoción sentimental en su público, podía servir asimismo como metáfora de un estado de cosas tras los profundos

cambios experimentados a lo largo de la era Taishô y de los primeros años de la era Showa. Es difícil saber si contemplaba ese público una inocencia perdida en los primeros estadios de la modernidad, y si lo hacía con nostalgia. Los géneros contemporáneos, y en particular el *shoshimin-geki* tal como era producido por Shôchiku, mostraban habitualmente figuras femeninas integradas en el mundo laboral, y dotadas de una relativa aunque evidente autonomía en lo que respecta a los afectos y el sexo. Es muy probable que Mizoguchi estuviera intentado infundir un vigor formal y un rigor naturalista al rancio aroma del género *shinpa*.

Con respecto a la otra cara del drama, el abuso, y su despliegue en horizontal con tomas largas, nos extenderemos en el epígrafe dedicado a *Osen de las cigüeñas*, insertando elementos comparativos con algunos momentos de *El hilo blanco de la catarata*. No se pretende afirmar con este aplazamiento que las figuras de montaje predominen en el filme de 1933 y las de toma larga en el de 1935. De hecho, como veremos, *Osen de las cigüeñas* lleva a un cierto extremo los juegos de continuidad/discontinuidad espacial y temporal de *El hilo blanco de la catarata*. Pero es cierto también que aquí, en el que será su último filme mudo, la toma larga alcanza un rango especial como figura de estilo cuyas posibilidades se van a explorar en términos de exhaustividad: llevando al límite de su lógica espacial, su lógica dramaturgica.

III.1.5. Osen de las cigüeñas.

III.1.5.1. Experimentos formales con el benshi como garante.

En la compañía Shinkô y con Irie Takako de productora, Mizoguchi había tenido que rodar dos películas patrióticas: una de ellas fue la primera que realizó en este nuevo contexto de producción tras su salida de Nikkatsu, *Manmo kenkoku no Reimei* (*El amanecer en la fundación de la Manchuria*, 1932). Luego, después de rodar *El hilo blanco de la catarata* y *Gion matsuri* (*La fiesta de Gion*, 1933, un filme desaparecido que contaba con un guión de su amigo y colaborador Kawaguchi Matsutarô y que, seguramente, representó un capítulo inicial en la serie de grandes títulos dedicados por el cineasta al mundo de las geishas en el barrio de Gion en Kyoto), Mizoguchi rodó la segunda de esas películas

patrióticas, *Jinpuren* (*El grupo del viento de victoria*, 1934). En un breve retorno a Nikkatsu rodó *Aizo toge* (*La garganta del amor y la victoria*, 1934), de nuevo cargada ideológicamente con la exaltación nacionalista derivada de la situación en Manchuria, pero en esta ocasión la actriz protagonista era Yamada Isuzu, una figura de enorme importancia en el desarrollo posterior de la carrera —y en especial, de la poética realista— del cineasta.

Será ella la protagonista de la tercera adaptación que afrontara Mizoguchi sobre una historia de Izumi Kyôka, y las semejanzas en cuanto a tema, enfoque y tono con *El hilo blanco de la catarata* son evidentes. Pero el nuevo filme, *Osen de las cigüeñas*, fue además el primero de sus trabajos bajo el nuevo sello semi-independiente Dai'ichi Eiga, una compañía en cuya fundación participó el propio Mizoguchi y que estaba liderada por Nagata Masaichi, otra de las figuras capitales en la carrera del director.

Con sus elipsis, sus saltos temporales casi ‘en abismo’, su alternancia de secuencias de montaje “intensivo” y planos extensos complejos, estos dos dramas *shinpa* a los que dedicamos este capítulo parecen organizarse, como ya hemos anticipado, al modo de una sucesión de *soluciones* formales, cada una a tenor del cariz narrativo correspondiente a la situación y sus posibilidades. Inventario de soluciones que operan sustituyendo el estilo indirecto de la narración literaria —que permite enunciar tiempos diversos en la unidad de la frase— con el montaje, y el formato directo de la representación teatral con la expansión del escenario teatral desde su condición de metáfora de un “escenario” social e histórico a la condición de imagen literal del mismo. En cualquier caso, parece haber una doble historicidad en esta estética trepidante del virtuosismo en las soluciones. El relato despliega un trabajo visible *del* cinematógrafo, dispositivo moderno, urgido por su propia velocidad de avance técnico y formal, que se esfuerza en intervenir sobre un texto ampliamente conocido —sobre un género en sí: el cine *shinpa* como refracción del género teatral, y más aún, la narrativa de Izumi tal como ha sido a su vez refractada en el teatro *shinpa*— cuya vigencia estaría vinculada, no obstante, a una época pasada convertida ya en tradición.

De ahí la sensación de que, más acá de la recreación de una cierta atmósfera arraigada en la literatura de ese pasado reciente, está el tiempo presente del cinematógrafo operando sobre ese material. Pero no para actualizarlo, sino para prolongarlo en el seno del propio cine, el cual solo puede ser moderno de acuerdo a las posibilidades de

aquel momento. Es posible imaginar que el público japonés sintiera entonces esa doblez de ambos filmes, quizás bajo el signo de la provisionalidad. La tensión sentimental, convencionalmente asumida, se vería alterada por la gravedad artística de las soluciones, que enunciarían, conscientemente o no, el presente de la producción del filme. No se trata aquí de la posibilidad utópica de ese “arte de presentación” que Burch considera como una potencialidad siempre latente en el mejor cine japonés, sino de una tensión no resuelta entre lo que el filme quiere ser como obra de género, de un lado, y como trabajo artístico de un cineasta –de un equipo de producción– experimentado, consciente de sus capacidades ya largamente puestas a prueba pero por ello mismo sometido a la ansiedad de tener que cambiar de registro según las vicisitudes del estudio contratante, y seguir aún así explorando lo moderno del artefacto que tienen entre manos.

Para este estudio no ha sido posible contrastar las fuentes que pudieran darnos pistas suficientes sobre cómo eran aquellas adaptaciones teatrales coetáneas y posteriores de *Giketsu Kyôketsu* (convertida ya para siempre en *Taki no Shiraito*) ni de “La mujer carmesí” (convertida en *Osen to Sokichi*), y no es casual que algunos estudios consultados sobre el *shinpa* se vean limitados a considerar, ya que no las actuales representaciones de ese género, sí las fotografías disponibles de su momento fundacional, en busca de claves aproximativas a unos códigos que, en general, tendemos a reconstruir hacia atrás, remontando sus derivas por entonces futuras hacia el origen. De hecho, y a la inversa, las dos películas de Mizoguchi funcionarían como fuentes indirectas para suponer, de modo tentativo, algunos de los muchos cambios sufridos por los relatos breves originales –algunos, no autorizados por Kyôka; otros autorizados, y otros incluso ideados por él, al menos en el caso de *Osen to Sokichi* y de las sucesivas nuevas versiones de *Taki no Shiraito*. Nos encontramos en terreno resbaladizo para el investigador. En cualquier caso, se hace plausible imaginar que las adaptaciones de Mizoguchi retomaron la naturaleza fluida del estilo directo en tercera persona de la prosa de Kyôka para llevar más lejos, mediante el montaje, ciertos saltos temporales y “de conciencia” característicos del melodrama decimonónico.

Como ya hemos visto, *El hilo blanco de la catarata* se inicia penetrando las “membranas” –cortinas *noren* de ventorrillos, telones pintados de teatro ambulante, bastidores– de la feria en el lecho del río para “descubrir” a Shiraito en lo profundo de ese labe-

rinto, para de inmediato hacernos saltar hacia un tiempo anterior cercano, aún vívido, a lomos del recuerdo de la mujer. *Osen de las cigüeñas* efectuará una apertura similar pero aún más arrojada: en un andén de la estación del puente Mansei (de nuevo un puente) sobre el río Kanda en Tokio, muy cerca del templo Myojin, entre una agitada turba de ciudadanos de muy diversa clase social que intentan guarecerse de una lluvia torrencial, hay un típico pro-hombre Meiji, joven y con bigotito, elegantemente vestido con cuello duro, gabán y sombrero hongo (Ilustración 7). El empleado de la estación avisa que los trenes tiene problemas para llegar, pero a este joven, a quien unos estudiantes reconocen y saludan llamándole “doctor”, muestra una expresión por completo abstraída.

En un momento dado, un grupo de hombres de aire festivo, ataviados con disfraces, se refieren a una mujer que, según los gestos algo desvergonzados que efectúan, debe hallarse en el interior de una de las pequeñas salas de espera acristaladas de la estación. Sus comentarios, indicados por intertítulos, son más bien ofensivos: se trata sin duda de una mujer “de la vida” llamativamente hermosa. Entonces, un plano medio nos muestra a quien ha de ser la mujer en cuestión, pero, eso sí, de espaldas. Nos muestra, en fin, su nuca intensamente resaltada por el haz de luz que atraviesa el cristal, lo suficiente como para percibir la sensual blancura de su piel –no hará falta subrayar la cualidad erotizante de la nuca femenina en la tradición japonesa– pero también cierto desorden de su cabello, y sobre todo cierta rigidez en la leve inclinación y en la persistente inmovilidad de su cabeza. Como el doctor del bombín, esta mujer también está absorta en sus pensamientos. Ambos dirigen la mirada, además, de izquierda a derecha del cuadro.

Es a partir de esta imagen que emprendemos el análisis detallado de una secuencia que va a reunir esos pensamientos en un solo movimiento.

La siguiente imagen nos devuelve al doctor, de pie, con sus manos descansando sobre el bastón de su paraguas, y el rostro ladeado –de izquierda a derecha– con la mirada fija, acaso perdida. El siguiente plano muestra en primer término, en la penumbra del exterior, a dos figuras masculinas que “enmarcan” el recuadro luminoso del interior de la cristalera, donde las mujeres aguardan a que cese la lluvia. Ambos continúan con los rumores sobre esa mujer (“apuesto a que hay veneno en su cerebro”) que, ensimismada, da la espalda al cristal, a los hombres, al exterior. En el desglose de esta parte de la esce-

na evitamos incluir los intertítulos, porque en realidad, escasean tanto como para quedar reducidos a un único cartel en un momento muy particular.



Ilustración 50: al inicio de *Osen de las cigüeñas* (1935), dos amantes separados comparten un mismo recuerdo.

De nuevo regresamos a la figura del joven doctor, esta vez con un ángulo de toma algo rectificado sobre el anterior; un travelling de derecha a izquierda con panorámica de izquierda a derecha nos descubre, sin dejar de tener al personaje en el margen del cuadro, el objeto de su mirada: el templo Myojin bajo una cortina de agua. Un inserto confirma y nos aproxima a ese lugar que el doctor observa fijamente, tal como, en melodramática redundancia, se nos vuelve a confirmar con un plano medio del personaje. De nuevo el mismo inserto del lugar, transformado así, podría decirse, en visión obsesiva, deja paso a una toma en travelling hacia atrás del suelo cubierto de hojarasca, en todo punto similar a aquel otro de *El hilo blanco de la catarata* que abría la melancólica escena en la cual los actores del lecho del río empacan sus enseres para abandonar el lugar. Es que Sokichi, ahora doctor y antaño joven sirviente en la casa de un traficante de obras de arte, se disponía allí, en una lejana jornada ventosa y desapacible como la presente, a abandonar este mundo: el travelling concluye alzando la vista para descubrirle ataviado con un mísero yukata (prenda doméstica de algodón), con la cabeza hundida entre los hombros y una navaja de afeitar en la mano, cuya hoja brilla ominosamente bajo una improbable luz (en realidad, luz de luna).

Sokichi, el doctor, se recuerda a sí mismo en aquel duro instante, en aquel mismo lugar, muchos años atrás. Hemos pasado de un tiempo “presente” que llamaremos A, a un tiempo pasado que llamaremos B.

Como ya podía apreciarse en aquellas primeras escenas de *El hilo blanco de la catarata*, el uso del flashback para pasar, a través del puente de los pensamientos del personaje, de A a B, ni era precisamente novedoso ni mucho menos. La originalidad radica, aquí, en la forma de ese “puente” temporal, que es la de un *contracampo* (Ilustración 51).

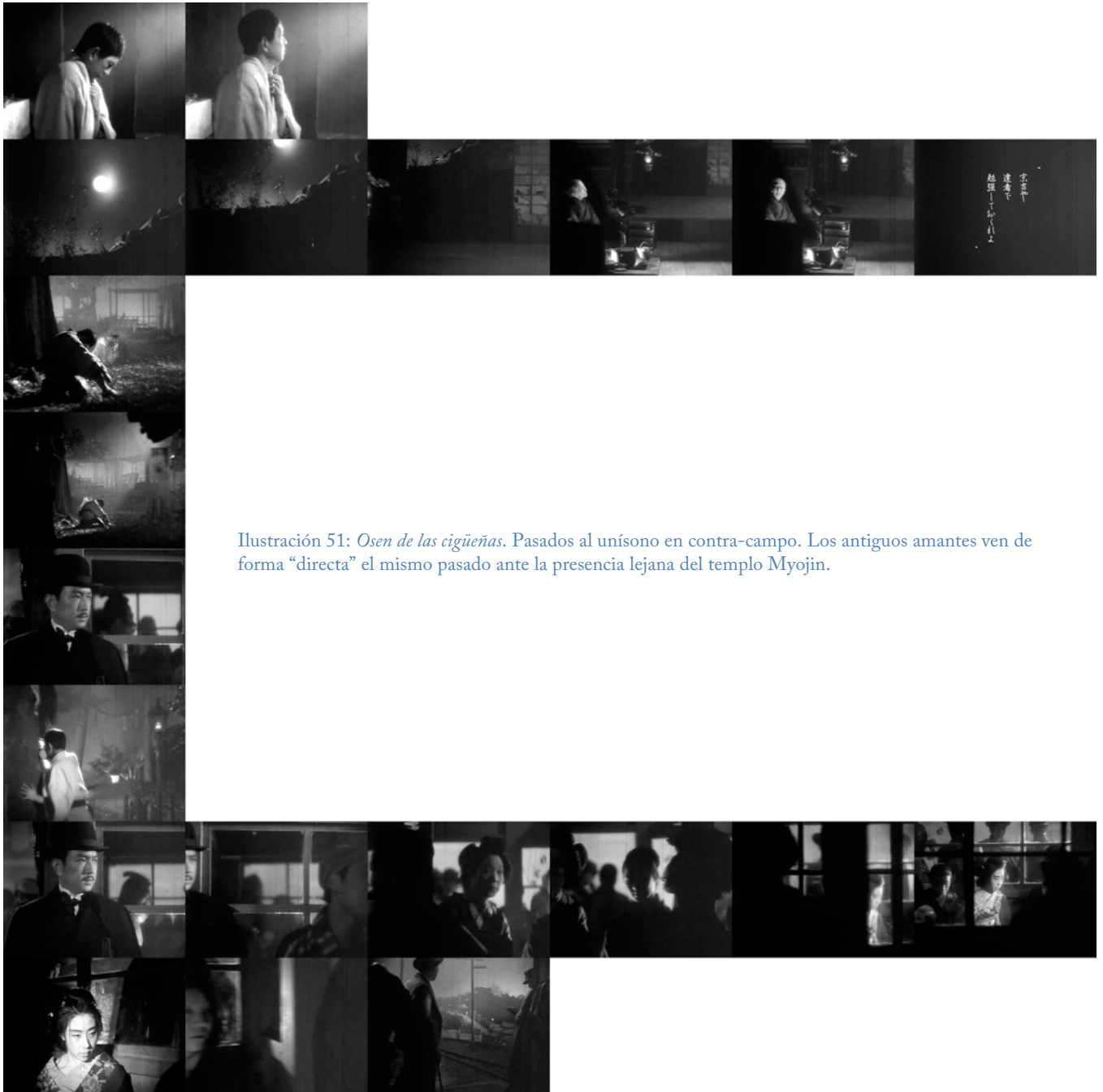


Ilustración 51: *Osen de las cigüeñas*. Pasados al unísono en contra-campo. Los antiguos amantes ven de forma “directa” el mismo pasado ante la presencia lejana del templo Myojin.

Por convención, las marcas del flashback transfiguran el efecto de la conjugación verbal en pasado, por la cual el lenguaje designa un trabajo *actual* de rememoración que “abre el telón”, desde el pensamiento, a la virtualidad de un pasado que ya puede conjugarse en presente. Esas marcas, en la práctica narrativa convencional, pueden ser muy diversas, pero durante mucho tiempo vinieron a equivaler a un acto de inmersión en la conciencia del personaje, que por lo general no funcionaba como portador de la psique dotada de esos recuerdos, sino como mediador a través del cual introducir un bloque de pasado, el cual a su vez se desplegaría con casi total autonomía de su rememorador.

Aquí, sin embargo, el campo/contra-campo instala un juego de analogías enormemente sugestivo, porque el personaje literalmente *está viendo* su recuerdo. Lo que irrumpe de tal modo concierne al sentido de la escena pero también a la operación formal (poética) que produce el sentido: a) la cualidad actual de su pasado, y b) recíprocamente, la virtualidad del corte de montaje que permite instalar ese pasado “ante los ojos”.

Isolde Standish ha puesto este recurso, así como aquel recuerdo de Shiraito en la diligencia conducida por Kin-san con el que se iba a iniciar el idilio entre ambos en el filme de 1933, en relación con la inserción del ‘flujo de conciencia’ (*“stream of consciousness”*)³⁹⁵ por parte de la voz narradora del benshi. Pero no habría que desaprovechar la fecundidad del propio término, asunto literario –tema de “moda”, por así decir, en los debates sobre narrativa moderna en unos años de tan alta presión modernizante– que aquí se transfiere asimismo al flujo “objetivo” de las imágenes. Así como podemos comprobar aquí, en le virtuosismo de estos ejercicios de montaje, la insuficiencia de un concepto tan general y sin embargo tan específicamente acotado como el de ‘montaje analítico’, también cabe llamar la atención sobre el hecho de que los debates sobre el realismo en el ámbito de la literatura desbordaban con mucho los viejos requisitos de *shajitsushugi* o ‘naturalismo’ descriptivo. Ahora bien, la inserción de los movimientos de la psique en el relato, que la teoría literaria tendería luego a interpretar en el marco de las irrupciones ‘modernistas’, no pretendían ser una antítesis del ‘realismo’ sino su ampliación. Aun cuando resulta obvia la diferencia no sólo de sentido sino de contexto de uso entre el criterio de ‘modernidad’, concepto más amplio, difuso y activo, que el posterior concepto crítico retrospectivo de ‘modernismo’, no debemos dejar de subrayar que una amplia variedad de prácticas heterogéneas, insertas incluso en un solo y mismo “texto”, operaban al amparo de esa ebullición de ideas larvadas durante esas primeras tres décadas de siglo, tratando de cercar una aproximación a la realidad que dejase atrás las formas convencionales del arte dramático antiguo. Y tampoco puede olvidarse que la filigrana temporal era de por sí un recurso melodramático (atenuado, por tanto, en virtud de su valor ‘patético’) que Kyôka procuraba explotar a conciencia. Es su “traducción” en términos de montaje lo que viene a instalar un juego de continuidades paradójicas, “imposibles”, *en base a la dualidad conciencia/percepción*, que el texto escrito naturalizaba como movimiento puro y sencillo de la conciencia.

³⁹⁵ Standish, I.: *A New History of Japanese Cinema*, p. 68.

III.1.5.2. Predominio de lo 'intensivo'.

Por supuesto, el flashback es una figura temporal pero, sobre todo y en primer lugar, es una figura retórica. Una vez dado el salto temporal, todo en el flashback se pliega a la economía narrativa del conjunto. No vemos exactamente el “contenido” literal de la conciencia de Sokichi, sino la situación, asimilada por el dispositivo del relato. Ahora bien, Mizoguchi se complace en marcar esta diferencia con “falsos movimientos”, evidentes o insinuados, de enorme eficacia. La imagen móvil de la hojarasca movida por el viento, tiene de inicio los atributos de una toma subjetiva, pero esta impresión es rápidamente corregida cuando Sokichi aparece reencuadrado en imagen. A la bifurcación temporal le corresponde, entonces, una especie de desdoblamiento. Esta sería, de hecho, la base de la virtualidad del montaje: al convertir el flashback en contra-campo (virtual) de la visión del doctor, la “frase narrativa” se convierte en una especie de desdoblamiento imaginario.

Pero el juego del montaje y el tiempo no se detiene aquí. El jovencito Sokichi, azotado por el viento *años atrás*, alza el rostro desolado, y el siguiente plano nos da a su vez el contra-campo, la imagen convencionalmente *subjetiva* de aquello que mira: la luna de nuevo, símbolo de los símbolos en el vasto inventario de las visiones que conducen al sentimiento de *aware*. La cámara desciende y retrocede entonces para descubrirnos en un nuevo emplazamiento: el interior de un confortable hogar rural bajo *esa* luna, donde una entrañable anciana, mirando a cámara, aconseja a Sokichi –intertítulo– que se dedique a fondo a estudiar en la ciudad. Así pues, la luna que miraba el muchacho en el parque del templo Myojin, es de pronto la que miraba tiempo atrás en su casa de la aldea: del tiempo B, ingresamos brevemente a un tiempo C, anterior o más bien “fantasmal”, puesto que actúa como una interpelación al personaje –es decir, del personaje hacia sí mismo, desde una arcadia suspendida en el tiempo; la arcadia del *urusato*, la tierra natal. En cualquier caso: tres momentos, A, B y C, cada uno “dentro” del anterior, trazando una espiral regresiva, a través de dos cortes de montaje.

Aquí el punto de vista literal y convencionalmente subjetivo, repite el esquema que insiste en poner al personaje ante su visión, como en A ante la perspectiva distante del templo desde la estación. Evidentemente, el mecanismo en el que se basan estos juegos de doble “movimiento en falso”, consiste en desviar la función habitual del con-

tracampo sobre la base de retardar unos pocos instantes, los suficientes, la comprensión plena de la nueva imagen, esto es, su inserción efectiva en el tiempo y el espacio. Bordwell ha comentado, con la intención de “rebajar” la ambiciosa hipótesis de Burch sobre un “modo de representación japonés” con la suya acerca de un “cine clásico ornamental”, que la auténtica diferencia entre el modo de narrar de las películas japonesas anteriores al final de la Guerra y el modo hollywoodiense, era precisamente ese juego – puesto que trata de aportar, con las articulaciones formales, un placer lúdico– consistente en aplazar por unos segundos la comprensión plena de las coordenadas espacio-temporales (los famosos “raccords de aprehensión retardada” en los que Burch insistía en *Praxis del cine*).³⁹⁶ El problema con la explicación de Bordwell, no es sin embargo tan diferente, como se ha dicho, del problema con Burch: también él se halla limitado por la preeminencia del modelo hollywoodiense, en el sentido de que no aborda el horizonte de expectativas del propio espectador japonés con respecto a las propias películas japonesas y con respecto a lo que, teóricamente, pudiera reconocer de las fuentes anteriores – las versiones literarias y teatrales. Pero esta es una difícil cuestión que aún no abordaremos.

³⁹⁶ Bordwell, D.: “A Cinema of Flourishes: Japanese Decorative Classicism of the Prewar Era”, pp. 328-350.

Sí podemos convenir en que el “movimiento en falso” o aplazamiento cognitivo resultaba ser, en efecto, un recurso habitual en el cine japonés de esa época. Pocas veces se menciona, por cierto, hasta qué punto Mizoguchi componía, no solo el montaje como tal, sino eso que desde Bazin se ha llamado, de forma poco rigurosa, como “montaje dentro del plano”, a base de retrasar la aparición, no del dato que falta, sino del dato que modifica, la comprensión inicial de la imagen o de la escena. En muchas de sus tomas largas, pero *únicamente* en sus filmes anteriores a 1945, un reencuadre final introduce en el plano a un personaje que estaba allí desde el principio, y cuya presencia ignorábamos. En el fragmento que acabamos de revisar, lo que no esperábamos que estuviera allí, es la propia cronología alterada (tiempo C) y el personaje, la abuela, que encarna toda una época añorada, la de la infancia y adolescencia, asociada, cómo no, a un tropo del paisaje.

Convendrá introducir un nuevo elemento problemático. La edición que nos sirve aquí para el análisis, al igual que la utilizada para *El hilo blanco de la catarata*, es la re-



Ilustración 52: Osen de las cigüeñas. un falso raccord en torno a la inscripción subjetiva de la mirada (el inserto “subjetivo” de las sandalias se transforma en imagen que incluye en la “mirada” al sujeto que mira).

masterizada recientemente por Digital Meme que incluye los comentarios de la ilustre *benshi* Sawato Midori, la cual, por cierto, se apresura a anticipar con su narración, eso que las imágenes aplazan deliberadamente. “Los recuerdos fluyen velozmente”, viene a decir en cuanto irrumpe la hojarasca (el corte al tiempo A); nos aclara que “el joven Sokichi está dispuesto a terminar con su vida”; aun antes de que el muchacho alce la vista hacia la luna, ya nos avisa: “Silenciosamente solicita el perdón de su abuela...”. Y tan pronto como surge la “visión subjetiva” de la Luna, el comentario es: “la misma luna que brilla sobre un aldea natal...”. En cierto modo, la *benshi* opera, al menos en este caso de “reconstrucción histórica” hipotética, *contra* el montaje. Adelanta aquello que el montaje aplazaba deliberadamente. Borra sucesivamente la deliberada ambigüedad que provocaría el uso alterado de las convenciones del campo/contra-campo. A la inversa, surge la cuestión de que el montaje, aquí, operase con una libertad garantizada por la futura intervención correctora del *benshi*, o que también y precisamente por ello, operase *dialécticamente* contra el *benshi*.

Abordar esta cuestión con más detalle desde el mero análisis textual, resulta algo temerario, pero por otra parte no es posible apartarla sin más. Nuevos detalles sobre el estudio de otras secuencias podrán ayudarnos, más adelante, a orientar el problema, aunque desde luego no a resolverlo. Por ahora, será preciso completar el análisis de la secuencia completa, que está muy lejos de cerrarse aquí. La retomamos cuando las palabras de la abuela en el intertítulo nos devuelven a la imagen de Sokichi, ahora sentado con la cabeza entre las rodillas. Nueva, aunque más leve, “anomalía”: frente al uso común del intertítulo de “diálogo”, tras el cual las películas del período mudo –también las japonesas– acostumbraban a “regresar” al personaje que emite las palabras –puesto que el intertítulo simula, obviamente, una simultaneidad del habla del personaje con su proyección escrita–, aquí la frase de la abuela funciona como un eco que apunta directa e inmediatamente a Sokichi. Conviene anotar asimismo el juego de aproximación y alejamiento –o de dilatación y contracción– que proponen los cambios de escala de imagen en los cuatro planos que nos han mostrado a Sokichi joven: 1) antes de la irrupción de la luna en C, desde la hojarasca hasta su figura casi de espaldas, en plano medio-general (desde las rodillas), y luego de perfil, más cerca, en plano medio; y 2) después de C, en plano general cercano, la figura completa, con Sokichi abatido, el rostro oculto, y luego, desde el mismo ángulo, más lejos, con su figura sumergida en el entorno del parque.

Más que de un caso de “inversión de la distancia dramática”, se trata de un movimiento de inmersión y emersión perfectamente simétrico, a partir del cual volvemos al doctor Sokichi, en el tiempo A, en primer plano, con la mirada “puesta en” este recuerdo según la economía ya expuesta del campo-contracampo. Entonces, de nuevo el tiempo B (Sokichi en pie, llora contra el árbol que tenía a su espalda, con la ominosa navaja en la mano, brillando intensamente), y retorno a A. Sin duda, la redundancia en este caso no tiene valor “informativo”, sino que funciona como tropo del *pathos* melodramático, traduciendo la intensidad, la insistencia obsesiva del recuerdo doloroso. Pero es que, además, esta repetición refuerza, en un plano formal, la “anomalía” general del campo/contra-campo, que puede formularse sumariamente de la siguiente forma: la simultaneidad virtual de los tiempos A y B, implica, por supuesto, lo vívido del recuerdo; la originalidad radica en producir este efecto –o más bien este concepto– mediante un recurso de contigüidad espacial. A partir de la tendencia, no al “montaje analítico”, sino al que hemos calificado en páginas anteriores como “hiper-cinético”, pero modificando sustancialmente su signo, aquí el tiempo es *espacializado* por el melodrama –es decir, intensivamente: lo extenso se somete a las fluctuaciones de la afección.

Porque de traducir el melodrama se trata. Y aquí melodrama debe ser “traducido” a su vez, no como *merodorama*, sino con el nombre propio del autor del relato: Izumi Kyōka. Esto se comprenderá mejor si continuamos con la secuencia, que de pronto se desplaza velozmente en travelling lateral desde el primer plano de Sokichi absorto ante el paisaje-recuerdo que atisba a media distancia, a lo largo de los paneles acristalados del andén, hasta encuadrar al fondo, tras los cristales, a la mujer de la que todos hablan, al fondo, literalmente sumergida en el cuadro, tan solo destacada por la intensa luz que hace resplandecer la blancura de su piel. (Y no es acaso trivial que se nos haya aparecido este triángulo de cosas que brillan: la navaja del suicida, la luna, el rostro de Osen/Yamada Isuzu).

Al fin, tenemos a la mujer en un primer plano, uno que rima evidentemente con el del doctor: también ella absorta, con la mirada dirigida en el mismo sentido que él, su rostro reproduce de otro modo, además, no la actitud melancólica de Sokichi bajo el sombrero hongo, sino la expresión desesperada del joven Sokichi del flashback. Con la diferencia de que ella no hunde el rostro, no se derrumba. Ella exhibe, por el contrario, un pesar temible, cargado de la tensión que se insinúa en el escorzo de su cuello y la

fuerza interior que puede interpretarse en el dibujo de sus cejas. Ella no es Shiraito/Irie Takako, exquisita y apacible, sino Osen/Yamada Isuzu, encarnación de un tipo distinto de mujer, más cercano a una *moga* ('modan garu', chica moderna de la era Taishô) atrapada en un estereotipo femenino del que hasta su cuerpo parece querer liberarse, como insinúa el cuello desajustado de su kimono.

Pues bien, de nuevo la cámara seguirá la línea de mirada del personaje hacia el mismo punto del recuerdo, hacia la vista del templo bajo el aguacero. Pero aquí el movimiento es trepidante, corto, un giro en panorámica que sigue el mismo sentido, de izquierda a derecha. La energía de ese movimiento ya no se corresponde con la lentitud envolvente que traducía el sentir del melancólico doctor Hata Sokichi, sino una especie de furor intempestivo. Y he aquí que, la rememoración en contracampo se produce una vez más, pero ahora aún más pronunciada: es como si la propia Osen, una Osen del pasado, mientras sube a toda prisa, en actitud de huida, devolviera directamente la mirada "a la cámara" –podríamos deducir, dejándonos seducir por el efecto "literal" de la imagen: ella mira con espanto a la Osen futura, que la contempla sin piedad. Naturalmente, esto solo podría contemplarse como lectura de segundo nivel. En principio, Osen tan solo se está recordando en aquel lugar, escapando de algo. Es esa situación la razón primera, pero no exclusiva, del pesar casi violento que su rostro refleja en la estación. Estamos, por tanto, ante la puesta en paralelo de dos situaciones: dos personas, hombre y mujer, tienen algo doloroso que recordar a la vista del templo Myojin. El azar, la coincidencia como figura clave del melodrama, ha hecho ya su aparición de forma multiplicada.

El relato original de Kyôka no trabaja el fluir del tiempo presente y el recordado de forma tan "agresiva", desde luego, pero sí con aún mayor énfasis en los trucos del azar. Hasta el punto de que el filme, aun con lo que tiene de sorprendente en lo visto hasta ahora, tuvo que alterar significativamente el orden de aparición de las cosas, para desarrollar la doble trama recuerdo/encuentro de modo cinematográficamente verosímil. En el relato "La mujer carmesí", el inicio es la visión fragmentaria de la mujer:

"Me avergüenza decir que lo primero que llamó su atención fue el color escarlata del *nagajuban* de crepé japonés."³⁹⁷

³⁹⁷ Izumi Kyôka: "La mujer carmesí", en *El Santo del monte Koya y otros relatos*, trad. Susana Hayashi, p. 253. A modo de comentario ajeno a los propósitos de este análisis, no deja de asombrar la "confesión" del narrador, para quien la apelación sutilmente fetichista

Esta es la primera frase del primer párrafo, donde se pasa del color de la vestimenta al detalle erotizante del kimono húmedo remangado que deja al descubierto la blancura de las piernas y de los pies “inmaculados y desnudos” que destacaban “en el carmesí que los rodeaba”. A partir de tan sesgada, mas igualmente precisa y bien “enfocada” visión, el relato traza un amplio rodeo que nos presenta el lugar, la estación de Kanda; y las circunstancias que han llevado allí al personaje (paseos acostumbrados, lluvia intempestiva), al tiempo que se expone a grandes trazos la personalidad pública del doctor Hata Sokichi, hombre de carrera, prestigioso médico. Pero a continuación, ya después de unas cuantas páginas, la visión sesgada de la mujer se va completando, eso sí, por etapas, mediante la aproximación del doctor al brasero ante el cual la mujer intenta calentar sus pies. Allí cree reconocer primero el rostro de esa mujer, pero al mismo tiempo hay algo que rechaza esa posibilidad, algo que no quiere reconocer a la mujer de su pasado en esta mujer presente. Por si fuera poco, otra mujer, acompañante de la primera, de aspecto insolente, le recuerda llamativamente a “la esposa de su primo”. El momento en cual Sokichi advierte que, en efecto, la “mujer carmesí” podría ser aquella Osen del pasado, acontece cuando observa que ella tiene la mirada puesta en el templo Myojin. No el lugar, sino el efecto que el lugar produce en ella, es el detonante que conduce a Sokichi a recordar el momento en que él estuvo allí, pendiente de quitarse la vida:

“En la mañana de aquel día fatídico uno de sus compañeros mayores le había afeitado la barba de adolescente y aquella misma noche, en el templo de Myojin, Sokichi había apoyado la misma cuchilla en su garganta.

Pero esperen, vayamos por partes.”³⁹⁸

Ir por partes es precisamente el reto de *Osen de las cigüeñas*. De hecho, la disposición cronológica de las distintas escenas del relato no siempre elude, o logra salvar, una relativa ambigüedad que tiene su origen precisamente en los fundamentos del melodrama de Kyôka, cuyo relato traza una especie de bucle que va desde la llegada de Sokichi a

que sirve de primer reclamo a su héroe, es asunto embarazoso. Figura retórica de indudable encanto, también cabe interpretar esa “vergüenza” del narrador como señal del grado de su identificación con el protagonista (incluso de su identidad coquetamente velada).

³⁹⁸ Kyôka: “La mujer carmesí”, Op. cit., p. 261.

Tokio y su fracaso en convertirse en estudiante, a la convivencia no muy bien explicada con los hampones del bandido Kumazawa, a la sazón “dueño” de Osen, las circunstancias de oprobio que le conducen al suicidio en grado de tentativa –simplemente, por la ofensa arriba mencionada–, la intervención salvadora de Osen, y una suma algo apresurada, en fin, de situaciones cuya levedad en el conjunto habría sido traducida, quizás primeramente por la adaptación teatral, en un más denso tejido de intrigas, abusos y frustración que añaden protagonismo al ambiente que estos personajes habitan.

Hagamos caso, no obstante, a Kyôka, y vayamos por partes. Mencionemos de nuevo, por ejemplo, la simetría en la estructura de esta escena del filme, que repite la inserción redundante, pero modificada, de imágenes del personaje que ve y del recuerdo “visto”. Es así, precisamente, como se había cerrado la parte del episodio dedicada a la rememoración de Sokichi, y como se abre ahora el dedicado a Osen. Ya se ha mencionado su actitud de “huida”, que es como un huir del tiempo, del propio recordar; como si una parte de Osen reconociera el daño que la memoria activa de la otra Osen, la que está sentada en la estación, se causa a sí misma. La cámara “acosa” a la mujer que huye escaleras arriba, mientras las hojas secas de otoño, una vez más, revolotean por los escalones que conducen a los jardines del templo. Tras un nuevo inserto de Osen en el tiempo A, volvemos a la protagonista en su fuga, mostrada con travelling de retroceso –nueva simetría, figura de una inversión idéntica en la forma, aunque no en el “fondo”, al campo-contracampo. Al mirar hacia atrás, un contracampo, este sí, “real”, nos permite ver la llegada de un *rikshaw* sin pasajero al pie de la escalera. Falsa alarma: a todas luces, no está ahí, aún, el origen de su miedo. Nueva diferencia, dentro del juego de paralelismos, con Sokichi: el peligro que amenaza a Osen es exterior, efectivo, inminente.

Nuevo plano de Osen, que se oculta tras un árbol (Ilustración 9), y es allí, al girarse hacia su izquierda, donde descubre algo. ¿Qué es? Un inserto nos lo desvela: dos sandalias abandonadas. ¿Cómo no recordar aquí, por cierto, la futura imagen de las dos sandalias de la infortunada Ohama, la mujer del alfarero Tobei en *Cuentos de la luna pálida*, cuyo rapto, violación y posterior destino nos serán indicados precisamente con la ‘figura de desaparición’ que representan sus dos sandalias arrancadas, abandonadas al borde del lago? Pero aquí las sandalias son más bien una ‘figura de aparición’, la del joven Sokichi abandonándose a sí mismo. Cuando la cámara sube, sin embargo, no es a él a quien reencuadra, sino a la propia Osen. El movimiento de retardo entra en acción así,

una vez más, mediante un falso *raccord*. Interpretábamos como imagen “subjetiva” una toma desde el otro ángulo, el inverso, que puede ahora incluir a la descubridora del objeto dentro de la propia imagen que nos informa de lo descubierto. Después el *raccord* “verdadero”, el que conecta la mirada de Osen con la figura encontrada allí, en el parque azotado por el viento, del imberbe Sokichi, también modifica su estatuto para revelarnos su –relativa– “falsedad”, puesto que la cámara retrocede para transformar el contracampo subjetivo de Osen en campo general que incluye en cuadro a las dos figuras.

Qué complejo, virtuosístico rodeo para llegar hasta aquí. Es decir, desde A hasta B. De un lado, la tónica del melodrama *à la* Kyôka se traduce en la improbable contingencia de que dos almas separadas por muy pocos metros (y ya es posible imaginar que también por muchos años a lo largo de sendas vitales distanciadas), estén al borde mismo de encontrarse. Pero es que, antes de que eso ocurra, son sus recuerdos los que convergen, como si el deseable reencuentro se viera, no anticipado, sino dilatado y *sustituido* por una convergencia de los pensamientos de los antiguos amantes. Estos pensamientos que convergen, que dilatan la espera y condensan el clímax que presiona para ser reemplazado por el “buen” reencuentro. Aquí, de hecho, la “traducción” del texto al montaje, enfatiza o eleva casi al absurdo la norma del melodrama.

Continuar con un estudio tan detallado resultaría una labor interminable. Baste con resumir que la secuencia, después de que Osen arrebate a Sokichi la navaja – guardándosela en el obi que ciñe su kimono, a la espera de ser empleada amenazadoramente en una escena muy posterior, dicho sea de paso; es ella, en fin, la parte adulta y “peligrosa” de la futura pareja. Sobre la falsa impresión de que estos dos personajes no se conocían previamente, irrumpen los perseguidores de Osen: el infame Kumazawa y sus dos secuaces, quienes se la llevan a la fuerza dejando a Sokichi de nuevo ante su soledad. Aquí se cierra este segundo flashback, pero... para ser devuelto, no a su “portadora”, sino a Sokichi, que aparece de nuevo en el andén, saliendo por un momento de su ensueño.

A modo de curiosidad, cabe mencionar que la figura del ensueño (y sobre todo del sueño) compartido aparece en la literatura japonesa desde muy antiguo. Aparece, por ejemplo, en el *Heike Monogatari*, cuando el capitán Naritsune y el novicio Yasuyori, en el exilio, sueñan ambos cómo la brisa del mar les deja sobre las mangas unas hojas del

árbol sagrado del templo de Kumano con un poema escrito.³⁹⁹ Asimismo, en “Historia de Osan y Moemón”,⁴⁰⁰ el relato de Saikaku de finales del s. XVII que sirvió de base, junto a un drama para marionetas de Chikamatsu, para el filme *Los amantes crucificados*, los dos amantes sueñan que se les aparece el santo Monyu, cerca del templo dedicado a su advocación. En ambos ejemplos, los soñadores son seres que padecen el exilio –por condena o por fuga. Y ambos, lo sagrado irrumpe asociado a un templo. Sin querer llevar demasiado lejos la cuestión, resulta llamativo que Osen y Sokichi, en el filme *Osen de las cigüeñas*, mas no en el relato de Kyôka, recuerden al mismo tiempo un mismo recuerdo precisamente cuando miran, ausentes y no obstante muy próximos el uno con respecto al otro, hacia un templo. En este caso, sin embargo, ese templo funciona, no como irrupción “arbitraria” de lo sagrado, sino como escenario de un capítulo fundamental del drama allí vivido por ambos.

A partir de aquí, la historia se despliega en su mayor parte en el tiempo B. Con el doctor Hata Sokichi sumido de nuevo en sus pensamientos, la figura del joven reaparece una vez más en contracampo, en primer plano, ante la entrada de un establecimiento de venta de obras de arte. En el interior, al que tímidamente se asoma el chico, pero en el que la cámara sin embargo penetra con llamativo ímpetu, Kumazawa, el dueño del negocio, presiona a Osen con palabras que nos permiten deducir que esta escena es continuación de la anterior en el templo Myojin. Supondremos que, tal vez al seguir la pista de la mujer o tal vez por mera casualidad, Sokichi, perdido en Tokio, viene a dar con Kumazawa y su ‘gang’, del cual Osen forma parte como amante y gancho ocasional para estafar clientes. El tímido joven se verá de pronto convertido en sirviente en el lugar (ocupando una posición de paria que el relato de Kyôka no enfatizaba tanto) pero también de protegido de Osen.

Tras una serie de vicisitudes que pasaremos por alto, y que básicamente desarrollan, de un lado, el complot de Kumazawa para enredar a un monje con Osen para sacarle un precio ventajoso en la venta de una estatua religiosa, y del otro los abusos sucesivos del bandido y su gang sobre las personas de Sokichi y de la propia heorína, se producirá el momento de primera intimidad, por así decir, entre ambos, cuando ella acude a

³⁹⁹ *Heike Monogatari*, edición de Carlos RUBIO y traducción de Rubi Tani Moratalla y Carlos Rubio, Editorial Gredos, Madrid, 200. 221.

⁴⁰⁰ Saikaku: “Historia de Osan y Moemón”, *Cinco amantes apasionadas*, p. 114.

consolarlo después de uno de los habituales oprobios sufridos por el muchacho. Fuera de la casa, en una calle trasera –emplazamiento habitual de las escenas “amorosas” de Mizoguchi–, Sokichi narra a Osen su triste situación. Entonces aparece de nuevo la figura del flashback, ahora mediante un fundido encadenado que nos lleva al tiempo C, el de la aldea y la abuela entrañable –y ciega. A partir de aquí, después de que Sokichi, por cierto, cruce ese emplazamiento tan connotado como el que representa, según hemos visto, un puente (en este caso, el que lo separa de su hogar), tendrá lugar una arquetípica secuencia de viaje, con sus elipsis, su ferrocarril, sus estaciones en la andadura, su llegada a la ciudad, e incluso una imagen con sobreimpresiones que condensan el incierto signo de la aventura del muchacho.

El flashback que amplía el tiempo C para extenderlo sumariamente hasta el tiempo B, tenía como motivo desencadenante el frío de Sokichi bajo sus exiguos ropajes. Osen siente lástima, y es entonces cuando el fundido encadenado nos muestra a la abuela cubriendo los hombros de Sokichi con un abrigador kimono de viaje, justo antes de partir para, a imagen y semejanza de su abuelo y su padre, hacerse médico. Al final del flashback, cuando otro fundido encadenado nos devuelve al punto de partida (en realidad, de llegada) en B, Osen le está probando una prenda muy similar en el interior de una tienda. Más allá del hecho evidente que se pone de manifiesto con un gesto que convierte a la mujer en madre sustitutiva, a imagen de la anciana abuela, lo curioso es que, hasta este punto, ha sido la versión de la *benshi* Sawato la que permite “coser” el antes y el después de la escena inicial en el templo Myojin. Quien hubiera leído el relato “La mujer carmesí” podría haberse inclinado a pensar que, en realidad, dicha escena habría tenido lugar después de que Osen y Sokichi se conocieran, pero es que la situación, en el filme, se produce *dos veces*. En efecto, después de que los hampones se burlen de él poniéndole una vela en la cabeza; después de que se avergüence de sí mismo al comerse varias piezas de los pasteles que se le han encargado; y después por ello de ser acusado de ladrón y humillado por los propios ladrones, Sokichi corre hacia las dependencias de Osen y, entrevisto al fondo del plano, por la abertura de los paneles, se agacha para coger algo y salir a escape. Por la misma abertura vemos aparecer la figura de Osen, con expresión de alarma. Ya comprendemos que Sokichi ha recuperado la navaja que la mujer le quitara de las manos anteriormente. Poco después, Osen aparece de nuevo en veloz carrera hacia las escaleras del templo. Elegantemente, el montaje elude repetir al com-

pleto la escena: un plano general de los dos arrodillados, Sokichi hundido en sus lágrimas y Osen, premonitoriamente, con la navaja sostenida en su boca, indica que de nuevo ella le ha salvado.

En el relato no había más que un intento de suicido, este que ahora hemos visto, y no el primero. Resulta dudoso que la versión teatral ya incluyera dos, aunque por otra parte, el *shinpa* era un género con inclinación por el golpe de efecto. La eficacia, sin embargo, de la repetición de semejante suceso, depende en buena medida del tratamiento elíptico de la segunda vez, que pasa del desencadenante al desenlace eludiendo el, ahora innecesario, *pathos* de su desarrollo. De tal forma la repetición se convierte, asimismo, en una suerte de mecanismo, y con ello se carga de la connotación de condena que representa, como en el mito de Sísifo, la pesadez de tropezar otra vez con la misma piedra.

El texto de Kyôka está, desde luego, plagado de bifurcaciones, pero todas ellas mantienen la levedad que parece ser propia, sobre todo, de sus *fûzoku-mono*, tan detallistas en la descripción visual del objeto de deseo como premiosos en la descripción causal de las coyunturas; quizás, porque tiene demasiada prisa en llegar a lo sublime melodramático. Por ningún lado aparece el protocolo realista que obliga a economizar las contingencias para ofrecer a cambio el espesor de figura y fondo que conviene a una situación derivada *necesariamente* de las anteriores. El filme, por su parte, administra los muchos agujeros resultantes de tanto detalle sin explicar, con un refuerzo de la trama paralela del complot contra el monje Fûboku. De hecho, es ahí donde el mundo real de los años Meji asoma la cabeza con toda la exuberancia del relato picaresco. Osen responderá a la presión que la obliga a prostituirse al monje con la huida en compañía de Sokichi, quien, matriculado ya en la Facultad de Medicina, inicia con su maternal novia el ensueño de una feliz vida en común que, por supuesto, se verá abortada por una mezcla de necesidad (la prostitución de Sokichi como medio de poder ganarse el pan en medio de la pobreza) y el azar (un desafortunado encuentro propiciado por las actividades de la joven). Separados a la fuerza, sus destinos se verán divididos hasta que, concluido el largo flashback, una Osen gravemente enferma se desvanece en la sala de espera de la estación de Kanda, mientras llueve torrencialmente sobre los alrededores del templo Myojin, y debe ser atendida por un médico, de nombre Hata Sokichi, que se encontraba en el lugar...

Entre lo que puede haber sido analizado aquí –apenas una secuencia– y lo entrevisto del resumen-de-un-resumen posterior, podemos extraer algunas conclusiones parciales que sirven al propósito de estas páginas. A modo de esquema, sería posible afirmar la presencia de ciertas figuras íntimamente asociadas al melodrama, figuras que, sin embargo, prácticamente van a desaparecer en la etapa sonora del cine de Mizoguchi. Tenemos, para empezar, (a) ese peculiar uso “anómalo” del campo/contra-campo como figura temporal antes que espacial; como gesto de montaje que, en suma, espacializa el tiempo. Y tenemos, a continuación, (b) la figura del *falso raccord*, este sí presente en la obra posterior del cineasta pero de forma en extremo dosificada, que modifica el efecto de redundancia (el retorno a una imagen inicial tras su contra-plano), desvía las consiguientes simetrías y aplaza el reconocimiento del dato.

El montaje, por tanto, opera por “exceso”, traduciendo la intensidad sentimental (sinónimo de la firma “Kyôka”), al introducir una tormenta de percepciones asociadas a una red de circunstancias cuya trama, cada vez más tupida, está por aclararse. A grandes rasgos, podría decirse que *Osen de las cigüeñas* sorprende, incluso en el contexto de una cinematografía tan hiper-consciente del juego formal (de la “floritura” bordwelliana) como la japonesa, una “trama” mucho más abundante en bifurcaciones de lo que su “historia” solicita.

Con respecto a esa otra “trama” definida por el filme con respecto a su época, es decir, a la red de expectativas que presupone su espectador potencial, el montaje es, aquí, el nuevo odre de un vino viejo. Mizoguchi, en efecto, experimenta precisamente porque dispone de un material seguro, reconocible. Y “traduce” los requisitos de florido énfasis del melodrama *shinpa* con la orgullosa filigrana del montaje, ese recurso que se apresura a reconducir hacia la máxima economía en cuanto el sonido aparece (y el *benshi* desaparece). De hecho aquí la relación dialéctica entre esa experimentación formal con el montaje y los condicionantes de un modo de exhibición en el cual aún pesa, aunque mucho menos que antaño, la figura del *benshi*, es en todo punto problemática. Su posición ofrece probablemente la garantía y al mismo tiempo el límite que quiere ser superado.

III.1.5.3. Dos modelos de puesta en tensión.



Ilustración 53: *El hilo blanco de la catarata*. Maldad en primer plano.

De algún modo, lo antedicho para *Osen de las cigüeñas*, como antes para *El hilo blanco de la catarata*, podría servir como “visión” necesariamente sesgada sobre un panorama por completo invisible, el de una etapa muda de Mizoguchi sobre la cual solo caben datos fragmentarios y conjeturas. A partir de aquí, habrá que ver lo que, en ambas películas, emerge ya no como serie de gestos precursores sino como desarrollos plenos de lo que, muy poco después, se revelará como norma y fundamento de la poética del cineasta.

En efecto, tanto *El hilo blanco de la catarata* como, sobre todo, *Osen de las cigüeñas*, oscilan nítidamente entre esas zonas de intensidad propiciadas y a la vez *desviadas* por el juego con el montaje, y la inclinación por el dinamismo de largas y “profundas” tomas en movimiento. Hay una evidente tensión entre este segundo ‘modelo’, que conectaría de forma “natural” con los orígenes teatrales de ambas adaptaciones, y la presión ejercida por aquella “cultura del montaje” que se consideraba preceptiva del cinematógrafo. De hecho, lo que de verdad predomina como patrón formal es una norma de la distancia entre la cámara y los sujetos, de tal modo que el lugar obtiene un protagonismo decidido. Ahí la intensidad, la afección señalada, no se desvía con juegos manos formales

sino que se *condensa*; el desvío va a operar, sin embargo, en un sentido literal y lateral: sacando al personaje de su carril.

Es ahí donde el “sabor *shinpa*” puede paladearse. Lo cierto es que *El hilo blanco de la catarata* y *Osen de las cigüeñas* podrían verse como tentativas de introducir conceptos de montaje llamativos dentro de esa aparente uniformidad, continuamente quebrada, de las distancias. A día de hoy, puede no resultar llamativo el trabajo de Mizoguchi sobre el uso de la perspectiva aportada por los tatamis para acentuar el efecto de profundidad de campo, pero sí, tal vez, el recurso a los grandes primeros planos, sobre todo aquellos que indican, en *El hilo blanco de la catarata*, la avaricia y perversidad de los tres personajes masculinos que presionan a Shiraito: su apoderado; Shinzo, propietario de la troupe, cargado de deudas, quien, como puede apreciarse en el desglose de fotogramas de la Ilustración 10, opera a espaldas de los demás y no duda en mercadear con las mujeres; y finalmente el prestamista Iwabuchi. En cierta notable secuencia, mientras Shinzo ofrece su número como lanzador de cuchillos sobre la joven Nadeshiko, sendos contraplanos nos ofrecen a Iwabuchi entre el público, observando a Nadeshiko (Ilustración 54), quien queda convertida, en el interior de dos encuadres que acentúan sucesivamente su inclinación, en metafórica mujer crucificada. Pero es que esos encuadres instalan precisamente el punto de vista perverso de Iwabuchi, su deseo, incluso su pulsión amplificadas por el primer plano de su figura, esto es de su mirar que apunta hacia el previsible sacrificio de la chica. Nos movemos aquí en el mismo registro que podríamos hallar, diez años atrás, en las películas hollywoodienses de Von Stroheim o en las películas alemanas del vienés Pabst.



Ilustración 54: *El hilo blanco de la catarata*. Mujer crucificada y maldad en primer plano.

De todas formas, no puede omitirse que la estrella femenina de la película, Irie Takako, fuera la productora de la misma, y que el primer plano tiene que entenderse, en primer lugar, como una figura de fetichismo de la *star*. *Osen de las cigüeñas* era, sin embargo, la primera película de la compañía independiente que Nagata Masaiichi fundó con Mizoguchi, y el arrojó formal, a veces incluso caótico, de sus experimentos debería ser comprendido en este contexto. Aquí toma el mando lo móvil, o mejor dicho, la relación entre lo móvil y el cuadro. Podría decirse incluso que, así como abundan las tomas en perspectiva profunda con personajes al fondo, coronando las diagonales convergentes de los tatamis, se aprecia el uso alternativo de una especie de “contraria”: un uso de la profundidad que se elabora conforme a un veloz movimiento de aproximación y alejamiento de los cuerpos, algo que produce una especie de ondulación de la superficie del plano, un efecto casi de convexidad –cuando Osen, por ejemplo, rodea a otro personaje a la carrera para interponerse entre él y el maltratado Sokichi.

Pero si tales recursos parecen mimetizar fielmente los usos del montaje analítico con fines “expresionistas”, más creativo es su trabajo con las dinámicas tomas largas en profundidad, puesto que en ellas hay, no imitación, sino reelaboración de tal recurso. Estos desafíos formales a lomos de una a veces inestable dolly, irrumpen en casi cada secuencia de *Osen de las cigüeñas*, y se hallan de forma más excepcional en *El hilo blanco de la catarata*. A menudo “buscando” conectar la posición de un personaje con otro “centro” de acción, como fugas que se apartan de la zona de seguridad inicial para ampliar el campo de juego y desvelar la escena, no se contenta con la unidad de un escenario atado a la extensión del mundo por convención dramatúrgica, sino que necesita mostrar *esa extensión misma* tal como se despliega sobre el plano de la arquitectura y sus quiebros. Porque, en efecto, es en los interiores, o en la zona más amplia que comprende las “membranas” en perspectiva que comunican el exterior –calle, patio o jardín– con las estancias domésticas, y estas entre sí, donde Mizoguchi pudo articular un estilo que ya se corresponde con la denominación eventual, inexacta e imperfecta de ‘plano-secuencia’, y que, en la historia de las formas del cine japonés anterior a la Guerra, toma el rasgo arcaizante de la toma estática teatral como origen para volverlo complejo y convertirlo, en suma, en una réplica dramatizada de la condición modular de la arquitectura japonesa.

Aquí será preciso regresar brevemente a lo que sabemos del cine japonés inmediatamente anterior, y especialmente en el ámbito de las prácticas de género, y en el consiguiente “sabor del estudio”, asociados a la casa de origen del cineasta Mizoguchi. Aunque podemos ver películas que se remontan, en el caso más antiguo, a 1899 (*Momijigari*) sobre las que no es fácil considerar su estatuto narrativo –puesto que, más que como filmes narrativos de ficción en modo kabuki, consisten más bien en documentos de una representación kabuki–, las alusiones al “origen” del cine japonés en términos de ficción narrativa suelen apelar a Makino Shôzô, productor/director procedente del kabuki, donde lideraba la compañía Shenbonza desde los años Meiji finales, y con cuya troupe emprendió el rodaje de breves adaptaciones *kyû-geki*. Aquellas películas que representaban un remedo, casi una caricatura, de las estilizadas convenciones kabuki, tenían como fuente los géneros heroicos, masculinos, y como dispositivo un recurso sistemático al plano “único”, frontal, estático y distante sobre la escena –que podía haberse rodado en la localización real de un templo o, por el contrario, en un estrado de diseño inspirado en los escenarios kabuki. La primera de estas producciones data de 1909, pero la más antigua de entre las que sobreviven, *Chushingura*, data de 1910. Si se compara esta con otra de 1921 como *Goketsu Jiraiya* (*Jiraiya the Hero*, con la estrella Onoe Matunosuke que protagonizó un vasto número de sus películas), que tenemos accesible a través de un medio tan inmediato como la web Youtube, comprobaremos que aquellos principios básicos de puesta en escena no han cambiado sustancialmente. Pero basta con mirar de soslayo la última película de Shôzô, *Jitsuroku Chushingura* (*Chushingura: the Truth*, 1928) para comprobar la nueva velocidad de los cambios, no sólo en el plano técnico, sino, en íntima conexión con este, en términos formales y narrativos. La movilidad, ya no de los actores, cuyo dinamismo febril en buena medida era el que obligaba antaño a mantener la cámara en su posición inamovible y convenientemente distanciada, sino del “aparato” –entendido no como la cámara, sino como el conjunto de los elementos puestos en marcha: el espacio profilmico, el cuerpo del actor, la toma de vistas y la trepidante sucesión de tomas por montaje.

La cuestión es que ya aquí se percibe que el espacio como conjunto, *al menos en los interiores*, no ofrece una generalidad que va a ser dividida, de forma dinámica, por el juego de relaciones cuerpo-montaje; sino como sucesión de cajas perspectivas. Las líneas del tatami no solo aportan plasticidad al efecto de fuga en profundidad, sino que, aparte

de ser las guías que vuelven explícito cada cambio de ángulo, se diría que “solicitan” además el movimiento de la cámara, tan semejantes son a los raíles por los que ella puede desplazarse. No hay frivolidad en este abandono momentáneo de la mirada del espectador moderno a la *jouissance* del cine como dispositivo, ni debe esto confundirse con alguna clase de equivalente brechtiano. La semejanza se halla al verificar cómo el travelling sucesivamente ajusta o desajusta su trayecto a las ‘guías’ del tatami.

La gran película de Ito Daisuke, *Oatsurae Jirokichi goshi (Jirokichi the Rat, 1931)*, que es un *ken geki* o película de sable producido por Nikkatsu, exhibe la obsesión cinética, incluso hiper-cinética hasta lo exacerbado, del género de época en el contexto de aquellos estudios. Es posible suponer en ello la consecuencia de un movimiento dialéctico fácil de formular: el *jidai-geki* evolucionaba contra su propio tópico, el estatismo de la puesta en escena, hasta hacer de lo hiper-cinético el tópico de su forma actual. La tendencia se habría contagiado, presumiblemente, al *shinpa eiga*, aunque las características de este género basado en la efusión sentimental, habría requerido formas particulares. Es sobre este contexto que oscila entre la intensidad exigida por las nuevas formas y la intensidad replegada hacia el “interior”, hacia el cuerpo ralentizado o violentado de la heroína, como hay que entender la correspondiente oscilación de las dos películas *shinpa* de Mizoguchi que aquí se analizan.

A fin de cuentas, lo que se ponía de manifiesto en aquellas y otras muchas escenas de ambos filmes, sobre la base del montaje, era una obsesión por conectar, unir piezas, ensamblar fragmentos más allá de su contigüidad causal, o mejor dicho, redoblando su *contigüidad causal* con una *contigüidad formal (espacial)* que se sostenía en el falso *rac-cord*. El tiempo A y el tiempo B, por naturaleza, no pueden tocarse, pero la imaginación se transmuta en mesa de montaje tanto como al revés, y terminan por comunicarse en campo/contra-campo. Por otra parte, allí donde la contigüidad física está garantizada, es la cámara con su movimiento la que atraviesa o exhibe el espacio en tanto que *extenso*, con evidentes consecuencias sobre la forma y significado del tiempo fílmico. ¿Mero asunto de fenomenología cinematográfica? Desde luego que no. Lo fascinante es comprobar una especie de inversión que no se agota en el efecto de “inversión de distancias” expresado por Burch. Mizoguchi aporta un estilo muy dinámico, casi hiper-cinético al contenido de los recuerdos de Shiraito, pero va más lejos al inyectar ese dinamismo, no solo al contenido sino al movimiento mismo de los pensamientos de Osen y de Sokichi,

aunque, eso sí, en contraste marcado con esa inmovilidad de sus figuras que apunta directamente, como desde un trance, hacia las turbulencias del pasado. Y a la inversa: los espacios prolongados en largas tomas distancias condensan, primero, y absorben después, la violencia física y moral padecida por la heroína en ese preciso instante. Al movimiento de cercanía asociado al acto de recordar, le corresponde alternativamente esta necesidad de espacio, de distancia que comunica al conjunto la intensidad del suceso para disiparlo en la extensión del lugar, allí donde los seres cruzan sus destinos para luego moverse y, en última instancia, desaparecer. Pero, como diría Kyôka, vayamos por partes.

Lo primero que hay que decir, es que el ‘plano extenso’ puro, el que despliega una situa-

Ilustración 55: *El hilo blanco de la catarata*. Shiraito es objeto de coacción sexual, pero resiste (en fuera de campo). 8 tomas con cambios posicionales que aíslan a la joven; la amenaza adviene desde fuera del plano, y el combate entre la agredida y el agresor acontece, de hecho, fuera del encuadre.



ción sin cortes hasta agotarla, es aquí, como en casi toda la obra de Mizoguchi, excepcional. Representa de hecho un clímax, una cima que se alcanza después de una serie de “pruebas”, o más bien de promesas incumplidas. Lo que pone a prueba ese desarrollo

hacia el 'plano extenso', es ante todo la combinación entre una distancia y un uso activo del fuera de campo. Es decir: entre la preeminencia *espacial* de la emoción adherida a lo que sucede, y la lógica de los movimientos que, circulando hacia el espacio contiguo que se encuentra más allá de los límites del cuadro, sobre una misma figura espacial descarri-la a los personajes (función dramaturgico-metafórica) al tiempo que *da salida a la presión* de esas emociones (función expresiva). En definitiva, se trata de la lógica de la lateralidad, que es donde Mizoguchi deposita la acción de todas las fuerzas (morales, sociales y formales) que entran en conflicto en la imagen.

Cabe decir, por tanto, que el montaje *intercambiaba entre sí los atributos de la contigüidad y la continuidad* –enhebrando en un continuo causal una gran distancia temporal, o bien desviando la continuidad perceptiva (el supuesto plano subjetivo a la mirada de un personaje) a un cambio de posición espacial: la virtualidad del montaje se trueca así en espacialidad articulada, o viceversa (cuando el recuerdo adopta la forma de un contra-campo). Y que la toma larga ejerce también un intercambio que puede definirse usando un verbo distinto para los mismos términos: la toma larga *transforma la continuidad en contigüidad*, sobre la base inmanente de la estructura actual del espacio y del momento de la escena.

Mediado el metraje de *El hilo blanco de la catarata*, la *troupe* con la que viaja y actúa Shiraito, está en bancarota. Antes de ser vendida al miserable prestamista Iwabuchi, la joven Nadeshiko, acompañante del lanzador de cuchillos, se da a la fuga con su novio, un pastelero, gracias a la ayuda de Shiraito. Esta, a su vez, ve cómo cada vez le resulta más difícil enviar dinero a Kin'ya para sus estudios, al tiempo que se ve acosada por doquier: su apoderado, por ejemplo, la convence para que pida prestado a un sujeto que, a todas luces, encarna la figura típica de estirado diletante de las artes tradicionales, con aires de intelectual y evidencias de disponer de capital. La escena del encuentro se organiza con una serie arquetípica de planos y contraplanos que insertan la asimetría de la relación entre explotador y explotada (Ilustración 55). Sentados sobre el tatami el uno frente al otro, la iniciativa del hombre viene marcada por su actividad de supuesta amabilidad al preparar el té. Shiraito, por su parte, se mantiene a una cortés distancia que en absoluto promete ser cubierta por los avances de la intimidad. Por otra parte, siempre que la plano de conjunto le sigue el contraplano preceptivo, es para mostrar a Shiraito aisladamente, casi empujada hacia el borde derecho de la imagen. A la tercera vez que

vemos el plano de conjunto, Shiraito tiene que responder educadamente a la invitación de servirse té, y a continuación el hombre inicia su avance con el pretexto de corregir sus gestos conforme a la etiqueta (“somos tradicionalistas en esta casa”, se justifica él). Abandonando el decoro, el prestamista le dice al oído que ponga un precio a cambio del dinero a prestar, y luego hace burla de lo que considera un fingimiento de sorpresa por parte de Shiraito (“no te hagas la inocente”). Tras un intertítulo, el ángulo de toma ha cambiado de nuevo, así como la distancia, ahora más próxima a ambos. Ella no soporta ya la situación: se aparta de él, se levanta y sale de cuadro. Él, después de reír tontamente, la sigue, dejando el cuadro vacío.

El plano que sigue, es de nuevo una vista de la habitación vacía, esto es, del espacio hacia el cual ambos se habría dirigido. De pronto, el panel *fusuma* de la izquierda, se derrumba bajo el peso del individuo, sin duda empujado sin contemplaciones por la mujer. Conviene hacer notar que, sin la ayuda del sonido y sin que la cámara haya trazado una panorámica en la dirección por la cual los personajes han dejado la habitación, deducimos todo el desarrollo espacial de la acción a través de estos segmentos que convierten el breve intervalo durante el cual la cámara corta de un espacio vaciado al otro, en un gag cómico. La escena concluye con Shiraito despidiéndose con despecho desde el *shoji* de salida que se halla, seguramente, en el espacio contiguo a la habitación donde todo sucede. En cualquier caso, los tramos espaciales en los cuales la escena adquiere su resolución, son elididos. Permanecen en fuera de campo. La virtud fundamental de toda elisión, es que agudiza la importancia de lo elidido. En este caso, la acción en su lugar de desarrollo, algo que permitió a Pascal Bonitzer formular su bella teoría sobre la relación profunda entre lateralidad y violencia en el cine de Mizoguchi.

Los dos grandes planos extensos de *El hilo blanco de la catarata* y de *Osen de las cigüeñas* coinciden en ser, precisamente, aquellos que muestran una cima de violencia en el drama vivido por las heroínas de ambas películas. El campo/contra-campo de la escena recién descrita funciona sobre la base, una vez más, de un deliberado retraso: la cámara “se queda atrás”, como impedida para dar cuenta de una situación irritante, y de ahí surge, al romper la quietud del vacío mostrando la violencia del efecto sin la violencia de la causa, el efecto del gag. Cuando la violencia se vuelva extremadamente seria, sin embargo, el montaje es evacuado.

Shiraito será asaltada, en un momento del filme que nos la sitúa ya como protectora y financiadora de su amado Kin'ya, quien se encuentra en la gran ciudad estudiando leyes. Lo cierto es que el robo, perpetrado por el propio patrón de la joven, ha sido iniciativa del prestamista Iwabuchi. Entonces ella, atormentada y furiosa, se dirige al hogar del infame portando una navaja. Atraviesa una primera galería hasta llegar al jardín que da acceso a las habitaciones principales del patrón, sube a esta segunda galería hasta el *shoji* de acceso a través del cual la luz difusa señala el lugar donde aquel se debe hallar. Abre el *shoji*, entra en la estancia y desaparece de nuestra vista, pero la cámara se aproxima febril hasta introducirse en el lugar. Shiraito vuelve a aparecer en cuadro, y se dirige hacia la izquierda en busca del sujeto. La cámara la sigue, ella abre un *fusuma* y lo descubre en la estancia contigua. Cuando ella irrumpe en esa habitación donde éste cuenta el dinero, la cámara permanece “afuera”, observando la escena a través del marco de los paneles.

Hemos querido dar cuenta de la complejidad espacial de la escena disponiendo los fotogramas en un orden que, de hecho, intenta sintetizar gráficamente las alternancias de estatismo y movilidad así como las direcciones de movimiento (ver al final del capítulo: Ilustración 57). Los fotogramas dispuestos en vertical se corresponden con los momentos estáticos de la escena, y los dispuestos en vertical “trazan” el sentido del movimiento de la cámara en travelling. Obviamente, esta disposición de los fotogramas elegidos ocupa una superficie desmedida en la hoja, cuando lo cierto es que la movilidad de la cámara con respecto a la arquitectura escénico-doméstica es muy económica: extrae un máximo desarrollo de un mínimo de traslación.

Aquí entra de nuevo el montaje: un primer plano del infame, con expresión desafiante, y el contraplano en detalle de la navaja que la mujer sostiene. De nuevo en plano de conjunto, con la cámara “escondida” en otra habitación perpendicular a la primera, el ladrón reacciona, se levanta y se lanza sobre Shiraito, empujándola, naturalmente, hacia el fuera de campo. Un nuevo corte encuadra la situación desde una posición más “picada”: el hombre agarra con fuerza a la mujer y la arrastra, de izquierda a derecha, hacia esta estancia en penumbra desde la cual teníamos el nuevo punto de vista. Luego la arrastra de nuevo de derecha a izquierda, hacia la misma estancia principal, y dando tumbos sale de campo. A un inserto en plano medio cercano de Shiraito yacente sobre el tatami le sigue otro que muestra a Iwabuchi desplomado sobre un mueble. De



nuevo en plano de conjunto, pero dentro de la habitación, ella se levanta y se dirige al punto en el que yace el sujeto, ya cadáver. Su vista se dirige entonces hacia otro punto de la estancia, y el contracampo muestra la mesa con el dinero; la mujer “entra” entonces en imagen –puesto que se trataba de un falso raccord. Toma una buena cantidad, sale de campo y el siguiente plano nos la muestra en el exterior, por donde accedíamos a la casa desde el jardín, para desandar lo andado a toda prisa.

La cuestión clave aquí, muy bien analizada por otros estudiosos atentos al trabajo formal (Burch y Donald Kiriwara, fundamentalmente) es cómo los insertos de montaje actúan en cierto modo como pretextos para poder retomar en amplitud una puesta en escena en virtud de la cual, tras agotar la cámara en su travesía las posibilidades del espacio, esta pueda ser emplazada en otro punto y prolongar su trabajo. Es lo que, dando un paso más sobre la noción de “corte intra-secuencial” de Henderson, llamaremos ‘cambio o corte posicional’. Lo cierto es que, en sus trabajos posteriores, Mizoguchi irá dosificando cada vez más el empleo de esos insertos-pivote entre dos largos segmentos. Lo decisivo, en todo caso, es que:

- (a) la toma larga, como ya se ha dicho, es más bien el modelo hacia el cual tiende la puesta en escena, con independencia de que haya o no montaje “interior” a la secuencia;
- (b) el espacio fílmico es el resultado de una prolongación (potencialmente infinita) de partes contiguas (de ahí la famosa analogía con el *e-maki mono*), y no de la subdivisión de un todo;
- y (c) esa prolongación se ajusta a los vaivenes de unas fuerzas en conflicto que se expresan en el empuje hacia el fuera de campo.

Cierta secuencia de violencia, la más potente de las muchas que forman el tejido narrativo de *Osen de las cigüeñas*, merece ser tenida como una de las cimas del arte mizoguchiano del ‘plano extenso’, puesto que, con una deslumbrante economía de medios en el uso combinado de la profundidad perspectiva, la contigüidad de las estancias (pero también,

Ilustración 56-1: el gran plano-secuencia de la agresión de Kumazawa a Osen, en *Osen de las cigüeñas*. Kumazawa entre abruptamente en la habitación del fondo, donde Osen duerme.

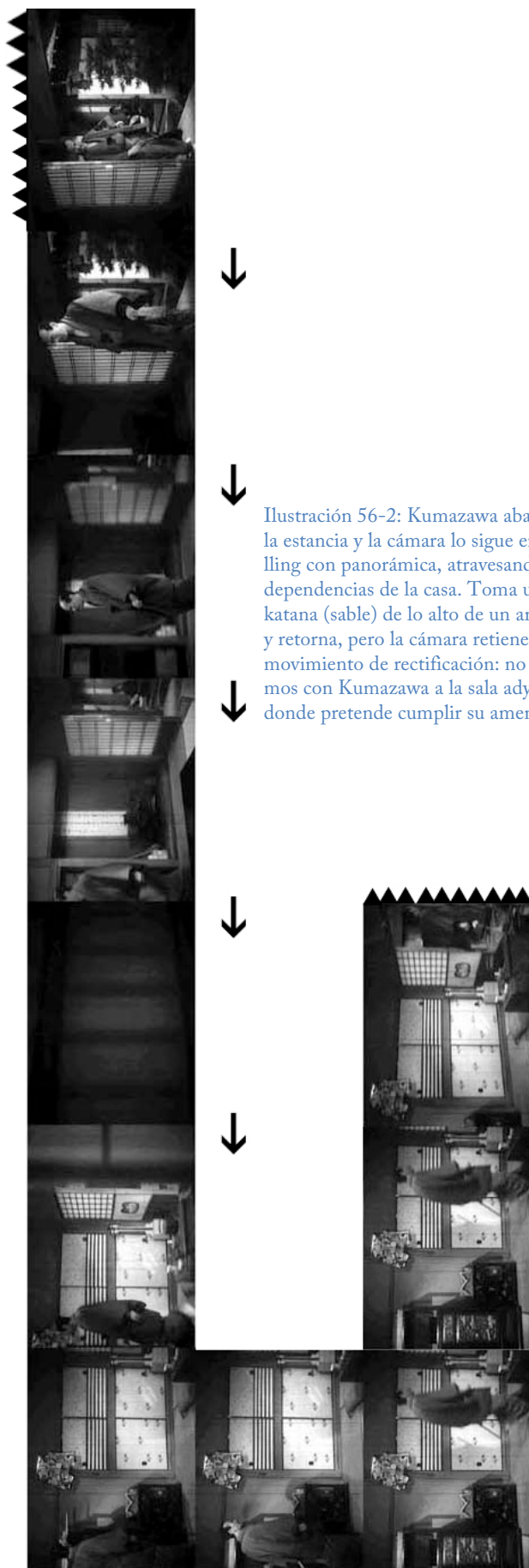
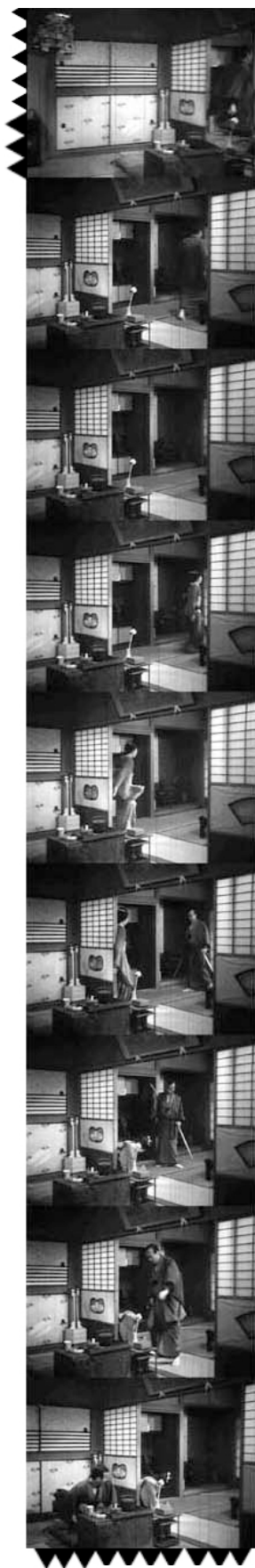


Ilustración 56-2: Kumazawa abandona la estancia y la cámara lo sigue en travelling con panorámica, atravesando dependencias de la casa. Toma una katana (sable) de lo alto de un armario y retorna, pero la cámara retiene su movimiento de rectificación: no entramos con Kumazawa a la sala adyacente donde pretende cumplir su amenaza.

con ello, de las situaciones en su diversidad), la lateralidad del movimiento y, finalmente, el fuera de campo, obtiene como resultado la expresión simultánea de la violencia y de la *duración* misma (veremos luego en qué sentido), hasta el punto de que, en cierto modo, ambas, violencia y duración, parecen ser las dos caras de un mismo estado de cosas.

La secuencia referida es un genuino plano-secuencia, sin cortes. Se inicia (Ilustración 56-1) con la perspectiva de Osen, acostada en su habitación, entrevista al fondo por la abertura entre los *fusuma* de entrada a la estancia desde un punto más bien alejado de la casa, con un arbolito a la derecha del cuadro y un panel *shoji* a la izquierda como objetos que, dispuestos en primer término, acentúan la profundidad de la visión y saturan el espacio. Al retroceder la cámara, entra en cuadro, en primer término, Kumazawa,



quien se acerca a la habitación de la chica –y por tanto, se aleja del punto de toma de vistas– para recriminar a Osen su pasividad ante el requerimiento de seducir al monje Fûkoku. El hombre abre el *fusuma* con violencia, Osen se incorpora y lo cierra con determinación; enfurecido, Kumazawa abre de nuevo el panel. La discusión parece subir de tono, y en un momento dado, el hombre sale apresuradamente de la habitación de Osen y se dirige hacia la izquierda del cuadro. La cámara lo sigue en travelling lateral (Il. 56-2), mientras deja atrás a una preocupada Osen, quien desde su habitación y con el obstáculo del *shoji* intermedio, no puede atisbar las intenciones del hampón. Este atraviesa una primera estancia, y tras quedar oculto por los tabiques que separan, presumiblemente, esta serie de habitaciones de la *engawa* o veranda del patio interior –pues ese es el emplazamiento que podemos suponer para la toma de vistas–, entra en una segunda donde toma un sable de la parte alta de un armario, al tiempo que vuelve la vista hacia la derecha, por donde ha venido; es decir, hacia el lugar donde está Osen.

Al desandar con gesto decidido el camino andado, la cámara ya no le sigue, ya no remonta el trayecto en seguimiento del feroz Kumazawa. Al contrario, la toma de vistas, por un breve instante, se mantiene en el lugar, retenida, casi diríamos que “asustada” por lo que puede llegar a suceder. Solo con algo de retraso gira en panorámica hacia la derecha, pero de nuevo retiene su movimiento, dejando en el cuadro los paneles *shoji* abiertos que permiten ver parte de la sala contigua; atravesando ambas estancias, Kumazawa sale de cuadro en dirección al lugar donde está Osen. Así permanece el cuadro, vacío, por unos pocos pero largos segundos. ¿Qué clase de violencia estará sufriendo la mujer, más allá de estos paneles? De pronto, su figura irrumpe en imagen, con el reencuadre propiciado por los *shoji* formando una suerte de escenario que solicita ser ocupado por el

Ilustración 56-3: el pico de violencia se desarrolla en la contigüidad de una sala a cuyo acceso tenemos el paso vedado por una cámara retenida que, hasta ese momento, disponía de amplia libertad de movimientos.

drama que debe estar desarrollándose más allá de la vista. Entonces ella aparece (II. 56-3, cuarto fotograma). Camina de espaldas, aterrada, en actitud de protegerse, sin duda acosada por el armado Kumazawa, quien de hecho pronto aparece, seguro de sí, blandiendo el sable para intimidar. En este clímax de enfrentamiento, ambos personajes se mantienen en ese espacio contiguo, casi entrevisto entre los marcos de la arquitectura doméstica. Osen se derrumba, y Kumazawa, comprobando que su acción intimidatoria ha hecho efecto, entra en este espacio primero, soltando el sable, y se sienta a la mesita-escritorio que aparece en su centro, mientras continúan recriminando a la abatida Osen.

Con la situación de violencia ya “agotada” –con Osen sometida por el miedo–, la cámara de repente traza una brusca panorámica hacia la izquierda, es decir, hacia el ‘campo’ que hasta ese momento ha permanecido “inactivo”, ensanchando aún más el trazado del interior doméstico, hasta detenerse ante el vestíbulo de entrada al inmueble: el monje y uno de sus asistentes acaban de llegar, y son recibidos, primero, por uno de los secuaces de Kumazawa, y luego por este mismo, que irrumpe en cuadro, en primer término y por detrás del panel *fusuma* que sirve, como es habitual en la construcción escénica de Mizoguchi, simultáneamente como elemento de reencuadre, índice de la perspectiva profunda del campo visual y “baliza” que marca, a menudo sorpresivamente, los zigzags del movimiento de los personajes. Servil y hasta festivamente, el anfitrión recibe a los incautos monjes, y toda la comitiva se desplaza entonces hacia otro espacio que estará aún más hacia la izquierda: sus figuras, trazando una diagonal en este sentido, se aproximan hacia ese margen del punto de toma de vistas para luego volver a girar a su derecha y desaparecer a lo largo de la (hipotética) *engawa*, “escapando”, por así decir, del reencuadre que efectúa la cámara de izquierda a derecha, hasta desaparecer en el fuera de campo. En segundo término, varios sirvientes con expresión entre temerosa e irónica, presencian la situación, al modo también habitual de esos “testigos” domésticos que hacinan los interiores, transitando de un lado a otro, en las películas de Mizoguchi.



La acusada horizontalidad y el parcelado espacial de la arquitectura, no puede sino hacernos pensar en toda una condensación de reminiscencias pictóricas. Con el auxilio de la posición elevada y levemente picada del punto de vista de la cámara, recordamos el empleo de la perspectiva caballera en dos modos de representación tan distintos como los rollos, *e-maki mono*, de la antigua pintura de estilo *yamato* (cuya estructura general “topológica” del espacio admite la inserción de un sistema tan peculiarmente dispuesto para *significar*, mediante las líneas de tatami y los travesaños de los techos convencionalmente “transparentes”, una sucesión horizontal de segmentos de espacio aislados y sin embargo conjuntados); pero también y sobre todo las estampas *ukiyo* del período Edo dedicadas a la actividad mundana de los salones de té en los barrios del placer. Evidentemente, la perspectiva caballera, cuyas líneas oblicuas de perspectiva son unívocamente paralelas, es un esquema cuya plasmación más aproximada necesitaría del uso de lentes de focal larga que eviten la convergencia de líneas de perspectiva. Los grandes angulares del excelente operador Miki Minoru, también conocido como Miki Shigeto, ponen el acento sin embargo en la acusada profundidad que aquel sistema pictórico procuraba indicar, simbolizar o evocar, más que reproducir. La clave, en todo caso, es el principio constructivista de una espacialidad de secciones contiguas. No es la continuidad lo decisivo, sino la modulación, la conexión, la apertura de intervalos, uno de los cuales, por el vaciado inesperado del espacio, cobra una dimensión extraordinaria. En efecto, esos segundos en los cuales el espacio queda vacío condensan, al frustrar nuestra expectativa de poder ver

Ilustración 56-4: aguas han vuelto a su cauce, que es el del predominio del infame Kumazawa sobre la mujer. Entonces una violenta panorámica gira de nuevo hacia la izquierda para hacernos ver la llegada el monje corrupto a la casa: Ils. 13-5 y 13-6.



Ilustración 56-5.

lo que sucede, una tensión que espera ser resuelta. Esa tensión hace sensible, obviamente, una duración pura, si bien sometida al suceso. Sentimos el curso del tiempo –de los segundos– porque esperamos un desenlace que tiene lugar en el espacio lateral que no se nos permite ver. Somos retenidos, en un juego dialéctico que Burch, entre otros, ha sabido entender bien. En efecto, al contravenir la expectativa creada por una primera normal lógica del movimiento (seguimiento del personaje), la cámara pone en funcionamiento un juego dialéctico entre traslación y quietud, o entre lo lleno y lo vacío. Pero también entre la duración de las situaciones y la duración en sí. En este movimiento dual de las formas y de las zonas del relato, el movimiento, lo lleno y el acto en su transcurso, son la condición necesaria para que la quietud, lo vacío y la duración sin acto (visible) irrumpen. Por supuesto que algo está sucediendo a unos pocos metros, y que esta repentina zona “lacunar” de la escena está cargada con eso que llamamos ‘suspense’. La importancia de la misma, sin embargo, está en esa economía de elementos duales que introduce, y que Burch ha definido equívocamente como “dialéctica”. El error procede de utilizar ese término indiscriminadamente, sin establecer la diferencia capital que existe entre formular una dialéctica de términos duales interdependientes, como en este caso, y una dialéctica de oposición entre términos contradictorios –confusión de la que surge la identificación de procedimientos como el descrito en esta escena, con los juegos estructurales del ‘modernismo’.

Si esta secuencia es un caso ejemplar de la primera clase de dialéctica formal, habrá que añadir que la misma sirve a los propósitos del realismo en todas sus acepciones comunes. De hecho, esta sería la otra dualidad no oposicional que subyace como estructura profunda al sistema de la escena: rea-



Ilustración 56-6.

lismo y formalismo (donde la puesta en forma establece un principio *diferencial* de desarrollo –el movimiento– e interrupción –el movimiento inesperadamente retenido– que a su vez “traduce” espacialmente una intensidad de violencia absorbida en el espacio, y una actitud, un escándalo, por así decir, con respecto a dicha violencia). De ambos polos, realista y formalista, referencial y diferencial, se deriva la sustancia tercera de la duración, sentida como tal. Es el sello de un tiempo real que emerge allí donde no es “necesario”; allí donde se asoma a resultados de una elección, como si por un momento desprendiera o precipitara su adherencia natural al curso de las cosas, para convertirse en cosa visible.

Osen podría estar siendo acuchillada. Para el resto del universo, que transcurre más allá del punto donde ella pueda estar sufriendo ese destino, todo permanece igual. Es el instante, la zona de tiempo en la que algo, una vida, cambia de estado irreversiblemente, el enigma que queda contrastado por el curso ininterrumpido de las cosas, a través de las estancias vacías u ocupadas por quienes, desde otra zona de la casa, seguramente escuchan alarmados lo que, tal vez, pueda estar sucediendo. Mejor no acercarse.

Así pues, el cuadro vacío implica una reserva de provisionalidad en todas las escalas imaginables. Queremos que sea llenado, y nos alivia ver a Osen aparecer, aunque sea a costa de rendirse. La tetera que hay sobre la mesita de Kumazawa, el desorden de objetos sobre los tatamis o la leve inclinación de algunas piezas de mobiliario, siguen tal como estaban antes y después de la desgracia que, finalmente y por fortuna, no ha sucedido. En cierto modo, el sentimiento japonés de *aware* consiste no tanto en emocionarse con el “ha sido” que un objeto, paisaje o situación evocan, sino más bien en anticipar lo que “habrá dejado de ser” cuando tales objetos, paisajes o situaciones ocupen su sitio en algún punto del futuro. La momentánea visión lacunar de la estancia en medio de la violenta escena, no funciona, desde luego, como un *pillow shot*, como una imagen suspendida en la hornacina del *tokono-ma*. Por el contrario, forma parte de la dinámica febril de una climática secuencia de enfrentamiento y abuso. Pero deja, eso sí, la huella de

que ningún suceso, puede absorber por completo la infinita (e infinitamente compleja) variedad del Todo. Deleuze afirma por ello que el tiempo en Mizoguchi, como se percibe aquí, “emerge en toda su plenitud², pero no decantado, expresado en sí mismo (algo que sí ocurre, al menos de forma germinal, en Ozu). Es que lo característico de ese intervalo, *Ma*, es al mismo tiempo su coexistencia con el suceso –el campo– no visto, y su propia condición singular, *irrepetible*. Lo que sucede más allá de este campo vacío, no por típico –el suceso padecido ahora por una mujer, como “pico” de un estado común de coacción– deja de ser singular; un “aquí y ahora”. En el cine de Mizoguchi, la inmovilidad del estado de cosas no equivale a una “indiferencia” del tiempo, sino que se ha de expresar en el curso temporal de los sucesos. Lo típico no se caracterizará por una repetición de pautas, patrones de conducta, prejuicios, actitudes y hechos, sino porque la pauta repetida se despliega en lo irrepetible del acontecimiento en tanto que experiencia del sujeto. Y esta condición singular e irrepetible del hecho padecido expresa a su vez la pertenencia del sujeto paciente a una trama de pautas prefijadas cuya forma adopta una estructura espacial que conserva el espesor de cada uno de sus segmentos y conexiones. He aquí la significación profunda del realismo formalista (¿ornamental?) de Mizoguchi.

Ciertamente, la vocación realista del cine de Mizoguchi no se permite abstraer el tiempo de la historicidad, ni la historicidad del tiempo “pequeño” de los actos y sus consecuencias. En esta etapa de su carrera y con las coartadas melodramáticas de la narrativa de *Kyôka*, es esta escala pequeña la que se impone, pero el Tiempo se asoma, medio a escondidas, entre los intersticios, los intervalos que median, por ejemplo, entre el espacio privado donde se consume el abuso, y la sala de la lado, por donde la transacción se bifurca insinuando simultaneidades y co-dependencias, como la que deja a su víctima propiciatoria convertida en cebo, fuera de campo.

Este realismo implica, asimismo, disolver o al menos atenuar las diferencias entre el dato necesario y el dato contingente. El uno se transmuta en el otro inesperadamente –los paneles se convierten en veladuras para un ejercicio de crueldad, y tomar el té resulta de pronto un gesto mezquino. La topografía tan verazmente reconstruida de los interiores con sus módulos y laberintos, adquiere igualmente significado, al formar parte del modelo dual que sirve de escenario a las rutinas prefijadas y a las violencias –esa mencionada lateralidad. ¿Cabría decir algo del hecho de que toda la escena cargue en el sentido izquierda-derecha del movimiento las etapas de confrontación, y de derecha a iz-

quierda las de “normalidad”, rutina o similar? El acento debería ponerse más bien en que Mizoguchi logra el diseño espacial de una trama de correlaciones íntimas: la de la casa reproduce un orden de costumbres sociales, jerarquías y protocolos, así como sus rupturas; pero el complot que se urde, necesita de las etapas que ese espacio organiza, y entre ellas, una temporalidad de lo cotidiano que apunta más *a lo ancho*: hacia la historicidad del sufriente y del opresor –es decir, como ya propusimos en un capítulo anterior: la pertenencia a la historia con independencia de que sea sentida (pensable); en cualquier caso, será experimentada (sufrida).

En sus efectistas juegos de flashback en contracampo, las dos películas estudiadas acertaban a espacializar el tiempo, otorgando al melodrama una estructura propia adherida a las solicitudes de una cultura del montaje. En sus ‘planos extensos’, tiene lugar sin embargo una profunda corrección del melodrama por el realismo, que opera a la inversa: *temporalizando el espacio*. En el primer caso, el azar actúa como un destino conspirador. En el segundo, es el complot de los hombres avaros lo que procura forzar el curso de las cosas, sin advertir que sus vidas no son otra cosa que una sucesión de segmentos cuya intensidad –por la acción o por el deseo– se extingue cada vez entre esos intervalos que emergen cuando la escena “tiende a cero”.

III.1.6. *Espacializar el tiempo.*

Mizoguchi prolongaba, incluso “hacía justicia” a la proposición traducida como ‘novela problema’ característica de Kyōka. En cierto modo, la ‘novela’ debía obtener su correlato actualizado en los poderes del montaje cinematográfico –espacializando el tiempo (intercambiando libremente contigüidad y continuidad). Pero es el ‘problema’ lo que solicita una forma nueva, que se obtiene a través de un aporte en parte heredado del *shinpa*, como género teatral y como subgénero cinematográfico, y en parte heredado del naturalismo, del *shingeki* y de la modernidad literaria. Se trata de un ensanche que considera la situación como fenomenología de un *campo*. Ese campo no es abstracto, sino antrópico: no es posible concebirlo sino desde las posiciones que ocupan los actantes en relación a la cámara –sistema de posiciones a cuyos ejes virtuales, la cámara no se somete, puesto que esta va a proponer una organización de conjunto que funciona como coreografía, alterando la “lógica” del campo/contra-campo por otros medios. La cámara, de hecho,

adopta el papel problemático de limitarse a mostrar –pero a condición de que lo mostrado sea un “cuadro”– y obtener ventaja de esa limitación que parece imponerse, como si dejara el acto de narrar en manos de una instancia que debe trabajar en otro plano, incluso en otro tiempo. Podrá así efectuar sutiles modulaciones, que traducen el *pathos* de las situaciones condensando “zonas” de intensidad variable a lo largo de la extensión de la escena.

Tal vez la cuestión clave sea, una vez más, hasta qué punto el “redescubrimiento” de una diferencia sustancial en la inserción del intervalo (*ma*), reverbera inevitablemente en un complejo de equívocos. Burch hallaba aquí ese goce, esa “*jouissance*” provocada, no por el cine como espectáculo narrativo, sino por el cinematógrafo como dispositivo. Bordwell denuncia el exceso interpretativo que esto supone, pero sometiendo el objeto a un “buen modelo” anterior y estandarizado. Lo cierto es que ambas posiciones son plausibles con las debidas reservas, hasta el punto de hacer necesario considerar, de cada una, su reverso. En el arte mizoguchiano de *ma*, la *jouissance* apela al reconocimiento de un denso tejido de códigos y significados que es posible remontar a lo largo de la historia de las representaciones japonesas, pero también en lo que respecta al capítulo de las hibridaciones, experimentos y asimilaciones desde Meiji en adelante. El tiempo, invitado a la función, opera entonces en múltiples niveles: el de la historicidad de las formas, la de los eventos representados, la de sus criaturas. Es el optimismo intocado de quien cree absolutamente en la capacidad de los relatos para dar cuenta de todos los niveles del tiempo, lo que emerge aquí para transfigurar *ma* en figura clave de tan irrenunciable voluntad de realismo. Ese optimismo, típico de un primer momento de modernidad con su confianza en la Historia, fue también el de las películas que la historia oficial del cine quiso englobar bajo la etiqueta de ‘clasicismo’.

Por último, y a modo de conclusión: así como los flashbacks nos daban el imposible de un campo/contra-campo entre dos tiempos que terminaban por unirse en los extremos de dos mentes, el ‘plano extenso’ nos da la *jouissance* de no siempre ver lo que el personaje ve, sino más bien de verle mirar, gesticular, dirigirse hacia aquello que le afecta. No es que, según las viejas teorías de la identificación, se nos distancie del personaje, sino que la distancia misma –en términos de espacio y también de tiempo (la singularidad en medio del océano de la Historia)– es la condición inalienable que posibilita

la identificación, en el marco de lo individual. Es que la identificación pasa por el reconocimiento de una atadura al conjunto de las cosas. En Mizoguchi, incluso en esta fase “temprana” y oscilante de su carrera, cada segmento es la parte de un todo que no se subdivide sino que se articula. Ahora bien, cada segmento es, por así decir, una pieza “completa”. Esto significa que la pieza, que vale por la oportunidad de su solución formal, expresa de paso lo contingente, una especie de “falso momento cualquiera”, puesto que los personajes circulan y de pronto se dan de bruces con la situación; y es ahí donde emerge lo singular. Pero en el segmento, a la vez, nada escapa a un principio de necesidad con respecto a sí mismo. Esta doblez también puede expresarse de otra forma: la toma larga viene a expresar lo contingente con respecto a lo singular de cada personaje, esto es, de forma acorde a su propia experiencia del tiempo –cotidiano, abierto y en presente. Pero, como tal segmento susceptible de articulación, y al contar con todo aquello que inserta, bajo el simulacro de la observación, su diferencia formal con respecto al sujeto paciente, la toma larga expresa asimismo el tiempo de la vida humana más allá de la corta experiencia humana del tiempo. Es un tiempo dotado de los atributos del conocimiento retrospectivo, la distancia observadora y la empatía melancólica hacia esos seres cuya singularidad última se basa, naturalmente, en su condición histórica, es decir, devenida de la pertenencia a una época y abocada a un final cuyas vicisitudes pertenecen también a la época.



Ilustración 57: la gran secuencia del abuso sobre Shiraito y su reacción: el homicidio. Compuesta por 11 planos, articula una serie de complejos movimientos prolongados con insertos.

Capítulo III.2. 1936 (I): REALISMO Y CINE SONORO: *NANIWA EREJI*.

III.2.1. “El primer filme realista japonés”.

En 1936, Mizoguchi dirigió las dos películas que suelen considerarse como sus dos primeras obras mayores de la etapa sonora: *Naniwa hika* AKA *Naniwa Ereji* (*Elegía de Naniwa / Osaka Elegy*), y *Gion no shimai* AKA *Gion no kyôdai* (*Las hermanas de Gion*). La primera de ellas representaba su sexagésima obra, de tal modo que, como se ha repetido en estas páginas, disponemos tan solo de un 10% del total de su obra anterior. Salvo la más antigua, *Furusato no uta* (“Canción del país natal”, 1925), sus restantes obras supervivientes, todas posteriores a 1929, corresponden en la cronología japonesa a la era Shôwa, un período que, hasta el final de la Guerra del Pacífico en 1945, fue claramente regresivo con respecto a los avances liberalizadores de la “Democracia Taishô”. El peso cada vez mayor de la élite militar en las decisiones de gobierno, y especialmente en la articulación de sistemas de control ideológico, se acentuaba con las aventuras imperialistas. *Furusato no uta* ya era un filme de propaganda, pero hubo muchos más, como *The Imperial Grace* (*Kô-on*, 1927). El prestigio obtenido por Mizoguchi ante la crítica, sin embargo, tenía mucho más que ver con sus *keikô-eiga* o “películas de tendencia” (izquierdista), aquella corriente decidida a producir filmes proletarios que duró apenas un par de años, y a la que Mizoguchi había contribuido con *Tôkai kôkyôgaku* (*Metropolitan Symphony*, 1929) y *Shikamokarera wa yuku* (*And Yet They Go On*, 1931). Es sabido que ambas sufrieron censura, aunque los términos precisos en los que esta actuó, no están muy claros. Lo cierto es que precisamente en el año de producción de este segundo *keikô-eiga*, 1931, tiene lugar la invasión japonesa de Manchuria. Significativamente, el primer filme de Mizoguchi para Shinkô Kinema tras su salida de Nikkatsu, será *Manmoku kenkoku no reimeiei* (1932): “El amanecer de la fundación de Manchuria”. Entre ambas, el vínculo con Nikkatsu se había cerrado con *Toki no ujigami* (“El dios guardián del presente”, también mencionado en las filmografías en inglés como *The Man of the Moment*, sobre una novela del escritor Kan Kikuchi).

A estas alturas, las películas con agenda progresista disponían de poco más que las sutilezas disponibles en el arsenal de los géneros populares. El *josei eiga* o “cine de mujeres” de los estudios Kamata-Shochiku, o su contraparte en Toho tan bien represen-

tada por los filmes de Naruse Mikio, sería un ejemplo; pero también, incluso, los ya analizados ejercicios *shinpa* de Mizoguchi, que parecían inyectar consistencia al programa romántico-contestatorio, pero nostálgico en lo fundamental, del *fūzoku-mono* de Kyōka. Por decirlo de un modo que repite una fórmula ya usada en este estudio, las películas de ambos géneros abrían la puerta al ‘realismo’ desde posiciones muy distintas: el género adoptaba estrategias de seducción en cuya base reposaban ‘imágenes de época’ muy marcadas. De tal modo que, si el *shinpa* apelaba al mismo tiempo a una nostalgia que reconocía implícitamente la insólita “velocidad” adquirida por la experiencia histórica del país en la experiencia presente del espectador –de tal modo que las imágenes del melodrama Meiji evocaban una especie de retardo, de resistencia asimilable a la gestualidad de una heroína dotada de atributos “clásicos” (pre-modernos), el *josei-eiga* inyectaba a las protagonistas femeninas la “velocidad” de lo moderno, ajustada a los ritmos de la urbe, los pulsos de lo cotidiano –también y sobre todo en el ámbito doméstico, convertido así en un espacio de conciliación– frente al habitual desconcierto de sus compañeros masculinos. Esto puede entrecruzarse en las rendijas abiertas por la comedia de costumbres con respecto a las prerrogativas patriarcales o los mitos del “espíritu japonés”, como sucede en la espléndida producción P.C.L. (futura Toho) *Tsuma no bara no yo ni* (“Mujer, sé como una rosa”, 1935) de Naruse. O en la inserción en el ámbito familiar de la profunda crisis económica global provocada por el Crack del 29: es el caso de *Tokyō no kōrasu* (*El coro de Tokio*, 1931) de Ozu, película que guarda llamativas semejanzas en alguna de sus escenas nada menos que con *The Crowd* (*Y el mundo marcha...*, 1925) de King Vidor. O bien a través de la sublimación melodramática del conflicto entre la vida privada y el orden familiar y social, tal como puede verse en algunas películas del mencionado Naruse, de Hiroshi Shimizu y, desde la vertiente sentimental *shinpa*, de Mizoguchi.

Hasta ahora se ha procurado usar el término ‘realismo’ entre moderadas comillas, sin pretender hallar en ellas el refugio que proporcionan la ironía o la cita en segundo nivel. Se ha tratado más bien de marcar la palabra para señalar su condición como *problema*. Sirva este excursus como preludeo al escenario teórico-crítico en el cual se suelen insertar las dos películas que serán analizadas en este bloque. Yamamoto Naoki nos abrió con su tesis doctoral un panorama desconocido, el de los debates teóricos habidos en aquellos años 30 (en realidad, iniciados antes de esa década) en el ámbito de la crítica japonesa, y

la hipótesis plausible de ese período como el de un ‘realismo japonés’, según Satô. Dado este contexto, no extraña que Mori Toshie, en un excelente artículo sobre *Elegía de Naninwa*, ya en el primer párrafo cite al cineasta Shindô Kaneto, a la sazón antiguo colaborador de Mizoguchi y estudioso de su obra, para dejar constancia de que existe “consenso [entre los] crítico[s]” en considerarla como “la primera película realista japonesa”.⁴⁰¹ El propio Yoda Yoshikata,⁴⁰² al narrar la aventura del que será su primer trabajo de colaboración con Mizoguchi como guionista, asume con orgullo esta sentencia, pero es preciso leer entre líneas lo que, en el contexto de la primera mitad de los años 30, se entendía como ‘realismo’.

Yoda se cuida de prologar el relato de su llegada al mundo de Mizoguchi con una secuencia cronológica que reúne eventos históricos decisivos con otros relativos a la producción cinematográfica y literaria: en 1931, el Incidente de Manchuria, pero también la realización de la “primera película sonora japonesa”,⁴⁰³ *Madame to Nyobo*, de Gosho, y la creación de la compañía Shinkô Kinema –para la que Mizoguchi realizará, como ya se ha visto, *El hilo blanco de la catarata*. En 1932, el Incidente de Manchuria, la fundación del estado títere de Manchuria, la toma del poder por los militares el 15 de mayo, la creación de la Unión Fascista Japonesa, la manifestación de *benshis* contra la producción de películas sonoras y la asociación de Nikkatsu y P.C.L. En 1933, la *retirada* de Japón de la Sociedad de Naciones y la independización de P.C.L. En 1934, la dimisión en bloque del gabinete del Primer Ministro Saito, la creación del Premio de Literatura Ryunosuke Akutagawa, y la generalización del cine sonoro en Japón –si bien conviene matizar el dato, puesto que aún se realizarán películas mudas, aun en proporción muy decreciente, hasta 1938. Yoda vincula entonces la crisis que afecta a Nikkatsu, especialmente en ese año de 1934, a la llegada precisamente del sonido y de un tipo de ejecutivo empresarial ajeno a la práctica misma del cine, que llevará a los estudios a po-

⁴⁰¹ Mori Toshie: “Al for Money. Mizoguchi Kenji’s Osaka Elegy (1936)”, en Alastair Phillips & Julian Srtringer (eds.): *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, Routledge, Londres / NY, 2007. P. 37. Cit. Shindô Kaneto: *Aru eiga-kantoku: Mizoguchi Kenji to Nihon eiga* [‘A Film Director: Mizoguchi Kenji and Japanese Cinema’], Iwanami Shoten, Tokio, 1976, pp. 45-6.

⁴⁰² El bloque de testimonios de Yoda citados desde aquí y a lo largo de las siguientes páginas, en torno a su primer encuentro con Mizoguchi y su trabajo como guionista de *Elegía de Naninwa*, proceden de Yoda Yoshikata: *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, París, 1997, pp. 41-46.

⁴⁰³ Si bien conviene recordar que el propio Mizoguchi, en 1930 había realizado con *Furusato* un experimento previo con el sistema Phonofilm.

ner más inversión en la distribución y explotación de las películas, que en su producción. A los efectos negativos, como el correlativo “ajuste” de salarios, le seguirán otros más estimulantes, puesto que, al poner menos énfasis en la producción, los cineastas se verán con más autonomía creativa con respecto a las presiones de los despachos administrativos.

En esta atmósfera de cambio, Nikkatsu ha visto marcharse a dos de sus directores capitales, Murata Minoru, primer “modernizador” narrativo del cine japonés, y el propio Mizoguchi. Cuando en 1934 la compañía emprende la construcción de los estudios Tamagawa en Tokio, Yoda se ve obligado a abandonar su trabajo en Kioto para trasladarse a estas nuevas dependencias de la compañía, pero cae enfermo de una pleuresía y Nagata Masaichi, que era en ese momento director de servicios de planificación de Nikkatsu, le fuerza a abandonar. Poco después, el mencionado Nagata abandona Nikkatsu para formar Dai’Ichi Eiga con Mizoguchi e Ito Daisuke. Durante 1935, mientras Mizoguchi realiza su último filme mudo y los dos primeros sonoros, el joven guionista se ve en una deprimente situación de *impasse* de la que, según narra, sale en parte gracias a la emoción que le provoca el visionado de *Machi no Irezumimono* (1935), de Yamanaka Sadao. Este visionado debió suceder a finales de verano o principios de otoño de 1935, y no deja de resultar significativo que sea precisamente un filme de Yamanaka, el más intenso y precoz talento del cine nipón de esos años, el que Yoda rememore como un estímulo importante.⁴⁰⁴ Se intuye que, al menos retrospectivamente, otorga al futuro autor de *Humanidad y globos de papel* ese papel decisivo que aún hoy se le atribuye en la conquista de un realismo maduro y a la altura de las exigencias del medio sonoro.

En este punto, y antes precisamente de dar cuenta de su encuentro con Mizoguchi en ese tercio final de 1935, Yoda señala lo que él consideraba también como un momento de *impasse* en la propia carrera del director.⁴⁰⁵ Desde su punto de vista, y en coherencia con lo que ya se ha apuntado con respecto a la mala imagen del género *shinpa* en la conciencia de la intelectualidad progresista del momento, la secuencia de títulos que se inicia con su segunda incursión en la narrativa de Kyôka, *El hilo blanco de la catarata*, se prolonga con otros *Meiji-mono* afectados de “exageración lírica” –*Jinpuren*, *Aizo Toge*, y ya con Dai’Ichi Eiga, *Osen de las cigüeñas* (su último trabajo a partir de

⁴⁰⁴ Yoda Yoshikata: *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, Cahiers du Cinéma, París, 1997, p. 42.

⁴⁰⁵ *Ibid.*

Kyôka), *Oyuki la virgen* y *Las amapolas*— en lo que parecía incluso al propio cineasta una vía muerta.⁴⁰⁶ En contra de esta línea, Yoda valoraba la superioridad (¿moral?) de *Shi-mano Karera wa Yuku*, es decir, de una de sus *keikô-eiga* o películas izquierdistas.

Durante el primer encuentro de Yoda con el cineasta, a quien acude en busca de mediación para entrar a trabajar en Dai'Ichi Eiga, Mizoguchi le señala una revista literaria donde aparece una reseña de la novela *Mieko*, “de un tal Okara Saburo”,⁴⁰⁷ en torno a una joven que trabaja en un bar y que se ve enredada con tres hombres a la vez. Puesto a la labor de adaptar la historia, la idea de Yoda era dejar de lado las escenas de amor y poner el acento en aquellas donde se hablaba de dinero. Pero Mizoguchi objetaba que eso “de ninguna manera afectaba a los problemas reales de la existencia”. Frente a lo que parece ser una posición en extremo romántica por parte del director, y no sin ironía, Yoda apunta que lo único que parecía interesar a Mizoguchi del trabajo de adaptación realizado sobre ese texto era la posibilidad de escribir diálogos en Kansai-ben, es decir, en el dialecto de Kansai, la región en la que se hallan las ciudades de Kioto y Ôsaka. Ahora bien, añade que en ese acento encontraba Mizoguchi la faceta mezquina y obstinada de la naturaleza humana:

“Hay que describir al hombre, poner en imágenes el olor del cuerpo humano”, me decía Mizoguchi. “Describe caracteres implacables, egoístas, avaros, sensuales, crueles... ¡No hay más que seres humanos repugnantes en este mundo!”⁴⁰⁸

He aquí escenificada una doble agenda naturalista que termina en convergencia, la del izquierdista Yoda, decidido a “traducir” las relaciones humanas en términos de transacción —algo que va a adquirir un peso indudable en una buena parte de la producción mizoguchiana— y el empeño de Mizoguchi en la búsqueda de una representación de ‘Ideas’, una caracteriología moral, por medio de la descripción de seres específicos. En todas esas discusiones, cuyo grado de vaguedad o generalidad ha sido confirmado habitual-

⁴⁰⁶ Ciertamente que *Las amapolas* no era un *Meiji-mono* sino una típica narración ambientada en contextos actuales que ponen el énfasis en los modos de vida occidentalizados de la burguesía japonesa. Pero su protagonista femenina no deja de encarnar un oasis de “delicada antigüedad”, muy del gusto de los *fûzoku-mono* de Kyôka, aunque el texto original sea un relato de Sôseki Natsume, que fascina y repele por igual al pretendiente.

⁴⁰⁷ Yoda Y.: *Op. cit.*, p. 43.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

mente por tantos colaboradores del cineasta, reside un interés primordial en *dar a ver*, no en analizar visualmente. Es decir, cabe pensar que Mizoguchi, modelado en un tipo de sensibilidad “anticuada”, buscaba una integridad, una integración de elementos que diera con el diagnóstico moral por el tono de la escena. En cualquier caso, Mizoguchi tenía serias dificultades, o acaso una resistencia deliberada, en el momento de dar instrucciones demasiado específicas, de explicar la función buscada en tal o cual elección, sin que sea sencillo evaluar más que por los resultados si el proceso partía de una imagen nítidamente formada en su mente, dotada de la estructura, el tono y el *tempo* precisos, o si esta se iba formando in situ en el concienzudo trabajo de armar cada escena. En cualquier caso, parece que, justo a tiempo, el encuentro entre los dos hombres viene a enriquecer la amenaza del clisé que sobrevuela en cada uno de ellos. Yoda aporta a Mizoguchi el contrapeso de lo socioeconómico, el entretrejo del dinero y las relaciones de poder en los movimientos condicionados de los personajes. El cineasta, por su parte, interpreta y en última instancia re-modela ese esquema desde una especie de ecuanimidad visual que solicita condensados de emoción. Mizoguchi añade a la *distancia teórica* de Yoda la poética de una *distancia física*.

Antes de incidir en la cuestión del ‘realismo’ como *novedad*, será preciso considerar, a partir de una sucinta sinopsis del filme, algunos aspectos que nos muestran previamente una convergencia de temas y motivos con respecto a los dramas *shinpa* del período mudo final de Mizoguchi, considerados implícitamente -¿y quizás de forma retroactiva?- ‘no-realistas’ por los críticos coetáneos. La heroína de *Elegía de Naniwa* es la joven Ayako (de nuevo Yamada Isuzu), telefonista en una empresa bancaria durante la Depresión. Acosada por las penurias económicas de su familia, Ayako se convierte en la amante de su jefe, Asai (Shiganoya Benkei), a pesar de lo cual decide casarse con su novio, Nishimura (Hara Kensaku), para así poner fin a una situación que había aceptado únicamente para ayudar a su familia. La chica se encuentra de pronto apresada en una red que no le permite emprender su propia ruta. Los problemas financieros de la familia empeoran por culpa de un padre irresponsable que, de otra parte, expulsa a Ayako del hogar por la vergüenza de su situación como amante del jefe. El novio también se aparta, y además hay otra figura masculina, la de Fujino (Shindô Eitarô), un amigo de Asai, a quien, bajo la promesa de favores sexuales, Ayako intenta robar cierta cantidad de dinero. Atrapada por la policía, Ayako aparece al final, en una celebre secuencia con-

clusiva, liberada de los lazos que la ataban, decidida a asumir su completa independencia y definitivamente convertida en una *moga* (“modan garu”, *modern girl*: chica moderna).

Un análisis exhaustivo de *Elegía de Naniwa* debería cubrir un rango de aspectos tan extraordinariamente amplio, que no cabe pretenderlo en el contexto de este trabajo. Pero sí se precisa hacer justicia a cierto espesor de detalles, desde el mismo principio del filme (Ilustración 58). Los créditos iniciales vienen acompañados por un tema musical jazzístico, y aparecen sobre una imagen nocturna con luces de neón. Se trata de una vista del distrito de Dôtonbori, en aquel momento la zona de diversión más popular de Ôsaka, plagada de cabarets, cafés y locales donde sonaba el jazz. Y también donde podían hallarse formas de mercadeo sexual muy distintas al representado por la tradicional geisha.⁴⁰⁹ El siguiente plano, ya al amanecer, encuadra el mismo motivo sin su brillante apariencia, en la verdad de su desnudez de cemento junto a un río cuyas aguas no es posible imaginar limpias. La ciudad duerme. En contraste, el siguiente plano muestra un típico rincón de viviendas tradicionales, en plano picado y más bien abigarrado, con la figura de un ciclista atravesando la calle en la diagonal que domina la composición. La siguiente imagen “repite” esta diagonal al mostrarnos la *engawa* del patio interior de una casa tradicional cuyo aspecto delata un nivel de vida acomodado.



Ilustración 58: Ôsaka al amanecer. *La elegía de Naniwa* (1936)

sonido de una voz masculina que hace gárgaras matutinas de forma algo grotesca precede a la aparición de quien las hacía, un hombre de mediana edad que da la bienvenida al día ejecutando una oración en la que ruega por los negocios y la prosperidad (Ilustración 59). A través de un típico proceso de traslado desde el entorno de la ciudad, que sabe-

⁴⁰⁹ Mori, T.: *Op. cit.*, p. 39.

mos tendrá un protagonismo esencial como escenario privilegiado de una contemporaneidad asociada a los negocios, hasta el interior que habitan los personajes, vinculados a ese mundo del capital, se pone de manifiesto un primer toque de la clase de humor, poco complaciente, satírico, informado por una palmaria ausencia de simpatía por los personajes, que impregnará la película al menos inicialmente, antes de adoptar una gravedad indignada en cuanto la heroína, la joven secretaria, ocupe su lugar propio en el relato.

Resulta no obstante de mayor interés seguir con detenimiento la evolución de este inicio en términos de planificación, donde será posible comprobar un notable grado de multi-referencialidad amparada en los creativos usos del montaje que los estudios japoneses, y el cine de Mizoguchi en particular, parecen haber desarrollado en su etapa muda final. El hecho de que ese cine aún no parezca dispuesto a subordinar sus procedimientos de “libre” articulación a la continuidad espacial, manteniendo la dialéctica encuadre/montaje como herramienta privilegiada, no podía sino favorecer esa referencialidad que, como veremos, tanto parece aproximarse a los usos de la comedia hasta, incluso, ofrecer elementos en los que podría reconocerse una cierta influencia de la *screwball comedy* americana, como los mucho más familiares usos del *shoshimin-geki* japonés ejercitado en los estudios Kamata de la Shochiku. Nótese que hablamos de elementos genéricos plenamente asociados a la representación satírica de la vida urbana moderna de esos años.

Puede sorprender el recurso, en el largo segmento de “presentación” de los personajes y puesta en situación de su contexto, a un conjunto heterogéneo de modos de montaje y puesta en escena que implican la multi-referencialidad aludida. Así, el tontaina burgués, el señor Asai, mezquino en su trato a las doncellas que le sirven el desayuno y ayudan a vestirse, cuando pregunta por



Ilustración 59.

su esposa es informado de que ella llegó a casa a las dos de la madrugada, tras lo cual saltamos al dormitorio donde ella duerme en compañía de su perro. Volvemos a la estancia del desayuno, a la cotidiana bronca del petimetre sobre las chicas del servicio, y de nuevo otro plano nos “saca” del lugar para mostrarnos la presencia de un lujoso coche en el exterior. A continuación, vemos el acceso a la vivienda, por la *engawa* del patio, a su propietario, y a un médico que entra en el dormitorio para visitar a la esposa del empresario –no sabemos aún que Asai es dueño de una compañía farmacéutica (Ilustración 60). Luego saltaremos de nuevo al lugar donde Asai se viste –dicho sea de paso, abundan en la filmografía de Mizoguchi las escenas donde el varón patriarca afronta la ceremoniosa operación de vestirse, no sin esfuerzo, con traje occidental. Acontece entonces otro salto, pero a través de la entrada en campo del doctor, quien obviamente ha abandonado las dependencias de la señora para charlar con el señor. El tema de conversación es la señora, naturalmente, pero un nuevo salto nos lleva a acompañar los comentarios con la visión de la interesada mientras se arregla, en un típico encuadre “ornamental” mizoguchiano, con su abigarrado diseño de barreras arquitectónicas; plano que rima, en cierto modo, con aquel momento anterior en el que una doncella cerraba ante el ojo de la cámara el *fusuma* de la estancia del desayuno. Hay en todo ello un ejercicio de juego con la alternancia de habitaciones y con la elección de ángulos de toma que no puede sino recordar los usos del célebre ‘estilo Kamata’, pero también cabe pensar en las peculiares descripciones de la vida de los ricos que podemos ver en las *screwball*. Es inevitable equipararla con las descripciones de la peculiar familia millonaria de *My Man Godfrey* (*Al servicio de las damas*, 1936) de Gregory La Cava, película que, sin embargo, aún no “existía”: *Elegía de Naniwa* se había estrenado el 28 de mayo en Japón, y el filme de La Cava fue estrenado en los EEUU en septiembre de 1936, e ignoramos si se estrenó, y cuándo, en Japón. Pero este sería tan sólo un ejemplo de cómo la sátira social dirigida a las clases privilegiadas tomaba forma en plena resaca de la Gran Depresión.



Ilustración 60



Con los tres personajes ya reunidos en el pequeño comedor del desayuno, tendrá lugar una escena que se despliega en torno a un triángulo desigual, cuyos saltos de eje de nuevo remiten a la espacialidad conversacional del ‘estilo Kamata’. La escena satiriza, de hecho, los tópicos del matrimonio mal avenido en la madurez, ante los ojos avergonzados del médico, obligado a asistir a un despliegue de miserias en el que sorprende la actitud desenfadada de la esposa, sobre la que recaen claras sospechas de infidelidad —su papel como directora de una asociación femenina no se aviene con su regreso a altas horas de la madrugada, y su decisión de compartir entradas para el teatro con un tal Nishimura (luego veremos que es un joven empleado de la empresa).

De hecho, cuando ella sale de la habitación hacia la *engawa*, la cámara la sigue de forma simétrica a la toma que había mostrado su entrada (Ilustración 61), un *travelling* típicamente mizoguchiano que ahora remonta el mismo trayecto en sentido contrario, pero que además se prolonga en un desvío hacia la izquierda que lo conecta con otro plano, también profundo y con dominante oblicua, de un pasillo exterior que bordea lo que descubriremos como oficina de la compañía. Este segundo plano emprende entonces un trayecto simétrico que, sorprendentemente, atraviesa el decorado para instalarnos, en toma general, en el interior de las dependencias de la empresa.

Sería un error menospreciar el hecho de que las únicas tomas en movimiento vistas hasta ahora en el filme, se correspondan con el lento pero decidido avance de un personaje femenino. En este caso hay una correlación entre lo móvil y el “móvil” que domina en la esposa, puesto que su llegada a la oficina obedece a su deseo de ver al guapo empleado para entregarle la entrada vacante. Este gesto, sin embargo, no cobrará autonomía sino que será observado —o más aún, “interpretado” en lo que oculta como signo de un *flirt*— por un personaje encerrado en una urna de cristal, la joven Ayako, telefonista de la empresa (Ilustración 62), que aprovecha no obstante su posición para llamar por teléfono al empleado, Nishimura, y burlarse de él ante una situación que, por lo que parece, no es del agrado del muchacho. Más tarde, y después de sufrir proposiciones deshonestas por parte de Asai como contrapartida del préstamo que Ayako le solicita, ella usará el mismo método para concertar con Nishimura una cita en el Puente de Naniwa. El objeto de ese encuentro será solicitar su ayuda para no tener que venderse al jefe.

Los planos del interior de la cabina (Ilustración 63) donde trabaja Ayako son justamente famosos por el virtuosismo fotográfico que implicaba por entonces el uso de la lente de gran angular y el trucaje óptico para conseguir efectos de profundidad de campo insólitos, equiparables tan sólo con el logrado cinco años después de forma sistemática por la colaboración entre el joven Orson Welles y el operador Gregg Toland en el rodaje de *Ciudadano Kane* (1941). Pero un análisis más preciso, y no un mero resumen como este, podría mostrarnos este momento, primero, como un caso especial de: a) desarrollo de lo “ornamental” en el montaje analítico japonés de los años 30; b) la voluntad de un uso creativo de los recursos del recién llegado sonido; y c) establecimiento de un contraste significativo entre modos estilísticos reconocibles, como los que oponen el montaje alterno típico, y típicamente “moderno”, del *shoshimin-geki* del período mudo para la sátira del hogar, con el “estilo tradicional” virtuosístico del largo travelling en pasaje, con su condición de motivo rimado y su zigzagado de elementos del decorado, que tanto recuerda a algunos momentos de *Osen de las cigüeñas*; y finalmente, con el recurso cuasi-expresionista de un elemento de decorado restrictivo como la cabina de la telefonista, que sitúa al personaje en una posición esencialmente distinta –de encierro– con respecto a su presunta “rival” en los favores de Nishimura; con respecto al propio novio Nishimura, también atado a su escritorio pero no encerrado, y más tarde, con respecto a Asai, dueño y señor en un amplio despacho donde intentará el asalto de la joven.



Ilustración 63



Ilustración 61.



Ilustración 62

II.2.2. Zig-zag: personajes que se cruzan o se esquivan.

Como hemos visto, Mizoguchi y Yoda han puesto en marcha un dispositivo de comedia satírica que mimetiza los usos modernos del coetáneo *shomin-geki*, tan reconocible por la exuberancia de esta clase de montaje “analítico” cuyos saltos de eje zigzaguean de modo análogo, mas nunca homólogo, al zigzagueo literal de los pasajes mostrados mediante los característicos *travellings* y panorámicas de seguimiento de Mizoguchi. Por lo pronto, este inicio de la película ya ha entremezclado estilemas de uno y otro signo en lo que promete ser una película de enredos, con un hombre de negocios que se queja de su esposa, la cual, presumiblemente, le es infiel (o lo intenta) con un joven empleado hacia el que, a su vez, parece interesada la telefonista de la empresa, cuyo papel, en virtud del intenso primer plano con el que nos es presentada –y más si se tiene en cuenta que la actriz encargada de darle presencia es Yamada Isuzu– no podrá ser en absoluto secundario.

De hecho, justo en la siguiente escena nos encontraremos con que el empresario quejumbroso la pretende. Pero en cuanto el peso del relato se desplaza hacia la chica, todo se oscurece, incluso literalmente. A esta primera situación de enredo y amoríos de oficina, con las promesas de regalos y regalías que el jefe hace a la joven –y más sutilmente, la “jefa” al empleado– le suceden (a) la laxitud de un arquetípicamente mediocre novio, que no responde ni con la dignidad de los celos ni con la generosidad económica que ella exige –no muy honrosamente– por causa de (b) la grave situación de endeudamiento del padre de la chica, que desemboca en una eventual ruptura entre ella y el nada fiable progenitor. Tan pronto como todo esto se desarrolle en el filme, a lo largo de sus primeros veinte minutos, se nos aparecerá muy claramente que la joven empleada no tendrá otro remedio que aceptar el “patronazgo” del jefe. Para entonces, *Elegía de Naniwa* ya habrá adoptado precisamente la oscuridad prometida por su título, y la sátira de humor agrio dejará paso a un tono realista que sólo acepta la denominación “comedia” si ella se entiende en los términos del naturalismo de Zola y su *Comedia humana*.

En un precioso ‘plano-rodillo’ de algo más de un minuto de duración, que nos muestra el paseo de la chica y su novio en un entorno portuario, cercano al Puente de Naniwa, irrumpe el realismo mizoguchiano en plenitud (71: más adelante se comentará ese plano-secuencia en detalle). Ella le pide ayuda, no sin apelar al chantaje emocional

ni dudar un instante en la supuesta obligación del novio, aun a costa de que para él implique poner su propia integridad en situación de serio peligro. La escena servirá a su vez como pasaje entre el brillo del dinamismo económico de la empresa y la oscuridad del entorno depauperado donde ella vive con su hermana menor, Sachiko, y con su padre. Con la oscuridad nocturna apenas interrumpida por la luz de la fachada de la vivienda, el padre se acerca al hogar para advertir que en el interior la hija mayor es interpelada por la deuda debida por el padre, a quien acusan de desfalco. Tras esconderse, cuando los ex-compañeros de la empresa haya dejado el lugar, el padre hará su entrada en la casa limitándose a preguntar: ¿"cuánto te van a prestar?" Es evidente que ella había solicitado ayuda, obteniendo en cambio una severa acusación que afecta a toda la familia. La discusión en la que todo esto desemboca, nos mostrará que la joven ya no mantiene ninguna clase de vínculo con los valores de la piedad filial. Sabremos que hay un hermano mayor estudiando en otra ciudad, y que nunca llama a casa. Y la escena concluirá con la chica saliendo furiosa de casa, en lo que podemos ver como anticipo del abandono de la sombra paterna por Kikunosuke en la formidable escena capital de *Historia del último crisantemo*.

Es preciso asimismo notar que este abandono del hogar es producto de la furia del momento. No es un gesto de compromiso irreversible con una decisión personal, como será el caso de Kikunosuke, ni es desde luego un gesto "político" equiparable al de Eiko Hirayama, la "Nora" ibseniana de *Amor en llamas*. El realismo de Mizoguchi y Yoda es de raíz naturalista en este momento: los personajes obedecen a las circunstancias, reaccionando "físicamente" a un estado de presión insoportable. Los sujetos sufrientes de su cine nunca se apartarán por completo de esta pauta, ni siquiera en sus películas humanistas de los 50, pero la clase de presión sufrida, casi siempre directamente física, ejercida con violencia –en potencia o en acto– sobre el cuerpo, pondrá el padecimiento en primer término, cuando en la faceta naturalista de los años 30 lo fundamental es el circuito completo presión/reacción, observado desde una distancia que integra las situaciones en el interior de su completa dinámica social. Es decir, la secuencia de discusiones que terminan de exponer la situación padecida por la joven telefonista, aparecen como típicas de una cierta trama social inmediatamente aprehensible. Todas y cada una de las escenas operan, de hecho, como prolongación *in media res* de una situación cuyo desarrollo viene de atrás que tiene una anterioridad, que se ha ido gestando en el tiempo

y que, como hemos anticipado, emerge como *caso representativo y fácilmente reconocible*. Será así incluso cuando los acontecimientos se precipiten: justamente ese es el verbo, pues lo que veremos con cada episodio del filme, será el precipitado resultante de una situación que se iba larvando (del problema al resultado, sin tránsito; de “estación” en “estación”). Mizoguchi y Yoda se han alejado del melodramatismo *shinpa*, aunque no de sus estructuras básicas en cuanto al reparto de funciones de los personajes, a través de la impresión de inmediatez, el acceso directo a ellos en virtud de sus mezquindades cotidianas, carentes de singularización psicológica pero no por ello de veracidad. A diferencia del melodrama *shinpa*, aquí el opresor no es malvado ni la oprimida es inocente; unos y otros son característicos, en el sentido de que obedecen al uso de un sistema de posibilidades e imposibilidades.

Es importante entonces comprender cómo los intervalos espaciales y temporales operan, sucesiva o simultáneamente, en la construcción de un campo de sobredeterminación de los personajes, y especialmente, de la propia Ayako. La decisión de que *también* ella, protagonista del relato, se someta a este orden, es en sí representativo del giro tomado con respecto al *shinpa*. Allí era la heroína la víctima de la sobredeterminación, pero aquí esta fuerza de acción de las circunstancias por defecto, impregna la totalidad. Desde las primeras escenas, cada personaje ha sido situado en el interior de un tablero de juegos de transacción. Tomaremos conciencia de las graves repercusiones que esto acarrea tan pronto como comprobemos que el abandono del hogar por Ayako, en apariencia meramente temperamental, desemboca en su “perdición” con el económico movimiento de una elipsis. Así, el compañero de empresa observado en pleno *flirt* por una disgustada Ayako, acude a buscarla a su casa, revelando que la joven no ha ido a la oficina en los últimos días. En la misma escena, el asustadizo padre de Ayako recibe dos cartas: en una, el hijo varón, Hiroshi, se queja de no haber recibido dinero para pagar sus estudios. En otra, dirigida en realidad a Ayako, se verifica el absentismo laboral de la misma. Fundido y apertura en negro: la joven aparece sentada en el interior de un apartamento del que percibimos dos estancias contiguas: una, al fondo, decorada al modo occidental, y otra, en primer término, de estilo japonés (Ilustración 64), donde la figura de Ayako, sentada, aburrida, fumando ante un juego de te, denuncia el previsible nuevo estado de cosas: ella ha cruzado la barrera moral y forma parte ya del “estado prostitucional”.



Ilustración 64: espacio japonés y espacio occidental. Espacios “morales”.



Aun antes de verificar *de facto* si se ha convertido en la “entretenida” de algún varón mantenedor (la apuesta del espectador está clara: amante del jefe), la elipsis y la escenificación misma de este momento anticipan el diagnóstico sin temor a errar. Esa elipsis, entonces, ha insertado un movimiento de *necesidad* (en el doble sentido del término), de inevitabilidad entre el antes y el después, cuando en otros momentos el salto temporal se limitaba a separar sin más dos “estaciones” del relato como lo hace una novela a través de la sucesión de un capítulo por otro. La elipsis meramente temporal adquiere entonces, en este caso particular, una cualidad que equipara la rutina del paso entre “estaciones” o momentos discretos de la vida de Ayako, a su presumible desvío cuesta abajo, que de pronto empieza a darse como efectivo. Dicho de otra forma: *también la consecuencia se somete a una economía de la rutina*. El efecto de des-dramatización no afecta únicamente al “tono” desafectado y pragmático que este modo observacional efectúa sobre el complejo personaje/acontecimiento, sino a la configuración narrativa entera. Ni siquiera ha hecho falta explicar el movimiento de caída de la joven, que forma parte del programa realista/naturalista del filme. Si todo un “mapa” de condicionantes social-laborales nos ha sido descrito, sólo resta asistir a la consecuencia. Ahora bien, no olvidemos que un movimiento de inevitabilidad de este tipo forma parte asimismo de la tónica del melodrama *shinpa* –pero como catástrofe, por esperada que fuera, y no como rutina inherente al orden de cosas. De hecho, la semejanza entre el determinismo social

naturalista y el determinismo trágico del *shinpa*, tan visible en este salto en crudo – chantaje/caída en desgracia–, nos permite comprobar precisamente el componente de denuncia que nutrió la deriva del *shinpa* como expresión del cambio de valores del Japón modernizante desde finales del siglo anterior. Lo que “falta” en *Elegía de Naniwa* para ser un drama *shinpa*, es la empatía. Descargado de este elemento, el mero tropo, la convención que “obliga” a la mujer a caer en desgracia, emerge como síntoma de determinismo socio-económico. Las circunstancias han vaciado a Ayako de capacidad de resistencia, su forma de responder ya se nos había mostrado adaptativa y amoral (su chantaje al novio), y su actitud ponía de manifiesto la acritud de quien no se ve sorprendido por la situación. No es insensato decir que Mizoguchi y Yoda han logrado, así, “deconstruir” el género *shinpa*. Pero esta cuestión exige volver a mirar con más detenimiento, registrar ciertos datos de contexto y reconstruir nuestra perspectiva del filme.

A todas luces, se impone en la sinopsis una distribución de roles asociados a determinadas situaciones que, en lo fundamental, no se aleja del esquema del *fūzoku-mono* desarrollado a partir de los textos de *Kyōka* y sus versiones escénicas, sino que los adapta al contexto contemporáneo. A saber:

Rol	Situación	<i>Taki no Shiraito</i>	<i>Orizuru Osen</i>	Personaje
La chica	Sometida sexualmente al jefe por su dependencia económica del mismo.	Shiraito: artista ambulante famosa, utilizada por el líder de la troupe para obtener préstamos.	Osen: antigua prostituta, ahora protegida por un traficante de arte que la utiliza como cebo para obtener ventaja en sus tratos con clientes.	Ayako, asalariada, amante del jefe.
El chico	Impedido para “liberar” a la chica.	Kin'ya: sostenido por la chica. Ella sufraga sus estudios.	Sokichi: sostenido y protegido por la chica, y explotado por el jefe de ella. Ella sufraga sus estudios.	Nishimura: no sostenido, pero sí dependiente: de ella en lo afectivo, y de la norma social que le lleva a apartarse de ella.
La familia	Al modo de un defectuoso “super-yo”, encarna la presión doble del deber (con respecto a la moral y con respecto a la necesidad de superar un estado inicial de preca-	Prácticamente no aparece.	Abuela de Sokichi: garante de que cierta herencia paterna tendrá continuidad en el muchacho (él será médico como su padre).	Aparece multiplicada: es la familia de Asai, que ve en Ayako una amenaza; es la de Ayako, que le solicita contradictoriamente ayuda y rectitud moral.

	riedad).			
El jefe	Ejerce una autoridad jerárquica basada en la dependencia económica y en las prerrogativas de género.	Shinzo: mercadea con las mujeres para obtener el favor de los prestamistas.	Kumazawa: traficante de arte, busca precios rebajados e incluso estafa a sus clientes con la ayuda de Osen.	Asai: director de la compañía, hombre casado, ofrece protección económica a Ayako a cambio de hacerla su amante.
El beneficiado segundo	Obtiene (o aspira a obtener) el favor sexual de la chica a modo de transacción con “el jefe”. La chica se convierte, así, en “donación”.	Iwabuchi, entre otros: no aspira a Shiraito, sino a la joven Nadeshiko, pero esta huye con su novio. A cambio, aparece la figura irreductible de Shiraito, de la que no consigue sexo y a la cual roba el dinero que antes le ha prestado.	Fūboku: el monje corrupto que vende esculturas budistas a Kumazawa.	Fujino: aprovecha la condición de mantenida de Ayako (el “escondite” dispuesto por Asai al alquilar un piso para la chica).
El Estado (policía)	Irrumpe en el relato desde un “afuera” marcado por el azar. No desenvuelve la trama “real”, sino que toma como chivo expiatorio a la chica. Su represión no se ejerce sobre las actividades económicas ilegítimas sino sobre el “desorden moral”.	Aunque Shiraito es detenida por el homicidio de Iwabuchi, la red se tiende cuando es reconocida en el ejercicio de la prostitución.	(No interviene como tal. Pero el gang de Kumazawa ejerce el papel de una especie de “policía privada”.)	Interviene para deshacer la trama de estafa sobre la persona de Fujino, pero al hacerlo, introduce explícitamente –a través de los reproches del policía interpretado por Kimura Takashi– el discurso “moral” del orden social-familiar.

Puesto que nos hallamos ante una estructura de repetición de estereotipos reconocibles en el *fūzoku-mono*, ¿dónde estaría el elemento diferencial? En primer lugar, la relación romántica entre la chica y el *nimaimé* ha sido evacuada por completo. Entre Ayako y su novio no hay ya, desde un primer momento, el estado de felicidad “diferida” o aplazada, el deseo que nutre los melodramas, dejando en su lugar una determinación socioeconómica que reproduce las limitaciones prácticas de una relación de pareja convencional, en la cual la típica inmadurez afectiva del galán queda sustituida por su cautela social. El estereotipo romántico de la “eterna novedad del amor” desaparece del escenario de una contienda entre el sujeto que se afirma en los afectos y una realidad social fundamentalmente opresiva. Nishimura es cualquier cosa menos un galán. Es un hombre *normalmente* enamorado, es decir: no lo suficiente como para sostener la presión que ejerce su escenario convencional de lo que ha de ser una relación normal. La insuficiencia amorosa

sa no sería tanto un defecto de carácter como una consecuencia normal –incluso normativa– del conocimiento de unos límites impuestos por anticipado. Nishimura es *normalmente* incapaz de soportar la deshonra de que su novia sea amante del jefe, pero también de afrontar *normalmente* la red de problemas financieros que da forma y sentido a la enojosa situación. En primera instancia, por lo tanto, podría decirse que *Elegía de Naniwa* no considera a sus protagonistas ante todo como sujetos afectivos o pulsionales, sino como sujetos *económicos*.

Pero esta solo puede ser una conclusión provisional. Por encima de todo, al menos si nos situamos virtualmente en el lugar del espectador japonés de 1936, aparte de hallarnos ante un paisaje actual –la ciudad portuaria de Ôsaka en los años de la Depresión–, está el giro radical de la última escena. Como en los dramas *shinpa*, Ayako ha sido sacrificada, pero a diferencia de aquellos, emerge transformada en un nuevo tipo de mujer. Autónoma, aislada en primer plano frontal con respecto a los hombres –y es muy significativo que eso equivalga, aquí, a decir: con respecto a la sociedad en general–, Ayako avanza decididamente hacia un futuro que tendrá que ser distinto. En ese final que parece un epílogo, aislado como tal de la totalidad orgánica del relato, Ayako ha dejado de ser, precisamente, un mero sujeto (¿objeto?) económico, para convertirse en sujeto político.

III.2.3. *Historia e historicidad.*

En su artículo, Mori T. desentraña, no un inventario de motivos comunes como los arriba expuestos, ni atiende a este aspecto distintivo –la aparición del sujeto económico y su transformación un sujeto de “clase/género”– salvo por defecto: en cierto modo, da por sentada esa conversión. Su trabajo se concentra en inventariar los detalles de contexto que la película transparentaba, pero que el tiempo transcurrido ha vuelto más bien opacos. Lo que sí se trasluce en el propio texto, es aquello que permite al autor dar por sentido el ‘realismo’ de *Elegía de Naniwa* –y por lo tanto, la ausencia de ese aspecto o logro en la obra anterior del cineasta e incluso en la “totalidad” del cine japonés hasta ese momento:

“El realismo de *Elegía de Naniwa* se halla en la combinación de retrato de la vida de una chica corriente, con la descripción detallada de Ôsaka en torno a 1936 –un momento histórico en tanto que aquel fue el

año del Incidente del 26 de Febrero, la revuelta militar protagonizada en Tokio por extremistas que simbolizó la transición hacia un acérrimo militarismo de estado.”⁴¹⁰

Lo que puede deducirse de este párrafo es que el concepto de ‘realismo’, aquí asumido sin discusión teórica, sirve a dos tipos de representación:

- La representación de un sujeto protagonista “común” (‘ordinary’).
- La representación del presente como época en ciernes, esto es, desde la perspectiva de la Historia.

Podríamos cuestionar, a modo de corolario de esta segunda especie relativa a la época: ¿bajo qué condiciones puede la Historia proyectarse sobre el presente? Es esta pregunta la que abre una fisura que trata de ser cubierta con el epílogo de Ayako determinada a encarar literalmente el futuro. Y por otra parte, ¿quedarían excluidas del requisito del ‘realismo’ las ficciones que representan una época pasada? ¿Podría ser que el ámbito de la ficción realista, desde la tradición literaria occidental del XIX, fuera el de una “actualidad” aún no disponible para el discurso histórico? Sin duda que existen razones y abundantes ejemplos que aportarían una respuesta negativa a esta pregunta, pero conviene precisar, como avanzamos en el Capítulo II.3., sobre qué relatos aparece la atribución de realismo; qué relatos permiten, para diferentes épocas y ámbitos, “fundar” el ‘realismo’. Tal vez en ese caso podríamos ver que la atribución de ‘realismo’ solo se proyecta sobre las ficciones ambientadas en el pasado bajo ciertas condiciones, siempre sometida a la preeminencia de la inserción de lo representado en sólida dependencia de su época, y siempre después de que una cierta “escuela”, tendencia, foco de producción o autor haya obtenido las credenciales de ‘realismo’ con una o varias obras de ambientación contemporánea. Ahora que podemos codificar nuestro presente, decodifiquemos el pasado, las imágenes legadas por el pasado, con las nuevas herramientas disponibles.

En cualquier caso, lo ‘realista’ aplicado a un pasado que haya sido objeto de sanción por el discurso histórico, se aplicará por extensión como categoría *adjetiva*, ya no *sustantiva* –luego precisaremos esta diferencia. Naturalmente, el campo de problemas que se abre así, es inmenso. A lo largo de las dos primeras secciones, tuvimos que abordar detenidamente los factores que nos conducen a preguntas como estas: ¿Qué clase de sanción obtiene el pasado de una cultura no occidental por sí misma, cuando esta em-

⁴¹⁰ *Ibid.*

prende una vía pretendidamente unificada de “modernización” basada en la asimilación ideológicamente programada de un ‘Otro’ normativo, abrasador, “inevitable” (Occidente, sea lo que sea)? ¿Qué vías de representación emergen en esa zona de cambios, resistencias, influencias asimétricas, para abordar la “Historia nacional” sobre un discurso crítico cuyos fundamentos también son importados? A preguntas de este calibre, que estimulan y atormentan a la vasta legión de la escuela de los *cultural studies*, hay que añadir las resistencias de un término extremadamente polisémico, tal como resulta ser el concepto ‘realismo’. Esta especie de respuesta refleja de la crítica en la identificación del ‘realismo’ con el testimonio de lo actual, podrá haberse cuestionado, desautorizado, desmantelado con infinidad de argumentos desde los tiempos de la novela del XIX; pero no ha decaído en lo que respecta, por ejemplo, a los usos comunes de la crítica cinematográfica actual.

A la cuestión del realismo dedicaremos un amplio análisis que conformará prácticamente la segunda mitad de este capítulo, basado en la secuencia en característico “plano-rodillo” de la conversación entre Ayako y Nishimura en los muelles de Ôsaka (II. 14), donde la exposición de los conflictos centrales del relato a través del diálogo adquiere un eco de des(melo)dramatización, de objetividad, de contingencia en el dónde, el cómo y el cuándo de la escena. Convendrá tener en cuenta que la producción *Elegía de Naniwa*, iniciada a finales del año 35, seguía en marcha cuando tuvo lugar el *Ni-ni roku jiken* o “incidente del 26 de febrero”: el intento de golpe de estado protagonizado por un grupo de jóvenes oficiales adscritos a la facción ultra-nacionalista Kôdô-han. Los golpistas demandaban la disolución del gobierno, al que acusaban de corrupción y connivencia con los intereses de las grandes corporaciones industriales y financieras. El emperador Showa (Hiro-hito), en nombre del cual se manifestaban los golpistas, no apoyó la acción. Al contrario, enfurecido por la muerte a manos de los alzados de algunos de sus colaboradores más cercanos, declaró “en rebelión” a los sediciosos. El 29 de febrero, los rebeldes desistieron. Dos de los oficiales cometerán *seppuku*. Otros diecinueve hombres serán ejecutados más adelante, y otros setenta irán a prisión. Como consecuencia, el poder militar incrementa aún más su control sobre las libertades civiles. Las bases para la escalada que desembocará en la Segunda Guerra Chino-Japonesa en el año siguiente quedan establecidas. *Elegía de Naniwa* pasará inspección de censura, y de hecho Mizoguchi será requerido a una entrevista en el Ministerio de Interior, sin resultados negati-

vos para el filme –“¡qué infantilismo! ¡No entienden nada!”; declaró al parecer Mizoguchi a Yoda tras el mal trago de la entrevista.⁴¹¹ Los problemas reales tendrán lugar en la distribución del filme. Dai'ichi Eiga atravesaba ya problemas financieros, con lo cual no fue posible publicitar *Elegía de Naniwa*. Este problema no fue solventado por la Shôchiku, encargada de distribuirla.⁴¹²

III.2.4. *Modanisumu*

“(…) Lo moderno japonés no emerge de una aceptación ideológica del liberalismo occidental, sino más bien de ciertos problemas de ajuste local a la modernidad occidental en el seno de una relación en la cual lo japonés era sentido como inadecuado. (...) En suma, el cine japonés, desde su origen, ha construido un sujeto espectador que sería al mismo tiempo moderno y japonés.”⁴¹³

La nueva cultura popular asociada al distrito de Dôtonbori, en Ôsaka, solía designarse, como todos esos fenómenos culturales emergentes, con la palabra *modanisumu*, fonetización japonesa de ‘modernism’, y que su sentido no coincide con el conjunto de ideologías occidentales derivadas de la Ilustración (*kindaishugi*)⁴¹⁴ que habrían llegado desde el periodo Meiji para asestar un duro golpe al sistema tradicional de valores en Japón. La noción de *modanisumu* estaría vinculada sin embargo a las modas y costumbres, a la “frivolidad de lo nuevo”; en buena medida, equivale a lo que ahora designamos como ‘cultura de masas’.⁴¹⁵ Pero también a cuestiones que no pueden ser separadas de aquella modernidad “profunda”, como la aparición de la *moga*, la joven vestida y peinada a la occidental, que tiene un empleo –al igual que la Ayako del filme, y que tantas otras

⁴¹¹ Yoda: *Op. cit.*, p. 46.

⁴¹² Yoda: *Op. cit.*, p. 47.

⁴¹³ Wada-Marciano, M.: *Op.cit.*, p. 85.

⁴¹⁴ Mori, T.: *Op. cit.*, p. 40. Cit. Iwamoto Kenji: “Modanisumu to Nihon eiga” [Modernism and Japanese Films], en Iwamoto Kenji (ed.): *Nihon eiga to modanisumu 1920–1930* [Japanese Films and Modernism 1920–1930], Riburopôto, Tokio, 1991, pp. 6–7. Véase también: Wada-Marciano, M.: *Op. cit.*, p. 7.

⁴¹⁵ Podríamos añadir que una traducción que identificara *kindaishugi* con ‘modernidad’ y *modanisumu* con ‘modernismo’, sería plausible siempre y cuando eliminara previamente los muchos problemas que acarrea el segundo término en la nomenclatura habitual de los historiadores de la cultura: en los ámbitos de la Literatura y las Artes, ‘modernismo’ designa en español, con no demasiado rigor, un estilo de época (finales del XIX y principios del XX) que abarca el *art nouveau* o la lírica de Rubén Darío, por ejemplo. En el ámbito anglosajón, designa sin embargo una característica apertura y asimilación de los hallazgos de las vanguardias estéticas en el conjunto de las grandes formas de representación.

mujeres de la nueva generación representadas en las *josei eiga* o ‘películas de mujeres’ de principios y mediados de los 30– y que adopta una actitud rupturista, por autónoma, con respecto a los principios tradicionales relativos al sexo y la familia. Pero lo relevante aquí, es que la *moga* se instala en vecindad con la moda, si se me permite el juego de palabras. Ella es un síntoma pero ante todo es un icono, una imagen de época, al igual que esas luces de Dôtonbori (véanse las Ilustraciones 65 y 66: estilismo y *art decó* en los años 30 japoneses). Vayamos un poco más lejos: en los *fûzoku-mono* de Kyôka, la noción de *kindaishugi* sería un insidioso pero imprescindible ruido de fondo que modifica definitivamente un paisaje cultural de asimilación y resistencia: romanticismo y nostalgia del Japón que ya nunca más será. Pero *modenisumu* alude al panorama de la ‘democracia Taishô’ y al surgimiento de una cultura de consume que supone la transformación de la novedad en producto.



Ilustración 65: Portada de la revista *Asabi Weekly Edition* del 30 de junio de 1934, con una arquetípica imagen de una joven *moga*.



Ilustración 66: Cartel de estilo 'art-decô' de *Shochiku Grand Revue*, musical producido en 1930 por el Shochiku-za de Ósaka, un teatro de la ciudad perteneciente a la rama kabuki de la compañía Shochiku.

Sobre esta base, el cine ilustra y normaliza, no sin contradicciones, la aparición de nuevos sujetos sociales. En su estudio de la producción de Shochiku en los años 30, Wada-Marciano ha estudiado con especial énfasis cómo el característico ‘realism’ urbano que era propio del studio, representaba un esfuerzo por configurar un sujeto social y político constituido ya, no obstante, en imagen “normativa”. A la vez que dan cuenta de la constitución de una clase media urbana formada por los *sarariman* (los asalariados de cuello blanco, oficinistas y ejecutivos de bajo rango del emergente mundo empresarial capitalista en los años 20 y 30), esas películas unifican las diferencias que tenían lugar en el mapa social japonés: tanto a nivel de clase –los cuadros proletarios, la estratificación de la clase media en distintos niveles– como a nivel geográfico –puesto que la modernidad vendría a identificarse estrictamente con lo urbano. Naturalmente, esa unificación resuelve sus tensiones con su acento en los ámbitos sociales que, admitiendo una cierta transversalidad, establezca situaciones, cuando menos, ambiguas con respecto a la dualidad tradición/modernidad, y disponga además de un público objetivo rentable. En buena medida, esto explica el éxito del *josei eiga*, o “cine de mujeres”.

“(…) El cine de mujeres japonés [*josei eiga*] reintroduce el moderno intercambio de culturas, construyendo sus sujetos asociados al género (*gender*), tales como la *modern girl*, como algo inseparable de la lucha nacionalista por contener las influencias occidentales de la modernidad. El intento de suprimir los orígenes occidentales del cine, es más evidente el cine de estilo monumental del período 1936-41, particularmente a través de las narrativas míticas y la estética de lo nativo propias de este estilo.”⁴¹⁶

Elegía de Naniwa no era una producción Kamata-Shôchiku, y en la fecha de su realización, el arquetipo de la *moga* ya no estaba en su momento de auge. Pero los rasgos de dicho arquetipo aparecen como en segundo nivel, cuando la película cambia la caracterización de la chica en dos movimientos: primero, mostrándola como acompañante de su jefe ataviada con vestidos tradicionales y un peinado de estilo *marumage*, que sólo puede corresponder a una mujer casada o a una amante (*kakoware-mono*:⁴¹⁷ lo que, haciendo libre traslación a usos pasados en nuestra lengua, se denominaba despectivamente como “entretenida” o “mantenida”). Después, mostrándola con traje occidental, lo cual de-

⁴¹⁶ Wada-Marciano, M.: *Op.cit.*, p. 86.

⁴¹⁷ Mori T.: *Op. cit.*, p. 42.

muestra que esta joven “liberada” se encuentra ya en los márgenes de lo prostitucional. De inicio, Ayako no podía ser identificada como una *moga*. Viste kimono y su peinado es corriente. Pero sí representa al segmento femenino japonés incorporado al mundo laboral –como telefonista, una de las ocupaciones más comunes, junto al de oficinista – tan habitual en las películas de Ozu: véase la, por tantos motivos, imprescindible *Tokyô no onna* (*A woman of Tokyo*, 1932)– y dependienta –la ocupación de camarera en los cafés era también habitual, pero estaba mal vista.⁴¹⁸ Ayako sería entonces un ejemplo típico de la *shokugyô fujin* (mujer trabajadora) que representaría un capítulo fundamental en el avance social de la mujer, eso sí, al amparo del ascenso del capitalismo japonés.⁴¹⁹ Como se verá aún más profundamente en la geisha Omocha de la posterior *Las hermanas de Gion*, desde el principio Ayako es pragmática, y su carácter, encarnado con dinamismo Yamada Isuzu, ya ha sido agriado por las presiones cotidianas. Estamos a años luz de cualquier idealización de la feminidad. Ni sufrida ni auto-suficiente, Ayako es una mujer resuelta por exigencias de la coyuntura. Hasta el famoso plano final de la joven que avanza en plano medio frontal, ante el sin-fondo oscuro de la noche, hacia un futuro incierto de autonomía para el cual Japón no dispone de condiciones visibles, Ayako habrá sufrido una sobrecarga de cambios, una caída en desgracia sin alternativas. Lo que el desenlace del filme expone “simbólicamente” con ese último plano, es un nuevo estado de no-responsabilidad. Con todo perdido, sin nada que perder, sólo una tabla rasa vital parece la alternativa viable al círculo vicioso de la dependencia.

Si en el plano final Ayako aparece de cerca, de frente, en medio de un no-espacio, en un puro estado de avance sin propósito ni determinaciones externas, su primera imagen en el filme figuraba literalmente un puro enclaustramiento. Resulta interesante, en este punto, la interpretación ofrecida por Carole Cavanaugh –y citada también por Mori– en torno a la primera escena en la que aparece la chica:⁴²⁰ enclaustrada entre las cristalerías de su angosta cabina de telefonista en la compañía Asai, ella observa impotente, el coqueteo entre su novio Nishimura y Sumiko, la esposa de su jefe.

⁴¹⁸ Mori T.: *Op. cit.*, p. 40.

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ Cavanaugh, Carole: “Unwriting the Female Persona in *Osaka Elegy* and *The Life of Oharu*”, en O’Grady, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinematheque & The Japan Foundation, 1998, pp. 64–65.

La posición inicial de la protagonista, que se corresponde con su “moderna” actividad laboral, no equivale, por tanto, a una emancipación, sino a una clase de encierro cuyas formas externas han variado; digamos, por ejemplo, que las membranas traslúcidas pero movedizas del *shoji*, han dejado paso a la transparencia de los tabiques estancos y pesados de su jaula de vidrio. En el último plano de esta secuencia, la cámara se centra en el artículo de la revista que Ayako está leyendo en su puesto, cuyo título es *Kane yue ni daraku shita onna* (“mujer en desgracia, todo por dinero”). Obviamente, hay una alusión al destino final de Ayako, inscrito en el relato de una de esas *mogas* que eran objeto predilecto de las revistas de la época. Hay que añadir a esto que, así como la *moga* era tanto un fenómeno social real como un icono glamouroso asociado a la cultura de consumo, el término solía venir cargado de una connotación reprobatoria, puesto que implicaba una conducta sexual “decadente” –el hecho de que la *moga* reclamara la prerrogativa de elegir a su *partenaire* sexual, era motivo de escándalo. Mori precisa que

“...Para el público de 1936, el artículo sobre la *moga*, así como el ‘jazz café’ del plano de apertura, traerían de inmediato las connotaciones de una cultura de masas decadente que ya se iba asociando con ese período, y que era genéricamente llamada *ero guro nansensu* (‘erotic, grotesque, nonsense’ [“erótico, grotesco, absurdo”]).”⁴²¹

En las secuencias de la bahía, Nishimura ha rechazado ayudar económicamente a su novia, ofreciendo así una especie de contra-lectura sarcástica de la actitud maternal de la heroína del *shinpa*, siempre dispuesta a cargar con su propia ruina (moral y económica) con tal de ayudar a su amado. Es cierto que, tal como afirman algunos críticos, Mori entre ellos, y tal como se ha demostrado en una página anterior con la clasificación de personajes común a este filme y a los dos dramas *shinpa* basados textos de Kyôka, se mantiene el esquema de la mujer explotada y sufriente que entra en un circuito de prostitución –aunque sea en la forma exclusiva de convertirse en amante del jefe a cambio de su dinero. Pero, tal y como se ha adelantado, lo melodramático ha dejado paso a una distancia muy diferente, a una posición de análisis que se sostiene, sin duda, en la simpatía, no ya hacia la joven, sino hacia lo que ella encarna como sujeto paciente de una situación innoble. Ya no se dispone de la imagen delicada y pre-definida de una mujer

⁴²¹ Mori T.: Op. cit., p. 41. Con respecto a la noción de *ero guro nansensu*, cit. Minami Hiroshi: “Gaisetsu: Nihon modanizumu ni tsuite” [An Outline of Japan’s Modernism], *Gendai no Esupuri*, 188, 1983, pp. 5–7.

sublimada cuyo destino, desde un inicio, es sufrir por amor, sino de esa “mujer común” del realismo: definida por su carencia de atributos especiales, y por la presencia de condiciones propias y situaciones externas identificables con la vida cotidiana de una trabajadora. La Yamada Isuzu de *Elegía de Naniwa* pone al servicio de una especie de “grado cero” del personaje su vigor interpretativo y su indudable fotogenia –aunque en este caso, incluso ese atributo es atenuado por el uso sistemático de la toma larga y, sobre todo, de una puesta en escena no alterada por cambios de ritmo o intensificaciones llamativas del movimiento del cuerpo. Ese “grado cero” no debe tomarse como algo parecido a un vaciado de la psique del personaje que lo convertiría en un “modelo” bresionano –estamos en 1936, no en 1966– sino en la completa proyección de todos los rasgos singulares del personaje –su forma de expresarse, de andar, de mirar, de “pensar”: su personalidad, en suma– en el plano de su representatividad de clase, época y género. Nótese que esto no implica suponer que el personaje de Ayako sea un mero estereotipo, el producto de un *typage* al modo del cine soviético o similar, algo que requiere invertir el proceso: proyectar los rasgos de clase, época y género en el plano del sujeto singular, que quedaría subordinado a tales rasgos. Resulta evidente, en cualquier caso, que son aquellos estereotipos glamourosos del *shinpa* los que cambian de signo radicalmente. Hasta el punto de poder afirmar que siguen ahí, pero con alguna de sus facetas primordiales negadas o por completo invertidas –fundamentalmente, la devoción del *nimaiime*, y la capacidad de la heroína para experimentar y provocar ensoñación amorosa.

De todas formas, a estas alturas ya debería quedar claro que los personajes de Mizoguchi son definidos en su relación con el entorno. Después de que tenga lugar la negación de Nishimura, vemos *de nuevo* a Ayako en el interior de un apartamento llamativamente moderno, mientras suena un tango procedente de una radio. Pero este apartamento, como ya dijimos, muestra dos divisiones, dos espacios distintos aunque totalmente abiertos el uno al otro (Ils. 69-70). A ella la vemos en la estancia del primer término, en plano general, ante el brasero (*hibachi*) de una habitación japonesa tradicional con sus *tatami*. Al fondo a la izquierda, se puede ver una sala de estar de estilo occidental. Cuando Ayako se levanta y cruza la división entre ambos espacios esta sala para sentarse en una de las sillas del segundo, la cámara gira levemente con el fin de mantenerla en el centro del encuadre sin modificar la distancia entre el punto de vista y su figura. Con perspicacia, Mori subraya que la economía visual del plano, es decir, su

relativo estatismo, exhibe cuán fácilmente puede la chica atravesar la línea entre los dos estilos, entre esos dos espacios que son también, siquiera simbólicamente, dos ámbitos mentales diferentes: “ella existe en ambos mundos”.



Ilustración 68



Ilustración 69



Ilustración 70

De acuerdo al habitual procedimiento narrativo de Mizoguchi, donde todo segmento/secuencia aparece como un corte o sección de lo cotidiano, y no como prolongación inmediatamente reconocible de una cadena de orden causal, desconocemos aún que este espacio “cualquiera” es el “nido de amor” dispuesto por Asai para su *kakowaremono* Ayako. En este sentido, y tal como ha sido destacado por más de un comentarista, la dualidad de ese espacio se carga de connotaciones. Es en la zona “japonesa” del

apartamento donde ella se recluye, como si al hacerlo asumiera un rol tradicional. Pero la presencia contigua de la zona “occidental” aporta una lectura matizada sobre la cuestión. Tras el universo reluciente de las nuevas costumbres y de las libertades perturbadoras de la vida moderna, la intriga de alcoba repite en realidad un modelo de imposición sobre el estatuto vulnerable de la mujer. La novedad es que, en contraste con la nueva riqueza material pero en íntima relación con ella, esa vulnerabilidad ya no viene establecida por una sobredeterminación social, sino por una situación de pobreza directamente vinculada al capitalismo. Ayako es tan solo una empleada, y las deudas que acosan a su familia derivan de una mala inversión bursátil de su padre. Además, tal como apunta Mori, conseguir dinero es primordial en una ciudad mercantil y financiera como Ôsaka.

Esa dicotomía modernidad/tradición, con la primera como una capa que recubre la segunda pero de tal modo que esta segunda, la tradición, queda modificada, impregnada fuertemente por la primera –a través del imperativo de la dependencia económica– adopta un papel aún más explícitamente vinculado, no solo a las resistencias de la costumbre, sino al todo de una cultura de época en cierta escena que siempre recibe una comprensible atención por parte de los comentaristas. Es aquella en la cual vemos a Ayako como acompañante de Asai en una representación de marionetas *bunraku*.

Mizoguchi introduce, así como hará tantas veces en su filmografía, un intertexto que hace resonar el contexto histórico de la victimización femenina en el pasado pre-moderno. La pareja es vista cuando asiste al teatro *bunraku* donde se representa una obra que, erróneamente, Mori identifica con *Los amantes suicidas de Amijima*,⁴²² cuando lo cierto es que se trata de su segmento de *Shinpan utazaimon*, traducida al inglés como *The Love of Osome and Hisamatsu*, obra de Chikamatsu Hanji (1725-1783), quien tomó el nombre del célebre Chikamatsu Monzaemon como gesto continuador de la gran tradición de la tragedia *bunraku* iniciada por este segundo. La traducción original del título vendría a ser “la balada – última versión”, en referencia a las baladas (*utazaimon*) que cantaban la historia de doble suicidio real –como el de Amijima– de dos jóvenes aman-

⁴²² *Shinjû ten no amijima* de Chikamatsu Monzaemon (1653–1724), escrita en 1720 y basada en la historia real, acontecida en Ôsaka, del doble suicidio (*shinjû*) de un hombre casado y su *oiran* (cortesana de alto rango). En ella se basa el filme de Shinoda Masahiro al que dedicamos unos párrafos en un capítulo de la Sección I. Hay una edición en español de Jaime Fernández, con una ajustada y muy útil introducción previa al género *bunraku*, a la obra de Chikamatsu y a este texto en particular, para Ediciones Trotta. Chikamatsu Monzaemon: *Los amantes suicidas de Amijima*, Col. Pliegos de Oriente, Trotta/UNESCO, Madrid, 2000.

tes, Osome y Hisamatsu, en 1710. Se trata de una obra muy conocida, quizás menos en su formato original *bunraku*, que en las posteriores y más efectistas versiones *kabuki*.⁴²³ Los espectadores japoneses podrían distinguir a las dos mujeres jóvenes, Osome y Omitsu, que se disputarán el amor de Hisamatsu, también presente en un discreto segundo plano de la escena. El “reflejo” distorsionado e irónico de esta historia trágica en el prosaico drama moderno de Ayako, se halla en que *Shinpan utazaimon* pone en escena un triángulo entre jóvenes, y en que las afinidades electivas de Hisamatsu vendrán a contradecir la voluntad de las elecciones familiares –todo se ha dispuesto para que Hisamatsu se case con la sencilla Osome, hasta que el amor de la refinada Omitsu se gana las atenciones del joven. En otro orden de cosas, habría que aplazar hasta el capítulo que será dedicado a *Historia del último crisantemo*, la interesante planificación de esta secuencia, que emplea más de dos minutos y medio de los poco más de setenta que dura el filme completo, en mostrar un segmento de la obra, alternando tomas de la representación con otras del patio de butacas y sus atentos espectadores, hasta que aparece el doctor y alerta a Asai de que su esposa está en el teatro –hace el regordete galeno una señal que puede resultar equívoca al espectador hispano: su gesto que imita unos cuernos con los dedos, equivale al furor de la esposa (un demonio), no a su condición de “cornuda”. Los protagonistas abandonan el palco y salen a los pasillos del teatro, y cuando la mencionada aparece, monta lo que en lenguaje coloquial llamamos significativamente una “escena” –celos y agravio, más actuados que sentidos. Entonces Mizoguchi no duda en insertar repentinamente una toma breve de la representación de marionetas que transcurre en paralelo, donde acontece la escena, con tono más bien paródico, del enfado de una esposa con su esposo (se trata de los padres de Osome).

Mori y Cavanaugh subrayan que la imagen de Ayako, entre los asistentes, con su jefe y ahora “patrón” Asai, tocada con su peinado tradicional *marumage*, alude al sometimiento de la joven, habitante del mundo capitalista moderno y acosada por modernos problemas de dinero, a la “eterna estructura del confinamiento de la mujer”.⁴²⁴ Resulta aún más perturbador que ella mantenga ese peinado cuando se reencuentra con Nishi-

⁴²³ La primera representación *bunraku* del texto de CH. Hanji tuvo lugar en 1780, y la primera versión *kabuki* se llevó a escena en fecha tan temprana como 1785. Véanse Keene, Donald: *Bunraku: The Art of the Japanese Puppet Theatre*, Tokio, Kodansha International, 1973; y Hironaga Shūzaburō: *The Bunraku Handbook*, Tokio, Maison des Arts, 1976.

⁴²⁴ Mori, T.: Op. cit., p. 42. en Cavanaugh, C.: Op. cit., p. 64.

mura en la cafetería de unos grandes almacenes. La escena tiene un doble valor: al encuadrar a los personajes a considerable distancia, dando protagonismo al brillo y la amplitud del lugar, no sólo irrumpe una imagen de opulencia consumista sino que, entre las medias verdades y las pausas del diálogo, emerge una tristeza enrarecida. Ayako asegura que su huida se debe a su padre, que no quiere malcasarla, y Nishimura responde con un gesto, al fin, de determinación: le propone casarse con él. Ayako se siente conmovida, quiere decir “sí”, pero ese tocado pesa sobre sus espaldas. Baja la cabeza, solloza: “tengo que irme”. Fundido a negro.

La historia de Ayako, sin embargo, ni se sostiene en pasión alguna ni va a hallar respuestas heroicas por parte de Asai ni de ningún otro hombre. Con Nishimura, la propuesta de ayuda por matrimonio llega tarde. Como ya hemos visto, permanece el rol de la mujer sufriente y la dinámica de la caída imparable, rasgos típicos de la tragedia-melodrama *shinpa*. Pero no hay aquí, como no habrá en *Las hermanas de Gion*, concesión alguna a los sentimientos. Ni la piedad filial, ni la lealtad a la empresa ni afecto alguno hacia Asai –hacia ningún hombre, en realidad– se alojan en el espíritu y las acciones de Ayako. El subsiguiente triángulo “melodramático” que irrumpe en el entreacto de la obra *bunraku*, cuando hace su aparición la esposa (infiel a su vez, aunque sea en potencia) de Asai, es una guerra de intereses, no de afectos.

En cualquier caso, lo sucedido provoca a la postre la ruptura de la relación entre Ayako y su ex-jefe. Ayako supone entonces que su única salida es soltar lastre y casarse con Nishimura. La secuencia que nos la muestra en el metro, introduce una tenue luz de esperanza: su rostro sonriente representa una excepción conmovedora en el conjunto del filme, y es significativo que tal momento acontezca en un escenario característicamente urbano y moderno. Sin embargo, es con su hermana menor con quien se encuentra por casualidad, para saber por ella que el hermano mayor ha renunciado a sus estudios universitarios por causa de la quiebra doméstica inicial. Contraviniendo el ideal *shinpa* del auto-sacrificio, Ayako se niega a ayudar a su arruinado padre, y con ello al hermano. La secuencia rima perfectamente con aquel ahora lejano plano-rodillo del puerto donde puso distancia con Nishimura. Aquí, su figura oculta el rostro a la cámara durante la mayor parte del tiempo, mientras su hermana le lanza reproches. La discusión culmina a mitad de las escaleras del metro (Ilustración 68), y cuando Chikako, enfadada, se

marcha en dirección opuesta, Ayako queda plantada en el lugar, en una larga y dolorosa pausa, hasta que se gira y sigue su camino.

Al final de las escaleras, Ayako parece verse confrontada a la hostilidad de lo exterior. Rodeada de asfalto, la salida del metro es una isleta sin acera, rodeada de puro asfalto y coches que circulan a toda prisa. La silueta de la joven queda sometida a los perfiles de un poste y un edificio, como solidificada en la arquitectura. Una toma muy distante nos la muestra aislada y detenida en el lugar. De pronto irrumpe su rostro en plano medio, casi en primer plano, en un inserto que será cada vez más infrecuente en el cine de Mizoguchi. Se diría no tanto que ella por vez primera cobra conciencia de la situación, sino que la experimenta ya no circunstancial y adaptativamente, sino en su integridad: es la propia ciudad la que emerge como un estado de cosas, y ella misma como sujeto paciente de ese estado. Este primer plano “personalizador” anticipa de hecho el que culmine *Elegía de Naniwa*, tras su salida de prisión, en una noche sobre el puente Dotonbôri. Pero allí, tras contemplar los brillos del neón en el agua –como los que abrían el filme–, Ayako va a aparecer aislada del entorno, de cualquier noción de espacio. Convertida en pura voluntad y abocada a lo indeterminado.

Pero antes habrán ocurrido muchas otras cosas. Ayako se citará con Fujino, amigo de Asai, para obtener dinero de él. La cita tendrá lugar en un bar de geishas, una casa de te junto al río donde Ayako aparece *ya* ataviada con el estilo de una *moga*, y se podría decir que toda la secuencia, teñida de discreta sordidez, está compuesta de distancias, esperas y, en suma, vacíos. Con Fujino ebrio, Ayako adopta la altivez de *femme fatale* y se marcha con el dinero. En este punto, las reflexiones de Mori merecen ser citadas en su integridad:

“Mizoguchi parece evitar con delicadeza una identificación demasiado específica con la imagen de la *moga* que prevalecía en la sociedad de entonces. Para la *shokugyô fujin*, término utilizado a veces como sinónimo de la *moga* (Sakurai 1927: 169), la libertada parecía haber sido creada para trabajar e interactuar en igualdad con los hombres (Silverberg 1991: 246). La *moga* también provocaba una cierta ansiedad en la sociedad en torno a la capacidad de consumo de las mujeres debido sus nuevas vías de ingreso económico (Sakurai 1927), asunto que podría trasladarse a la figura de Ayako que vemos antes, en la secuencia de los grandes almacenes. Sin embargo, una evaluación más precisa de la situación indica que la *moga* no era tanto un término referido a un grupo identificable de mujeres, como un constructo social ideológicamente generado, constructo que “empieza a surgir como un medio de desplazamiento de la muy real militancia de la mujer japonesa” (Silverberg 1991: 260). La figura de la *moga*, por tanto, adopta connotaciones con-

tradictorias –por un lado, el deseo de las mujeres de ser vistas como individuos independientes, y por el otro, el poder opresor de la sociedad masculina dominante. El uso singular que hace Mizoguchi de la figura de la *moga*, es interesante precisamente porque parece mostrar el proceso gradual de la heroína en la obtención de su “militancia” a través de sus experiencias en la desesperación. El estilo de *moga* occidentalizada de Ayako sugiere que ella ha tomado la decisión final de librarse de la antigua persona simbolizada por el kimono, pero al tiempo que rehúsa ser “consumida” por el mundo moderno, al no complacerse en los placeres de la vida urbana moderna.”⁴²⁵

En la escena siguiente, Nishimura recibe una llamada telefónica: al otro lado está Ayako, quien de nuevo aparece “encerrada” en la urna de cristal de una cabina. Le cita en el coqueto apartamento *art decó* donde lleva su vida mundana, y de nuevo hay aquí una rima visual que no puede sino llamar la atención sobre el fatalismo que gobierna la puesta en escena de Mizoguchi. Así como la escena con Fujino en la casa de té era “observada” desde fuera, desde el exterior a través del panel *fusuma* abierto hacia el río, aquí la cámara permanece también a la intemperie, con el velo de una cortina de tul difuminando la pieza de Ayako. Ciertamente que toda la película muestra la inclinación “ornamental” de Mizoguchi por insertar elementos sólidos, obstáculos entre los sujetos y la cámara, según una tendencia muy desarrollada no sólo en el cine japonés de la época – Sternberg sería el ejemplo más recurrido de un cierto barroquismo del primer cine sonoro, con preferencia en los melodramas sórdidos. Pero en Mizoguchi esa tendencia adopta un papel estructural profundo, tal como se ha visto en sus dos películas *shinpa* ya analizadas, como clave de un sistema de rimas o motivos visuales, y también como signo retórico cada vez más depurado del realismo fenomenológico de la toma de vistas. Sobre esto nos habremos de extender en detalle más adelante.

Resulta impactante la ambición formal que despliega el filme en el inicio de esta larga y extraordinaria secuencia (Ilustración 69), con un complejo decorado que se ha diseñado para que la cámara sobre grúa pueda girar desde esa ventana velada hasta el *lobby* de los apartamentos, presidida por una escalera que luego cumplirá un papel de transición dramática hacia el segundo movimiento de la secuencia, y que conecta de nuevo con el ventanal desde fuera (la Ilustración 67 aporta una foto procedente del Kyo-

⁴²⁵ Mori T.: Op. cit., pp. 42-43. Los textos citados por Mori son Sakurai Heigorô: “Modan gâru to shokugyô fujin” [‘Chicas modernas y mujeres trabajadoras’], *Josei*, agosto de 1927, pp. 169-174; y Silverberg, Miriam: “The Modern Girl as Militant”, en Bernstein, Gail Lee (ed.): *Recreating Japanese Women, 1600-1945*, Berkeley, University of California Press, pp. 239-266.

to Film Archive, The Museum of Kyoto, realizada en el rodaje del trabajo en estudio ante ese decorado). El resto de la escena se desarrolla sin embargo en el interior, aunque bajo la misma regla de distancias. Sentados en la parte “occidental” de la estancia, pero con un acusador fondo que deja entrever parte de la cama al fondo, entre los biombos que ocultan la parte “japonesa” del apartamento, Ayako decide confesar a Nishimura su auténtica vida. Es muy significativo que, en ese momento en el cual la chica comienza su confesión, los personajes se desplacen, a iniciativa de ella, hacia la zona “japonesa”, donde el teatrillo prostitucional en el que se ha convertido su vida ha de quedar desvelado. Pero es que además esa es la zona donde ella parece abandonar su rol de *moga* libertina para volver a ser novia suplicante.



Ilustración 67: Foto del rodaje de *Elegia de Nanirwa*, en el set con los decorados de la oficina.

Sin embargo, el *crescendo* de su apasionado ruego, de su entrega casi sensual a la necesidad de perdón y abrazos, se interrumpe con una repentina vista de la escalera en el pasillo del edificio. Aparece entonces la portera, que acude a advertir a Ayako de que Fujino, tal como vemos, viene a toda prisa, enfurecido. Hasta ahí, todo transcurre con una toma aún más distante y fija, que enfatiza y amortigua a la vez la compulsión del engañado. En cuanto se abre la puerta, vemos a Ayako de cara a la cámara –y a Fujino, con mirada y pose desafiantes. De nuevo, la *femme fatale* canónica cobra forma. Fujino entra y desaparece hacia el fuera de campo por la izquierda, y Ayako lo sigue girando el cuerpo pero sin mudarlo de sitio, gobernando con su presencia el lugar. Es Fujino sin embargo quien actúa con la libertad de quien reina en su propia casa, sentado ante la

mesa de la sala principal donde hace nada Ayako se encontraba con Nishimura. Pero, ¿dónde está este último?

En cuanto la discusión se recrudece, Ayako se dirige hacia la habitación japonesa: la toma de vistas, desde el interior, muestra a Nishimura, que permanecía escondido, de espaldas a la escena, tapado por los biombos. El ángulo de la toma, significativamente, es el mismo que aquellas primeras imágenes en las que descubríamos a Ayako en su apartamento, ante el juego de té, sobre el *tatami*. Ahora este espacio le sirve a su pesar como proscenio desde el que asistir a la comedia lamentable que no quería conocer. El indignado Fujino, tras descubrir al petimetre escondido e incapaz de girarse, reclama a Ayako su dinero, y esta lo empuja hacia la salida (fuera de campo). Ayako regresa. La cámara no se inmuta, como ya hemos comprobado que sucede en las escenas de alta tensión en Mizoguchi. Nishimura permanece inmóvil, la cara oculta, encogido. Hay una carga de crueldad en todo ello, puesto que así como Nishimura no es capaz de afrontar, literalmente, la situación, Ayako ha utilizado su presencia vergonzante como arma. Fujino entra de nuevo en campo (no se ha ido), prolonga la discusión y es una vez más despedido por la chica; ambos vuelven a abandonar la estancia (nuevo fuera de campo). Ayako retorna, y cuando el estampido de la puerta certifica que Fujino esta vez se ha ido de verdad, el joven se levanta cauteloso y regresa a la sala “occidental” donde ha tenido lugar la “escena”.

En todo momento, Ayako ha mantenido la convicción de que ambos se casarán, pero la gestualidad y las vagas respuestas de Nishimura nos confirman lo que ya imaginábamos desde el mismo momento en que la chica se nos mostraba tras la ventana, en perfecta simetría con la escena de la casa de té. La puesta en escena, con toda su objetividad y distancia, con esa pudorosa auto-limitación que tanto admiraba Serge Daney cuando sentía que “prefiere no mirar”⁴²⁶ —pues en efecto, la cámara de Mizoguchi parece que reprodujera la actitud de quien observa de soslayo y sin intervenir—, dispone sin embargo de poderes de sobredeterminación. La repetición de sus órdenes de composición, de sus distancias, de sus obstáculos interpuestos, enhebra un sistema de rimas formales inequívocas. Puesto que Nishimura no ha hecho sino “dar la espalda” a la verdad de la

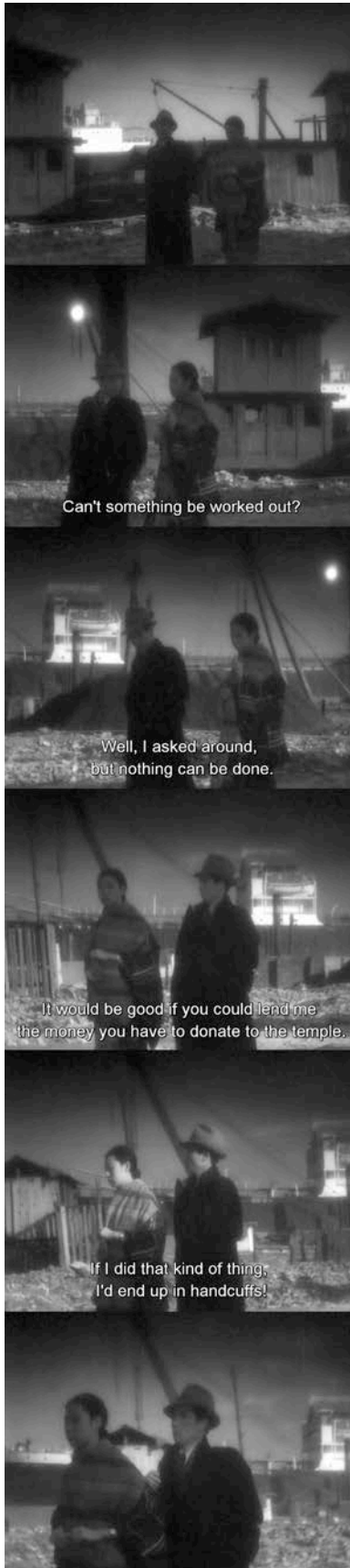
⁴²⁶ “En lugar de una mirada decorativa, Mizoguchi lanza una ojeada que “hace como si no viera”, una mirada que preferiría no haber visto nada, y de esa manera muestra el acontecimiento tal como se produce, ineluctablemente y al sesgo”. La frase procede de un texto ya legendario en el ámbito de la crítica de cine, publicado originalmente en el n° 4 de *Trafic*, 1992. Daney, Serge: “El travelling de Kapo”, *Perseverancia. Reflexiones sobre el cine*, El Amante, Buenos Aires, 1998.

escena, resulta poco probable que diga “sí” a la perspectiva de casarse con Ayako. La cámara, de hecho, ha cambiado su ángulo y muestra al cabizabajo Nishimura en primer término, mientras la ilusionada muchacha empieza a preparar una cena para dos. Tal como esperamos, él se levanta, se dispone a marcharse; le dice “no”. Antes de que ella tenga tiempo de salir de su estupor, se abre la puerta que da al pasillo del apartamento: ha llegado quien resulta ser un policía. Ayako es detenida; Nishimura debe acudir también a la comisaría. Todo ello, una vez atravesado el umbral del apartamento, se ha resuelto de dos planos generales, articulados en términos que vuelven indecible si la típica distancia no obstrusiva mizoguchiana se ha transformado deliberadamente en distanciamiento cualitativo con respecto a las situaciones “observadas”.

III.2.5. Realismo, contingencia y e-maki mono

Vale la pena rebobinar y hacer un alto a propósito de aquel “plano-rodillo” del paseo de Ayako y Nishimura en los arrabales portuarios de Ôsaka (Il. 14), con su fondo de buques, cobertizos y grúas sobre un cielo crepuscular, y con el horizonte marino como gran ausente. Detengámonos en la índole “casual” de un escenario que, sin lugar a dudas, constituye un tópico muy querido por la tradición naturalista, en el ámbito de la novela y en sus herederos cinematográficos –también en Japón.⁴²⁷ Cabe recordar títulos emblemáticos del cine japonés representativos de esa tradición y de sus características hibridaciones, como *Minato no nihonmusume* (‘Chicas japonesas en el puerto’, 1933) de Shimizu Hiroshi, acaso la más conocida fuera de Japón. Pero también *Joriku daiippo* (‘Primeros pasos en tierra firme’, 1933) de Shimazu Yasujiro, y *Yogoto no yume* (‘Los sueños de cada noche’, 1933) de Naruse Mikio. Todas ellas, por cierto, producciones Shochiku vinculadas a los estudios Kamata que toman como escenario el puerto de Yokohama. En todas ellas, según Wada-Marciano, se escenifica un vínculo entre ese espacio de contacto con el mundo exterior, con lo extranjero, y la presencia de mujeres “caídas en desgracia”.

⁴²⁷ Wada-Marciano, M.: *Op. cit.*, p. 34.



Semejante iconografía tiene tantos precedentes obvios como ejemplos más o menos coetáneos en el cine internacional. Es evidente el caso de Von Sternberg, que tanto influyó en esta faceta de la producción japonesa. Recordemos, no obstante, una legendaria película francesa, posterior puesto que data de 1938: *Le quai des brumes* (*El muelle de las brumas*) de Marcel Carné. El puerto de Marsella como zona de frontera y obstáculo a un horizonte que está ahí mismo, pero también como área de trabajo y comercio –de bienes, de personas, de destinos. Allí la casualidad vuelve a reunir a dos “almas solitarias”, la mujer, cuya apariencia la vincula equívocamente al mundo de la noche, y el soldado desertor. Ellos componen, al fin y al cabo, un cuadro de pintoresquismo anti-burgués. No estamos ante un “lugar cualquiera”, sino tan connotado como unas ruinas griegas o una Quinta Avenida iluminada en la noche.

Ilustración 10: Plano-rodillo; paseo por el puerto de Ósaka.

Aquí ha operado el azar “lírico” y justiciero, ‘a-la-Prevert’, pero la pareja de novios de *Elegía de Naniwa* simplemente cumple su cita habitual, de la que todo placer parece evacuado. El futuro es poco prometedor, ella está furiosa, él argumenta que no puede desviar su habitual limosna al templo para ayudarla en el trance. Lo que a ella enfurece, claro está, es que él no reaccione ni tan siquiera por celos del jefe. Nishimura no parece dotado ni siquiera de la fuerza de imaginación que podría darle fuerzas para reaccionar. Pero lo más llamativo es lo que en la escena excede a un “contenido” tan parco. Ese “exceso” se halla en el efecto combinado entre la potencia del lugar, la duración y la plasticidad de la toma.

“Si la naturalidad suprema, si ese sentimiento de estar ante acontecimientos *observados por casualidad en momentos perdidos* [la cursiva es nuestra] es el resultado de todo un sistema estético presente (aunque invisible), todo ello se debe en definitiva a la previa concepción del guión.”⁴²⁸

Este espléndido plano-rodillo de *Elegía de Naniwa* parece en efecto un momento perdido observado por casualidad. No con respecto a lo que se narra, a lo que es relevante para el despliegue de las circunstancias que cercan la vida de la joven, sino con respecto a su acontecer. Tal vez no erraba Bazin al oponer lo novelesco a lo teatral en el desarrollo “progresivo” de la narración cinematográfica, concediendo a la rampante modernidad de la que fue notario y pensador la virtud de “profundizar en sus virtualidades novelescas”:

“El relato novelesco, y todo lo que con él está emparentado, se opone al teatro por la *primacía del acontecimiento sobre la acción* [la cursiva es nuestra], de la sucesión sobre la causalidad, de la inteligencia sobre la voluntad. Si se quiere, la conjunción teatral es el “por consiguiente”, y la partícula novelesca “entonces”.⁴²⁹

No cabe desestimar el hecho de que los primeros pasos ostensibles de la ‘modernidad’ cinematográfica, apuntan hacia una hiper-consciencia de lo contingente. O, en términos bazinianos, el cumplimiento en el seno de la temporalidad de esa igualación característica del cine “entre hombre y naturaleza” –o bien, tiempo del mundo y tiempo de la vida.

El interés de este esquema se vuelve aún mayor si consideramos que el género matriz de la obra de Mizoguchi fue el *shinpa eiga*. En efecto, la traslación a la pantalla del *pathos* melodramático de la escena *shinpa* requería conservar en buena medida su peculiar (des)equilibrio entre la lógica de la acción –casi siempre vinculada a lo azaroso de un encuentro providencial– y la estética de los sentimientos. Si con *Elegía de Naniwa* y, sobre todo, *Las hermanas de Gion*, apoyado en su nuevo guionista Yoda y en las virtudes del sonido como herramienta de *extensión de campo* más allá del campo visual, Mizoguchi experimenta una inmersión completa en el ámbito del realismo, será precisamente a condición de aprovechar esa capacidad de ensanche más allá del campo para dar cuenta de “acontecimientos” que dependen por completo de un *a priori*, el de las relaciones socioeconómicas, pero que, sobre todo, *se* suceden; y cuyo “por consiguiente” sólo cabe

⁴²⁸ Bazin, André: “Ladrón de bicicletas”, *Qué es el cine*, p. 338.

⁴²⁹ Bazin, A: Op. cit., p. 339.

descubrir *a posteriori* –virtud que, por cierto, Bazin descubría en ejemplos neorrealistas muy posteriores, como *La terra trema* de Visconti (1948).

La joven protagonista de *Elegía de Naniwa*, telefonista en una empresa editorial de la efervescente ciudad de Ôsaka, sufre el acoso de su jefe, que la pretende convertir en su amante. Ella, por otra parte, padece en casa la circunstancia de una amenaza judicial contra su padre por desfalco. Situaciones prosaicas y probables, vinculadas al mundo laboral del capitalismo japonés en una fase de leve recuperación posterior al fatídico año de 1930, cuando los efectos del Crack del 29 más se dejaron sentir. El esquema es meridianamente sencillo: una circunstancia de apuro debilita al personaje ante el dilema entre rechazar o aceptar las pretensiones del jefe. El paso fatídico, la aceptación del chantaje, empujará a la chica, en un giro hiperbólico muy propio de la tradición naturalista, hacia la prostitución. Lo relevante, sin embargo, es que los nudos de la trama, esto es, los cambios de “estado” (de telefonista a amante del jefe, de amante a prostituta) acontecen siempre *entre* las escenas. En ellas, de hecho, sólo acontece el principio y el final, o la causa motora –que es circunstancial, no la profunda, que es estructural– y la consecuencia. De tal modo que se establece un principio de *necesidad* que inutiliza el trayecto, el desarrollo de ese tránsito el despliegue de la caída. Se está arriba, se tropieza, y se está abajo. La caída en sí, por necesaria, no es objeto de desarrollo, desaparece de la dramaturgia porque representa un *a priori*. Basta con conocer las circunstancias dentro de un determinado contexto de relaciones sociales, para suponer el desarrollo posterior. Lo que el relato narra, entonces, es ese tejido de relaciones de poder y los momentos circunstanciales *-contingentes-* que precipitan una amenaza potencial que viene dada desde el principio.

Este sería el fundamento de la pequeña forma deleuziana, la del relato compuesto en segmentos en los que la “Acción” precede a la “Situación”, describiéndola trazo a trazo, a lo largo de un recorrido, un devenir abierto que no permite suponer un desarrollo concreto para cada segmento. Es así que se resuelve la relativa ambigüedad en la que Bazin incurre al separar “acción” y “acontecimiento” sin diferenciarlos claramente. Estos segmentos, de hecho, describen por lo general algo que “le sucede” al personaje, algo que le toma desprevenido, y que provoca su respuesta; y se clausuran siempre sobre algo así como unos puntos suspensivos, cuya continuidad no sabemos cuándo tendrá lugar. Porque la escena se dispersa en una no-conclusión, a la espera de nuevos acontecimientos,

en medio de lo que suponemos será la continuación de la vida cotidiana. El curso del relato no será entonces sino un estrechamiento de los cercos que las “Acciones” –en rigor, los acontecimientos– van cerrando en torno al personaje. Lo que se halla entre tanta apertura –ensanche del tiempo cotidiano del que surgen los acontecimientos, dispersión en ese mismo tiempo, obediencia del conjunto a un orden organizado mediante elipsis entre esos segmentos– es el tiempo de la vida en lo que tiene de ordinario. Lo contingente, que no es sino el momento singular en el cual ciertas condiciones previas precipitan una caída. Esta caída es previsible, pero no lo es cuándo ni cómo acontecerá. El realismo, considerado según estos términos, consiste en esa imprevisibilidad de la forma singular y única (contingente en apariencia tan sólo) con la que se despliega lo *necesario* en el tiempo de la vida.

Pero no olvidemos que se ha operado un trabajo de dispersión donde gobernaba la “consecuencia”, la causalidad teatral del *shinpa*. Es que esa causalidad ya era determinista. Era preciso extraer el potencial de los momentos fuertes del *shinpa*, esos “duetos” en los que un personaje se encuentra con otro, donde la situación, el dilema, queda al descubierto. La operación de transformación del determinismo melodramático *shinpa* en determinismo, por así decir, “político” (relativo a la “solidez del mundo social”: el campo de la transacción en su devenir cotidiano), pasaría por sustituir el *fatum* por el “momento cualquiera”. Es decir, hacer de esos encuentros una situación que sucede normalmente, dentro de un micro-cosmos social en cuyo interior la interacción entre ciertos individuos es asunto cotidiano, allí donde el *shinpa-eiga* prefería provocar encuentros fortuitos que resultaban de un improbable regalo del azar –como aún sucedía en *El hilo blanco de la catarata* (la actriz y el joven *chauffeur*) y en *Osen de las cigüeñas* (la mujer pública y el joven sirviente). Lo que emerge, entonces, son las rutinas del hogar, de la empresa, de la urbe, en ciclos sucesivos que se pliegan unos en otros.

Se puede decir, simplificando, que a fin de cuentas la opción de *Elegía de Naniwa* es descriptiva: la estrategia observacional no se despliega únicamente en la puesta en escena, en la toma de distancias de la cámara, en el campo continuo de las contigüidades espaciales que los personajes atraviesan, sino en el orden del acontecimiento no cualificado como tal, por lo menos en el inicio de las escenas en las que aquel se va a producir. Dado que todo se desencadena a partir de *apriorismos* sociales, basta con mostrar su des-

pliegue en un mundo concreto de seres, momentos y lugares. No hay nada que objetar a este argumento, pero si se toma esa vía, conviene ir un poco más lejos. Puesto que aceptamos la categoría ‘descripción’, se debe tomar la cuestión de lo descrito, y por tanto, de *mimesis*.

La *mimesis*, con independencia del contexto en el que el concepto se aplica, implica una apuesta por la *veracidad descriptiva*. Digamos que esta implica a su vez la dominancia de alguno de estos dos principios:

1) La selección de objeto → *Excluyente*, adscrita sobre todo a la categoría Literatura y al discurso del ‘realismo político’, común al discurso histórico y al narrativo-ficcional ‘realista’, y que dota al término de una dimensión *sustantiva*: fija una categoría genérica (la que admite la proposición “el realismo”). Ya vimos, en efecto, que Hayden White ha argumentado convincentemente en torno a una convergencia, a lo largo del s. XIX, de a) el ‘realismo’ como principio rector de la política, b) la historia como disciplina central de conocimiento y c) el realismo estético, especialmente en literatura, como extensión del/reacción frente al Romanticismo.

2) La semejanza formal → *Incluyente*, adscrita sobre todo a la categoría Arte y a un cierto idealismo estético, posee una dimensión *adjetiva*: “lo realista”, “el realismo de tal o cual escena”, “la descripción realista de tal o cual ambiente”, etc. Es decir, se añade al objeto aquello que, analógicamente, le “faltaba” para completar, dentro de las limitaciones del medio, un ideal de semejanza. El corolario de esta noción es su reverso como añadido, no de lo que falta, sino de aquello que se consideraba superfluo, inútil, grosero; aquello que estorbaba la economía de la representación en tanto que *mimesis*, por así decir, conceptual, de ese objeto.

Con respecto al punto 1 y la cuestión del ‘realismo político’, habíamos dejado aparte en el Capítulo II.3., donde considerábamos estas cuestiones, su carácter excluyente. Tanto los discursos de la Historia y de la historiografía, como los de la narrativa de ficción – con la novela como forma cumbre–, delimitan su objeto, esto es, lo que merece ser con-

siderado por ellos, de acuerdo a la “gravedad” de ‘lo político’. Aunque eso abarque una gran amplitud de situaciones dignas de ser tomadas en cuenta, también define un ámbito de exclusión en cuanto al tipo de objeto a elegir y al ángulo desde el cual se lo ha de comprender –es decir: lo que merece ser narrado.

A la hora de equiparar los discursos histórico y narrativo, Hayden White⁴³⁰ considera, en primer lugar, el denominador común de un “sistema de exclusiones”, concepto tomado de Gérard Genette, el cual lo formula a su vez a partir de los trabajos de Emile Benveniste, y que alude en origen al propio orden *diferencial* que ambos autores, como Barthes, Jakobson o Todorov, privilegian desde distintas posiciones vinculadas al estructuralismo lingüístico, al estudio de la lengua y de los códigos a partir del legado de Saussure. Es decir, aquí se alude a la naturaleza del “código” inherente al discurso narrativo. No sería imposible, en cualquier caso, trasladar la idea del ‘sistema de exclusiones’ desde el plano diferencial del código narrativo hasta el plano referencial de la ‘realidad’ de la que, tanto la historiografía como las ficciones ‘realistas’, procuran dar cuenta. Qué orden de exclusiones lingüísticas puedan operar a su vez como exclusión de ciertos modos de significar, nos llevaría a un terreno alejado de nuestros intereses.⁴³¹ Pero sí conviene tomar en serio la posibilidad misma de ver el ‘realismo’ –en tanto que discurso común a lo historiográfico y lo “novelesco” (en un sentido decimonónicamente restringido que confiamos no requiera ulteriores explicaciones) – como un sistema de *exclusiones* cuya codificación tiene un correlato directo en el “corte” que efectúa sobre la realidad para delimitarla –y configurar entre sus confines los términos implícitos del ‘mundo histórico’. que vino a caracterizar las narrativas tanto de ficción como de la Historia –como disciplina institucionalizada de conocimiento– a lo largo del siglo XIX occidental. No es difícil deducir, por ejemplo tomando en cuenta la crítica de Barthes al “efecto de realidad”, que lo simbólico, lo alegórico y otras funciones poéticas, pero también algo más sutil y a la vez más general –más ideológico– cual pueda ser todo enunciado o representación vol-

⁴³⁰ White, H.: *El contenido de la forma*, p. 18.

⁴³¹ H. White cita el siguiente párrafo de Genette: “Ciertas formas gramaticales como el pronombre «yo» (y su referencia implícita «tú»), los «indicadores» pronominales (determinados pronombres demostrativos), los indicadores adverbiales (como «aquí», «ahora», «ayer», «hoy», «mañana», etc.) y, al menos en francés, determinados tiempos verbales como el presente, el pretérito perfecto y el futuro, están limitados al discurso, mientras que la narrativa en sentido estricto se distingue por el uso exclusivo de la tercera persona y de formas tales como el pretérito indefinido y el pluscuamperfecto”. En Genette, Gerard: «Boundaries of Narrative», *New Literary History* 8, n. 1, 1978, p. 11. Cit. Ibid.

cados hacia una consideración inmanentista de las cosas reales, o a una aceptación del carácter episódico de los sucesos narrados (de tal modo que estos puedan tener significado en sí mismos, pero sin que su sucesión temporal infiera un significado ulterior que los trascienda), puesto que la comprensión narrativa apuntaría hacia una comprensión siempre posterior, en virtud del carácter *disimuladamente* configurativo del relato, estarían excluidas.

Como entendemos siguiendo al mismo autor, es evidente que el orden de las exclusiones se correspondería con lo que vimos que definía como adopción de cierto “realismo” como principio rector de la política. De ahí se deduce que, mediante una lógica inversión de términos, *lo político*, esto es, aquello que lo político tomaba en consideración como terreno de su competencia, hubiera de constituir el inventario de asuntos a partir de los cuales se desplegaban las narrativas de uno u otro signo.

Naturalmente, este planteamiento resulta inmediatamente tautológico (una narración sería realista porque viene a reproducir el ‘realismo’ adoptado por la política), pero ello se debe a que la sinergia entre ficción, historia y política, se basa en el paso inmediato que va desde esa adopción, en el ámbito del pensamiento político, de una posición estratégicamente auto-designada como realista, a una relación circular e interdependiente entre ambas nociones. Se trata, en fin, de un juego de correspondencias tautológicamente fundada por su propia naturaleza ideológica, y que concluye con la equivalencia ‘praxis política = realismo’. Así pues, una definición satisfactoria de ‘realismo’ aparece en este contexto como improcedente, si no se hace previo examen de los contenidos del pensamiento lo político en el s. XIX. Semejante cuestión, obviamente, trasciende los límites de este estudio, pero al menos una sospecha complementaria debe ser tenida en cuenta: el rasgo capital, original y común a todas las vías de pensamiento político del XIX, es la emergencia de la idea de “lo social” allí donde antes dominaban en exclusiva los conceptos de autoridad. Esa emergencia tiene la forma, naturalmente, de una vasta red de conflictos que, en síntesis, proyectarían un enfrentamiento –no siempre meramente dialéctico– entre el Orden social y eso que, sin entrar en pormenores, podría nombrarse como la ‘ansiedad de la Historia’. Lo cual a su vez nos remite de nuevo, por cierto, al papel que Peter Brooks otorga al melodrama como género típico de la ansiedad post-revolucionaria.

En el limitado contexto que nos interesa, todo esto nos sirve, en fin, para retener la idea del ‘realismo’ como sistema de exclusiones, el cual implica una muy definida elección de objeto que ya no busca describir, por ejemplo, simples modos de vida, sino integrarlos en un contexto interpretativo capaz de proyectar un *caso* como analogía de la totalidad del juego social en un momento dado. En un contexto narrativo ‘realista’, las vicisitudes del caso dan cuenta de la totalidad (social), aun cuando no pueda afirmarse la relación inversa (lo social puede no explicar totalmente el caso, que podrá, e incluso habrá de incluir la singularidad –azar, psiquismo, personalidad, fatalidad, o la eterna condición humana, etc.).

Es que, de hecho, lo político –lo social– otorga un horizonte común al discurso histórico y a la novela realista, pero es función primordial de la segunda señalar los espacios que el primero ha dejado al margen. De tal modo que, si el conocimiento histórico ha excluido esos espacios del “dominio específico de sus objetos”,⁴³² la ficción implica interrogarse sobre las razones de esta exclusión. En definitiva, el horizonte común de la Historia y la ficción realista no implica caminos paralelos. La Historia dispone de un poder legitimador, en tanto actúa como discurso que regula lo que se incluye y excluye –“en nombre” del realismo político. Y las ficciones ejercen un papel de conciencia crítica sobre la primera, puesto que el *caso* implica siempre un algo de excepción.

Es evidente que toda narrativa puede decirnos algo sobre las instituciones políticas de la época en la que surge, pero aquí trato de señalar, a partir de la argumentación de Hayden White, la delimitación –de raíz positivista y liberal burguesa– de una prosa del mundo, de tal modo que tanto el discurso histórico como el de ficción hayan de tomarla como referente. La historia se interesa por lo factual, por el pasado como ámbito de lo sucedido, y con ello efectúa la selección de lo relevante. Pero una vez establecido el

⁴³² La expresión procede de un texto de 1790, de H.M. Köster: “Historie, Philosophie der Historie”, *Deutsche Enzyklopädie* vol. 15, p. 666, tal como aparece citada en la muy notable introducción a la formación del concepto de “Historia” de Reinhart Koselleck: *historia/Historia*, Trotta, Madrid, 2004. Koselleck sitúa el vínculo entre la “Histórica” (*Historik*) y la “Poética” –es decir, la narrativa de ficción– en el siglo XVIII, antes del triunfo de la novela realista, y describe además la conciencia, en aquel tiempo, de que ese vínculo tenía doble dirección: “... los dos campos llevaron a cabo una fusión en la que la Historia se benefició de la verdad más general de la poesía, de su plausibilidad interna; y a la inversa, la poesía se sometió cada vez más a las pretensiones de la efectiva realidad histórica” (p. 49). “Dentro de la poesía, fue el género de la novela burguesa el que ahora quedó sometido, por su parte, al postulado de la fidelidad histórica a los hechos. La Historia y la novela quedaban equiparadas como dos vasos comunicantes. La credibilidad y la fuerza de convicción de una novela crecían en la misma medida en la que ésta se aproximaba a una “Historia veraz”” (p. 51). “Mientras que el arte de la novela se obligaba a la realidad histórica, la Historia, a la inversa, se sometía al precepto poético de crear unidades fundadoras de sentido” (p. 53). Etc.

paisaje, será habitado por un presente extendido en gerundio: lo que puede estar sucediendo. Esto indica menos un problema de perspectiva temporal que una conciencia de ciertas zonas no alcanzadas por el impulso ordenador de la historia. Habría algo que rescatar en los entresijos de lo histórico. Y aquí, lo que adquiere un protagonismo capital es precisamente el “entre”. Lo excluido, lo perdido entre los almacenes de lo histórico, es en principio aquello que, en primer lugar, requiere una escala de aproximación distinta, y en segundo lugar, un desplazamiento de lo protagónico: el sujeto individual como agente histórico, pero también a la inversa, el agente histórico como sujeto a fin de cuentas, es decir, como persona abocada a su propia finitud, a la irreductible singularidad de su propio camino.

Sumariamente, ‘lo político’ implica necesariamente todo aquello que cabe en *lo público*, en el sentido heideggeriano del término, pero no excluye lo privado sino que, precisamente, lo señala como *excluido*; como problema que, en última instancia, permite cuestionar de un modo u otro lo público –pero no oponiendo a lo público un régimen recíproco de exclusión: lo privado, en el ‘realismo’, es siempre, por así decir, una variable problemática de lo público. Dicho sea de paso, conviene recordar que el género matriz del melodrama japonés, fue el *fūzoku-mono*, y que el eufemismo *fūzoku* (“moral pública”) se refería, en los años Meiji, a todo lo relativo a la industria del sexo: prostitución, geishas, etc., pero también, por extensión, a la industria del ocio “colindante”, como las casas de juego.

Volviendo a la cuestión de lo excluido del ‘realismo político’, cabe poner como ejemplo también el pasado desde la óptica, digamos, romántica de lo extinto, de lo singularmente “otro” en tanto que no puede volver a darse. El realismo se interesa, sin embargo, por el pasado de ‘lo político’ en la medida en que puede ser proyectado por analogía o genealogía del presente. En términos de nuevo heideggerianos, podría argumentarse que la ficción realista proyecta la ‘intra-temporalidad’ de los sujetos en la historicidad, que es pública; y viceversa. En el capítulo “Función narrativa y experiencia humana del tiempo”, Ricœur hace una relectura de las categorías heideggerianas de intra-temporalidad, historicidad y “tiempo absoluto” de formidables consecuencias para una comprensión profunda del discurso narrativo. La intra-temporalidad sería el tiempo

fechable del cálculo, de la preocupación, del “estar en el tiempo”. “Su sentido lo determina la preocupación, no las cosas que la curan”.⁴³³

También cabe decir: la ficción realista aborda su objeto desde la *mimesis* para llegar a la *analogía*. Lo que se va excluyendo o “atenuando”, o bien lo que se conserva como elemento de tensión para el despliegue de la descripción realista, es precisamente el melodrama, que vendría a ser algo así como un agente rival y cómplice a la vez de la pulsión realista. El melodrama mantiene, en las novelas decimonónicas occidentales como en el traslado de la economía del folletín al cinematógrafo en tan diversas épocas y lugares, su preeminencia como estrategia de empatía y previsión de los acontecimientos. Pero por lo general, cada reclamo de avance y modernización narrativa ha venido de la mano de un triunfo sobre las cadenas melodramáticas. Se trataba de eludirlas como un estorbo a la descripción de las formas y estructuras de una causalidad limitada por ‘lo político’, causalidad que conduce el relato con sus vicisitudes a través del personaje, y viceversa; causalidad particular extrapolable no obstante –de nuevo la analogía– al campo social en su conjunto. Dicho de modo simplificado: el drama expone un *caso*. Y todo caso lo es por su relevancia pública.

No basta entonces con decir, como Barthes⁴³⁴, que el realismo es una función retórica, tan codificada como cualquier otra, si ello no conlleva clarificar las diferencias y vínculos entre la *mimesis* realista como selección de objeto o sistema de exclusiones, y la *mimesis* formal basada en la semejanza o identidad imaginaria entre el dato sensible del referente y el dato sensible de su representación. El equívoco con el ‘realismo’ formal, o con lo ‘realista’ en su sentido adjetivo, es haber puesto énfasis precisamente en la semejanza como finalidad, cuando aquella sería el medio por el cual se opera la actividad de mostrar, que es siempre invitar a mirar *más*; a advertir los detalles. De tal modo que, frente al sistema de exclusiones, la *mimesis* formal implica un sistema de añadidos, de *inclusiones*, lo cual introduce la posibilidad del goce, la *jouissance* ante un suplemento del dato sensible. La cuestión es que el sistema de exclusiones, en la práctica, controla el conjunto sobre la idea de una integridad *evidente* del conjunto de lo real. Es decir, introduce un

⁴³³ Ricœur, P.: *Historia y narratividad*, p. 187.

⁴³⁴ Barthes, Roland: “El efecto de realidad” [1968], *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 179-187.

principio de sobriedad que mantiene el goce formal a raya. Esa integridad excluye además otros riesgos, como por ejemplo la amenaza del subjetivismo, para que lo descrito aparezca así como exterior y *contingente*. Pero lo contingente promete a su vez un goce ulterior, a través de su posible transformación en “algo más”.

La cuestión es que aquí el plano-rodillo eleva de categoría el fondo, que comunica a la escena de diálogo, no sólo su “humor” sino la función retórica realista que implica tratarse de un lugar objetivamente preexistente y, sobre todo, contingente. A diferencia de, por ejemplo, la Estatua de la Libertad, caso extremo de lugar real y preexistente que funciona como cartel señalizador sobrecargado de simbología, el paisaje portuario de Ôsaka en esa toma porta una connotación “casual”, por ser intercambiable con otros posibles escenarios en el seno de ese mundo pre-significado. Pero es que además, la extensión misma de la toma, en travelling lateral de un minuto de duración, hace “necesario” el lugar, así como el lugar hace posible la toma. Aquí hay un trabajo de *inclusión* del lugar como cosa real y de la realidad como lugar. Y esto opera simultáneamente a un rescate estratégico de algo hasta entonces excluido: es la exclusividad del sitio, más allá o más acá de sus connotaciones –de su pesadumbre crepuscular y de su ajuste la iconografía del naturalismo literario y cinematográfico. Lo exclusivo funciona, entonces, de cara a lo común, como signo doble: de sí mismo como este lugar (un rincón del puerto de Ôsaka), pero también de todos los lugares semejantes en los que el comercio distribuye riquezas y detritos.

Así pues, el sello realista moviliza una oscilación entre contingencia y necesidad. Pero tal oscilación encaja precisamente en la economía del melodrama, como uno de los habituales desvíos naturalistas del melodrama, puesto que lo melodramático requiere la fuerza de resistencia del mundo contra la voluntad de plenitud de los protagonistas. De hecho, en el devenir de la literatura occidental desde la segunda mitad del XIX, y en el desarrollo posterior de lo novelesco en la Era Meiji desde finales de la misma centuria, lo melodramático se diluye en la sustancia “seria” de lo social y sus derivados: bajos fondos, ambientes del lumpen-proletariado, etc. También en los filmes “portuarios” japoneses de los 30 se percibe el influjo del cine americano de temática gangsteril, por ejemplo. Pero con ser todo ello evidente, al mismo tiempo es esta imagen una vista en claroscuro (formal y moral) de Ôsaka, ciudad portuaria semejante a cualquier otra. Es el puerto o es

cualquier puerto, según la posición de ventaja o desventaja que tenga el espectador, el coetáneo japonés o el cinéfilo extranjero.

Naturalmente que el puerto de Ôsaka, como el de Yokohama en los otros filmes citados, representa lo extranjero y lo turbio. Ahora bien, lo que insiste en darse, a lo largo de este plano extenso, es la extensión misma del lugar y del momento. La naturaleza “casual” del entorno y de la charla, reposa en el contraste recíproco entre ambos, en esa diferencia. El lugar señala una actividad dormida, desordenada, casi prematuramente entregada a la producción de escombros de sí mismo (los cobertizos y las farolas muestran decrepitud, negligencia o ambas cosas: estamos en los sótanos del desarrollo). La charla, con su *crescendo* de tensión y amargura, y la indiferente soledad del entorno, conforman a su vez la no-indiferencia, el vínculo íntimo entre la índole del lugar y la posición casi pre-destinada de la joven: su pobreza y su correspondiente condición de mercancía humana. En última instancia, lo contingente aparece *también y sobre todo* como singularidad plena expresada en la pura duración del paseo, en el despliegue temporal del caminar, de los gestos y expresiones, del dolor y la irritación circulando dentro y fuera de las dos figuras andantes, ella y él.

En un primer momento, la *mimesis* realista opera como garantía de que lo descrito *no tendría* por qué llevar consigo un significado distinto a su veracidad como lugar en el mundo de los personajes. Y sin embargo, lo lleva, puesto que su carácter contingente no se satisface con la mera arbitrariedad de una elección no vinculante con la significación. El realismo consiste, en fin, en nutrir la sospecha de que la normalidad –lo contingente– dispone precisamente de una vastedad de significación, pero siempre *posterior* e inserta en el tejido de conexiones entre las cosas reales (historicidad), no en ellas mismas. Aun cuando el sistema de exclusiones limita el inventario de lo plausible a lo “importante” (lo político), debe para hacer operativo ese inventario borrar la propia selección (sobre el referente, esto es, sobre la “realidad”, identificada con lo que se considera políticamente relevante del momento social), para liquidar toda sospecha de arbitrariedad.

En el caso de esta escena, la sospecha de arbitrariedad se disuelve, claro está, en la sugestión de que impera en el escenario un principio de necesidad legible, “simbólica”, con respecto a la situación afectiva (discusión, coacción) a la par que social (precariedad, coacción) de quienes lo habitan (suburbio, ¿coacción?). Pero lo contingente mantiene su

fuerza por la “acción” combinada del estatuto real de la localización, su mencionada intercambiabilidad y su desconexión aparente con el contenido del diálogo, que remite siempre a otro lugar: la oficina, la cama, el corazón; la pobreza, la coacción, el futuro matrimonial. A diferencia de la escena portuaria pintoresca del tipo *Muelle de las brumas*, donde el lugar enmarca a los personajes y proyecta hacia ellos y desde ellos una épica libertaria, aquí aparece un contraste por in-diferencia mutua entre personajes y entorno. Ellos parecen demasiado habituados al lugar como para ser capaces de interpretarlo. El fondo, naturalmente, sí los interpreta a ellos de cara al espectador: los *localiza*, en todos los sentidos de la palabra, y además los ensombrece. Pero el asunto es que, en primer lugar, ese saber sobre los personajes que el fondo nos restituye, consiste en el déficit de saber que afecta a los sujetos. Y en segundo lugar, ese fondo “no hace nada” en sí mismo, puesto que es un lugar cualquiera, literalmente anterior y ulterior a la ficción. El realismo, como ya dijimos al señalar una “ceguera” de los personajes, apunta de un modo u otro a una impotencia para leer el propio tiempo, es decir, el lugar que los sujetos ocupan en ese momento y en ese lugar. Y a un espectador-tipo semejante al lector de, por ejemplo, un Zola: dotado de la clase de perspicacia que permite deducir la conexión entre hábitat y personajes sin mostrar símbolos, interacción o influjo directos.

De hecho, en realidad aquí estamos empleando la categoría ‘contingencia’ con cierta liberalidad, pero es preciso diferenciar en ella dos momentos, por así decir. Primero, la situación, ya de por sí rutinaria, se desarrolla en un escenario opcional, como si el relato se hubiera encontrado a los personajes ahí en ese momento de la conversación igual que podría haberlos hallado en otro más o menos próximo, sin variar por ello su contenido expreso. Pero es que, además, la escena se clausura sin resolver algún posible vínculo, ni causal ni simbólico ni “expresivo”, entre el escenario y ese diálogo que motiva la escena.

Con semejante apertura a la pura duración, la escena juega a esconder su necesidad entre los velos de su apariencia contingente. En principio, lo contingente viene a ser asunto de *denotación* (esto mismo, tal como es, aquí y ahora). Y aunque supone una situación narrativa relevante, es su *connotación*⁴³⁵ como momento cualquiera lo que cimienta su ulterior necesidad *dentro del sistema* del relato. Por supuesto que la connotación

⁴³⁵ Para una teoría de la “lectura” de las imágenes, y especialmente de la construcción de realismo en las imágenes, a partir de las nociones barthesianas de denotación y connotación, véase Bryson, Norman: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Alianza Editorial, Madrid, 1991. Veremos luego las dificultades implicadas en esa dualidad.

incluye su valor iconográfico general como paisaje suburbano. Pero lo excepcional, lo exclusivo, acontece en su capa *originaria* de realidad: es lo extenso en sí mismo, como fenomenología del mundo ‘real’, sobre un tapiz histórico inmediato. El estado de cosas transforma el marco cualquiera en subtexto alusivo: un espacio periférico, destartado, que participa del hábitat de los personajes, lugar de paso habitual, estación de una *rutina* –y de hecho he aquí, en la rutina, la puerta de entrada de lo contingente como condición fenomenológica del relato. Naturalmente que ese marco dispone, por sus propias cualidades, de un valor “expresionista”, pero si en efecto opera convencionalmente al modo romántico, como prolongación emocional de una pareja que atraviesa un túnel de pesar en sus vidas, es a través de un desvío realista de la convención, que subordina las emociones a una rutina y el fondo a la objetividad de un entorno real “cualquiera”. La propia distancia entre cámara y personajes admite la intromisión de una frialdad que se corresponde con la perspectiva *pública* sobre una conversación cuyos temas explícitos son más bien poco sentimentales –la presión del dinero, el trabajo, las diferencias de clase y género.

De hecho, el fondo es un depósito de lentitud que parece comunicar esa cualidad a los paseantes. ¿No es esa la función del paseo, donde el caminar desprovisto de propósito, implica una ralentización que, de algún modo, simula adherirse a los ritmos imperceptibles de la naturaleza? El paseante se aparta del flujo mundano para imaginarse en un flujo del mundo y recuperar cierta clase de contacto. Es en este sentido en el que la noción del tiempo puede concebirse, en los cuestionables términos de Bergson, como una experiencia interior y no exterior –pero que, paradójicamente, tiene como requisito un redescubrimiento del tiempo como exterioridad, *ajeno a los propósitos*. Sin embargo, este paseo entre Ayako y Nishimura, que debería ser el acompañarse de dos amantes, no puede abstraerse de la presión del tiempo público. En concordancia con ello, el fondo no es un paisaje idílico, sino una zona de actividad industrial en pleno *paréntesis* de actividad. El subsuelo productivo de la ciudad como zona dormida, telón corredizo del insomnio de los desdichados personajes. También puede decirse de otro modo: la felicidad diferida ya no es el acontecimiento latente sino el estado mismo de cosas, la norma de una dificultad plenamente identificada con la época.

Resulta pertinente problematizar aquí la cuestión del “efecto de realidad” denunciado por Barthes⁴³⁶ en el ámbito de la literatura en general y del ‘realismo’ literario según su práctica ejemplarizada en la novelística del s. XIX, muy especialmente, claro está, en el ámbito francés, con el propósito de hacer resaltar, por encima del efecto de *mimesis* pretendido por dicha práctica, la paradoja del “código” –ese que tiene como propósito diluir su específica diferencia en la indiferencia de lo descrito. Lo cierto es que surgen problemas si se aplica a nuestro objeto (la escena del puerto de Ôsaka) la separación barthesiana entre los ya mencionados términos *denotación* (la cosa que está ahí, por un lado como dato contingente, y por el otro con una función específica en la trama del relato) y *connotación* (el valor retórico de ese dato contingente que está ahí para aportar tan sólo “realidad”, como señal de su propia “realidad”: el “dato inútil”). De acuerdo a este esquema, este paisaje *es* el puerto de Osaka, sin duda, y como tal, vendría a operar la función denotativa de un lugar *en su estar ahí*. Pero también designa, *por extensión*, un ambiente, una época y hasta un tránsito de cosas. En este sentido, lo contingente del lugar real incorpora un valor simbólico de otro orden.

Es que el valor de este escenario como emblema de realidad, se hallaría no en su “inutilidad” argumental, sino en la *insistencia* del lugar en la imagen, es decir, la homogeneidad de su presencia a lo largo de una duración que no cesa. Nótese, por otra parte, el valor que adquiere la consecución visual, “fotogénica”, del lugar, es decir, su diferencia con los emplazamientos portuarios ampliamente tratados por el cine también en Japón, así en la emblemática *Joriku daiippo* de Shimazu,⁴³⁷ como en la propia obra de Mizoguchi: un paseo por los muelles, esta vez compartido por dos personajes masculinos, en un filme realizado al amparo de Shôchiku el año siguiente a las “independientes” *Elegía de Naniwa* y *Las hermanas de Gion*. Pero ahí, en *El valle del amor y la tristeza*, el malecón,

⁴³⁶ BARTHES, R.: “El efecto de realidad”, *Op. cit.*

⁴³⁷ Wada-Marciano dedica a *Joruki daiippo* (*First Steps Ashore*) varias páginas de uno de los capítulos de su tratado *Nippon Modern* (*Op.cit.*, pp 36-40) como ejemplo de representación de espacios *liminales*, fascinante zona de sombra del cine japonés de los primeros años Showa. Un ejemplo algo más conocido en Occidente –siquiera por haber formado parte de las retrospectivas realizadas en la última década al cineasta Hiroshi Shimizu, y por hallarse disponible en DVD a cargo de la prestigiosa Criterion Collection– es *Minato no Nihonmusume* (*Japanese Girls at the Harbor*, 1933), que es a la sazón otro producto Shochiku. En ambos filmes, el puerto representa una zona de deseo con múltiples implicaciones: territorio donde el crimen y la prostitución abundan y donde, correlativamente, el contacto con lo foráneo se transfiere a esta oscura zona de ilegitimidad y peligro. En cualquier caso, las escenas portuarias de *Elegía de naniwa* y *The Straits of Love and Hate*, por breves e incidentales que fueran, crecían sobre el suelo abonado por una iconografía realista inequívoca en esos años.

los buques, las gaviotas, son sólo un paisaje portuario, tan preciso para el devenir de uno de los dos personajes, como indiferente en su constitución misma como lugar: fondo real e “imperfecto”, intercambiable por funcional. El muelle de Ôsaka en la escena de *Elegía de Naniwa*, por la extensión y la composición visual, con su bello contraste de sombras para los personajes y luces de crepúsculo para los barcos y las casetas, instala inmediatamente la singularidad del lugar, su *presencia* insustituible. Es el puerto bajo esa luz sólo entonces, casi como si le fuera transferido (¿y no será esta la clave diferencial del paisajismo en la tradición de Oriente?).

Así pues, no es tan sólo el ahora de esta luz en el puerto, sino su duración lo que viene a decantar un tiempo que no se limita al ocuparse ansioso de los personajes. Por otra parte, y en términos más funcionales, esta uniformidad del paisaje a través de sus objetos, esta noción de conjunto unificado por un todo-de-lugar, ¿no vendría a ser también el modo de un contraste con la agitación de los personajes, hasta el punto de que el propio paseo, el movimiento de las figuras, disimula la tensión que emerge de las palabras y los pequeños gestos del rostro? Tal disimulo es obligado por el curso del lugar mismo, que es un contenedor de rutinas, de pura facticidad. Ergo, la insistencia del lugar es asimismo funcional (como amortiguador del *pathos* de la situación) y simbólica (como signo de historicidad).

El valor del dualismo planteado por el autor de *El imperio de los signos*, reside sin duda en que lo denotado ejerce una función en la economía de la situación narrada, mientras que lo connotado interviene en la economía del “código” narrativo (realista) en sí. Ahora bien, la historicidad del lugar, puesto que no reposa en la descripción sucesiva, sino en el continuo de su mostración, exige un nivel de complejidad ulterior. Tomaremos, por ejemplo, otra figura lingüística, menos rigurosa, no teórica, sino comparativa, provisional. Diremos que este paisaje tolera su designación como “el” lugar (Osaka, ciudad portuaria) y como “un” lugar” (ese rincón, *ahí*, sin más, como podría haber sido otro cualquiera, mas siendo sin embargo y precisamente *este* y no otro). Esta simultaneidad, esta compatibilidad entre lo determinado y lo indeterminado, podríamos decir que propone, por volver de momento a la figura barthesiana, una profunda connotación (*cualquier* lugar) en la denotación del *ahí* contingente (*este* lugar).

Porque, además, el insistir propio del plano extenso implica la insuficiencia de, digamos, la instantaneidad con la que se da el mero reconocimiento del lugar como dato

significativo de la situación. Y ello se debe, precisamente, a que la insistencia es un fenómeno durativo. La duración es justamente ese exceso que desborda la denotación hacia la connotación –siendo lo connotado la realidad que se señala a sí misma, la realidad que solicita ser reconocida como tal. Pero a su vez lo connotado (un lugar) no deja de contener lo denotado (el puerto de Ôsaka).

En Barthes, el “efecto de realidad” legible en la reducción (a connotación) del dato “inútil” –de aquello que está de más, que podría omitirse de la frase, de la escena– implica exceso, prolijidad de la descripción por la descripción. El exceso reposa en su fuerza intencional de mostrar esto, aquello. Pero en el caso que nos ocupa, el exceso intencional mantiene una relación ambigua con el hecho de que el lugar está ahí mismo, por así decir, *inevitablemente*. El exceso se manifiesta más bien *ante* el escenario y no *hacia* él, de tal modo que la secuencia queda invadida de una potencia presencial-durativa del lugar. No hay “inutilidad” en el sentido barthesiano, puesto que no hay un gesto de selección arbitraria. El exceso es más bien la entrega a un contexto concreto que ni se limita a contener, ni se contiene a sí mismo, porque desborda la situación a partir de un estar-ahí real que es anterior y posterior al curso de los personajes, al curso de su discusión, a los dilemas que afrontan, a las familias que les aguardan, a los amigos que los recibirán o expulsarán. Anterior y posterior a este momento, porque el momento en sí, no es sino un segmento cortado en una cinta temporal sin inicio ni fin, una cinta que tampoco es infinita, y no porque esté vinculada o adherida al lugar, sino porque *es* ella misma este lugar, que sólo puede concebirse *en* el tiempo, lo cual en realidad significa: como un *momento* mucho más amplio, con límites *pero* indefinido, del Tiempo. La indefinición forma parte del carácter histórico del puerto –cuya forma actual implica la contingencia de un barco amarrado ahora y quizás ayer, o desde años atrás– porque es en todo punto distinta a la que podía tener, por ejemplo, en el s. XVII, cuando servía como único punto de acceso autorizado al comercio extranjero. El lugar tiene y no tiene un origen, porque el lugar es el complejo de estados que lo configuran como tal en la memoria. Esa es la indefinición de la cinta temporal, su apertura a una imagen de cambio latente bajo la inmovilidad que convierte el lugar en paisaje.

Puesto que habíamos elegido a Ricoeur como uno de los guías que nos permitieran ver mejor unas claves de la narratividad que, no por profundas, dejan de tener una relevancia fundamental en nuestro objeto de estudio en la medida en que examinamos

su estatuto 'realista', podemos retornar a su re-lectura de las nociones temporales heideggerianas. Lo que define y eleva la historicidad por encima de la intra-temporalidad, es la "repetición". El término debe ser puesto a salvo, eso sí, de sus connotaciones como fundamento del tiempo en las sociedades basadas en modos de pensamiento mítico. En realidad, la "repetición" viene a ser eso que aquí, a pequeña escala, llamamos "insistencia del lugar" –la imagen lenta del puerto de Ôsaka, dotada de una cualidad de retención visual que contrasta con el ritmo conversacional, *preocupado* (nos atrevemos a decir, extrapolando abusivamente el término: intra-temporal) de Ayako y su novio. Pero, como signo de historicidad, esta imagen insistente es aún precaria. Su cuya cualidad de repetición se halla en su naturaleza tópica –tomado el término en el modo en que sus dos sentidos posibles pueden conectar sus extremos: el *topos*, lo singular e irrepetible del lugar en su momento, y lo conocido e inmediatamente reconocible por su generalidad. Y además, no tiene el potencial que la repetición otorga a los acontecimientos discretos para configurar una trama y trascender la idea de un tiempo homogéneo y en presente (intra-temporal) para convertirse en trama, en configuración. Es que, en presente, la trama es aún invisible: en Mizoguchi estamos siempre in media res, porque las escenas alcanzan a los personajes en mitad de camino. Esta doblez temporal, la de la preocupación y la de la historicidad, es la interválica profunda que los planos pergamino de Mizoguchi instala mediante su estilística de lo extenso y lo contiguo. Hay siempre una distancia palpable, una desconexión entre el personaje, concentrado en su pasión, y el entorno, pero de tal modo que esa separación se reconcilia precisamente en la dimensión de historicidad del conjunto de la imagen. La función poética de esa persistencia retencional de la imagen, con su regularidad "casual" de zonas e intervalos, no es posible definirla sino como equivalente a un simultáneo "decir": "esto que está sucediendo, aquí sucedió".⁴³⁸

⁴³⁸ Una profundización en este asunto nos llevaría directamente hacia un terreno de indagación filosófica que sobrepasa los límites de este estudio. Nos llevaría a la idea heideggeriana que conecta la idea de lo público con la del "ser-únicamente-de-esta-vez" de los seres (Heidegger, Martin: *El concepto de tiempo. (Tratado de 1924)*. Herder, Barcelona, 2008, p. 106), , para trascenderlo más allá de la mundanidad: es que esta fórmula de Heidegger se refiere precisamente al "tiempo de la ocupación", el ser-temporal del Dasein en cuanto ontológicamente constituido con respecto a la facticidad, a la sucesión de los *ahoras* que es propia de lo intra-temporal, lo mundano; la convivencia (donde predomina el "se" impersonal: algo ha de hacerse, vivirse, de tal modo que "el tiempo" no podría ser más que "el ser del nadie que comparece desde el mundo mismo en la absorción presentante [la ocupación] en el mundo"). Heidegger, M.: *Op. cit.*, p. 99.

III.2.6. Cambio de signo de lo extenso.

Hasta aquí debería quedar claro que el realismo se basa, a todos los niveles electivos, en la antedicha oscilación entre contingencia y necesidad. La finalidad última de esa estrategia es invitar al lector o espectador al análisis de un estado de cosas desde la *evidencia* de sus datos, sin teoría previa, sin tejido simbólico *anterior* que prescriba un orden autónomo de lo ficcional –como el que representan, de hecho, los géneros narrativos. El trabajo descriptivo, como fundamento de todo realismo formal, implica un refuerzo a la obviedad de que lo representado *preexiste* a su descripción. Insertar ese refuerzo en el seno de una ficción, implica todo un dispositivo retórico muy sofisticado, que a su vez atenúa el trabajo de selección de objeto activado por el sistema de exclusiones. De hecho, el dispositivo ficcional realista elige lo típico de un microcosmos característico de una cierta época. Desde ese punto de partida, los elementos constitutivos de ese microcosmos encontrarán su necesidad, quedando liberados, en tanto que datos preexistentes, a la posibilidad de aparecer *bajo la forma* de contingencias.

Así, el plano extenso se establece sobre las condiciones de una elongación, un trazo horizontal que viene de alguna parte (un estado anterior de cosas en el interior del microcosmos: Ayako ya era hija, empleada, novia, amante; esos barcos ya estaban anclados en el puerto; y esas viviendas de suburbio, como los buques y las personas, no siempre estuvieron ahí) y se dirige hacia otra (un estado posterior dentro del mismo ámbito). De esa especie de gran elongación universal, se tomarán segmentos, cortes definidos por un acto “vertical”, un acto narrativo que, imaginariamente, se otorga a sí mismo la presunción de intervenir en la rigurosa selección de tramos. En consecuencia, se ponen de relieve ciertos tramos bajo la premisa de que habrán de resultar decisivos en la composición de un devenir necesario. Y a su vez, la premisa de tal necesidad habrá sido la de operar sobre un material que, arraigado en lo preexistente, emerge *a priori* como contingencia; como uno entre muchos posibles. La clave del realismo sería entonces el déficit constitutivo entre el no-saber aparejado a todo devenir azaroso, y una especie de potencia configurativa (Ricoeur)⁴³⁹, una potencia latente de orden y sentido, que constituye la promesa de todo relato, y que este actualiza desde su privilegiada posteridad bajo la pre-

⁴³⁹ P. Ricoeur, *Op.cit.*, cap. “La función narrativa y la experiencia humana del tiempo”, pp. 183-214.

tensión de estar desvelando sin más ese orden oculto que preexistía a los acontecimientos.

Así pues, y en primer lugar, los datos básicos de esa configuración ya estaban ahí en realidad, en el paisaje social mismo. No haberlos visto en su profundidad condena a los personajes a quedar suspendidos en un falso azar, indefensos ante el abuso de las fuerzas que configuran la época. Y en segundo lugar, esos datos requieren interpretación bajo la intensidad de su apariencia contingente. Los barcos y barracas al fondo equivalen a Ôsaka, al comercio, al capital, a la desintegración lenta de las relaciones y del mundo conocido. Pero hay un sol crepuscular en ese mismo paraje, una sensación de frío, una presión del reloj sobre el día que acaba, un tedio en este paseo, en este muchacho débil y en la llegada al hogar donde a ella le aguardan más problemas. El paisaje es depresivo, entonces, porque siendo el paisaje *de ahora* (breve tramo en el tiempo del mundo), ellos lo experimentan como el paisaje *de siempre* (largo tramo en el tiempo de la vida). Las utopías de la modernidad apuntaron hacia la toma de conciencia de esta profunda diferencia, y el realismo se ocupa de señalar la brecha. De este modo, la denotación realista (política, exclusiva) y la connotación realista (fenomenológica, inclusiva) terminan por plegarse la una en la otra.

Así pues, en *Elegía de Naniwa* la elección de objeto —una situación de abuso por imperativo de clase, de superioridad jerárquica y de género, en el contexto laboral de una moderna ciudad portuaria japonesa— modifica sustancialmente el efecto de *mimesis* formal: los segmentos del relato operan de inicio como momentos cualesquiera, para luego devenir *necesarios* en su transcurso, merced a su encaje como momentos de la trama (el paseo de Ayako y Nishimura se convierte en puesta en crisis, impotencia del novio, abandono de la chica). Aquí se justifica el énfasis de Bazin, cuya obra crítico-teórica se desarrollará mucho después, al tiempo que surgen el neorrealismo y sus derivas autorales en la Post-Guerra, en una determinada “técnica poética” del cine: la combinación del plano-secuencia con la profundidad de campo, figura privilegiada de su concepción ontológica del cine como dispositivo realista. Se ha hecho notar con frecuencia que el argumento de Bazin por el cual esa figura, presuntamente, “libera” al espectador para que establezca “su propio montaje” entre los elementos presentes en la imagen, es un subterfugio que oculta lo evidente: la condición necesaria de tales elementos bajo la forma simbólica de un conjunto, con sus líneas de fuerza, sus trayectorias. La profundidad de

campo establece, si se me permite la metáfora física, campos de fuerza en el encuadre. La diferencia con una estética basada en la fragmentación por el montaje, vendría a ser como el cambio del vector lineal por esta idea literal de “campo”. Lo que se recupera en la imagen, entonces, es lo extensivo. Y lo extensivo, en un sentido muy amplio, es propiamente lo que ha venido a re-introducir cada intervención estética que se haya atribuido, por sí mismo o desde algún frente crítico coetáneo o posterior, un incremento de realismo.

Lo extensivo vuelve perceptible la relación, el vínculo, la fluctuación. En definitiva, un área de tensiones. La tensión misma entre el referente y el signo, se inscribe y expresa en términos de campo.

El realismo consiste en esta dialéctica entre un sistema de extensiones y un sistema de exclusiones. El sistema de exclusiones del realismo tal vez pueda traducirse a partir de la clásica diferencia aristotélica entre Historia (“lo que pasó”) y Poética (“lo que podría pasar”). Lo plausible de los acontecimientos reposa en las condiciones de época – un ‘campo’ de fuerzas, cada una de la cuales tiene un “emisor” no localizado. De ahí la apariencia doble, contingente y necesaria a la vez, de los acontecimientos. El sujeto no tiene plena noción de cuáles son las fuerzas que actúan sobre él, y el espectador las ve, no en origen, sino en su acción prolongada, *desde mucho antes y hacia un indefinido después*, sobre tales sujetos. El resultado es algo así como un juego de vectores (sobre un *plano*; la polisemia del término es aquí asumida intencionalmente). De ahí la importancia del desplazamiento de los personajes, paso a paso, etapa tras etapa, desde una anterioridad “cualquiera”: la malhumorada esposa de Asai atravesando la *engarwa* de la casa, ¿adónde se dirige? No hay que esperar mucho para saberlo, pero la llamativa concreción espacial de su paseo, hace que esa espera se sienta como pura duración.

Así pues y en resumen: la ficción realista es una decidida apuesta por la historicidad, en los términos definidos por el realismo de la política, cuyos términos son a su vez los mismos del discurso histórico como discurso propiamente realista. (Más adelante habrá que argumentar cómo semejante tautología fundamenta la impresión de plenitud del programa mizoguchiano: su conmovedora fe en la convergencia del relato novelesco, de la plástica informada a la vez por la novedad del dispositivo cinematográfico y el valor poético de la tradición, y del discurso histórico como condición generadora del sujeto moderno. Sobre la voluntad de dismantelar esa tautología podría explicarse también, y

en consecuencia, la ruptura del 'cine moderno', en muy diversos frentes, incluido el del cine japonés, con esa esfera de confianza en la cual pudo desarrollarse el sistema de estudios japonés como fábrica de narrativa popular, y por extensión la obra de un cineasta como Mizoguchi).

En este sentido, la historicidad asume un principio que Paul Ricœur sintetizaría elegantemente: el pasado es finito pero ilimitado. La clarividencia de Bazin al adoptar el plano-secuencia como figura ejemplar para una norma estética que obedezca a la condición ontológicamente realista del cine, se debe precisamente a que la toma prolongada en tiempo y profundidad pone a la vista un campo de posibilidades *antes* que un sentido. De ese campo emanan posibilidades, y por lo tanto una zona de indeterminación: la propia figura del plano-secuencia exhibe un grado de indeterminación en el encuadre, por muy intencional que éste sea en su desarrollo, puesto que despliega una dirección en el espacio entre muchas posibles. Pero a la vez, la indeterminación está por completo condicionada, tiene los límites propios del momento, del lugar, de los agentes que interactúan: lo que podría pasar, es lo que de hecho podía pasar *allí*. El primer verbo condicional indica posibilidad, y el segundo señala un imperfecto pretérito. El encuadre instala y por tanto significa unos límites, aun en términos estrictamente físicos; la apertura del mismo al acontecimiento allana el camino a la naturaleza contingente, "encontrada" del suceso: embarcaciones de ignota procedencia, bullicio de calles y comercio, una representación de bunraku a la que Ayako asiste como acompañante de su jefe Asai, con una peluca-tocado de mujer casada: de repente, aparece la esposa de Asai. Poco antes, esa misma mujer indignada atravesaba los espacios que median entre lo doméstico y el lugar de trabajo, para emprender con descaro –en el territorio "gobernado" por su marido– un coqueteo con un joven empleado, coqueteo leve pero inequívoco. Al principio, los letreros de neón lanzaban destellos en el cielo nocturno de Ôsaka. El plano-secuencia es el mundo recibiendo, haciéndose depositario del suceso, pero de acuerdo a sus propios términos: justo en ese momento, justo en ese lugar (del encuadre). El mundo no es un escenario... más que en potencia. El realismo, según la clave baziniana, es la expresión de esa potencia, justo antes, durante y después de hacerse (f)actual. A esa potencia, en otros ámbitos de discurso, se la conoce precisamente como historicidad.

El error de Bazin, a su vez y como ya hemos visto, fue hipostasiar este potencial y desatender la polisemia de una figura que, como tal, implicaba una mera decisión de

continuidad sin cortes. Ya hemos visto que, aun en el interior de un régimen de trabajo tan localizado como el las películas de Mizoguchi en un período inferior a un año, la figura cambia de sentido –o al menos acentúa una de sus vías de sentido y atenúa otras. En *El hilo blanco de la catarata* y *Osen de las cigüeñas*, la idea de contigüidad espacial inmediata estaba al servicio de las coreografías de la acción/reacción –el efecto de “pasarela”. Ergo, de las intensidades experimentadas a lo largo de un vector susceptible de quiebros inesperados en su entrecruzamiento con otros vectores del mundo alrededor (la visita del monje cuando aún resuena la agresión de Kumazawa sobre Osen). En *Elegía de Naniwa*, el juego de los intervalos y las contigüidades pone en valor lo extenso sobre lo intenso, que queda amortiguado por la “objetividad” de un tiempo que ya no se organiza en función de las pasiones: estas han sido *excluidas* como prescriptoras del movimiento; ahora son datos, objetos del discurso observacional ‘realista’.

Por otra parte, una posición de análisis estrictamente baziniana se haría cómplice de la propia retórica realista, porque asume el fundamento ideológico consistente, como ya hemos anticipado, en considerar la realidad como ya dada. La toma larga sería la figura ideal para dar cuenta de la misma porque hace palpable la duración misma del acontecimiento en su integridad, y porque esa integridad implica una puesta en relación de las cosas entre sí que implica simultaneidad. En la teoría baziniana, la toma larga sería entonces una conquista del cinematógrafo, pero el desarrollo histórico que seguimos aquí, nos permite ver que Mizoguchi se ha “limitado” a cambiar de signo un arcaísmo, una figura de base dramática con un gran potencial plástico y arquitectónico. La ambición de Mizoguchi parece haber sido la de traducir en *locus* el *pathos* melodramático.

Lo que irrumpe con el sonido en ese sistema, es esta duratividad liberada que nos ocupa; duratividad no coartada por la necesidad de imprimir dinamismo a las escenas. Para todo ello ya contaba Mizoguchi con las experiencias de la articulación y la duración en el depósito tradicional de la cultura vernácula. De modo que el realismo de Mizoguchi procede de un desvío de la tradición, esta vez en la propia figura sutil del *e-maki mono*, que alude a una profundidad cuyo depósito se asemeja, imaginariamente, a cierta indecible matriz japonesa que reúne la estética, la historia; la cultura, un pasado en proceso de mutar y permanecer, de hacerse *actual*. Pero no debemos perder de vista la apuesta por el realismo para comprender el valor de esta figura. Es posible articular en

ese tejido que presumiblemente accede a “las cosas tal como son”, un tejido textual más sutil y posterior, como clave extraña, extemporánea, en segundo nivel: por ejemplo, lo “extenso-japonés”, aludido con ese formato de escena que nos remite al *e-maki mono*. Entonces, la evidencia puede saturarse con una significación ‘otra’, y la “teoría” puede emerger de la poética.

Es decir, de un orden que altera los datos –que invierte las posiciones de anterioridad y posterioridad de los signos– para impulsar la *visión* de un sistema. Así, el plano extenso-como-*e-maki* puede transformarse en tropo, en *figura* recurrente. Los significados implicados en la situación que viven Ayako y Nishimura se insertan en un modo de presencia específico y muy connotado. Reverberan a través de ellos en el espacio del puerto y en lo pausado del andar, y los datos del camino les devuelven redoblado ese significado. Los “picos y valles” de la efusión melodramática han embarrancado en una zona llana. Mizoguchi traduce los silencios del corazón, coreografiados en el *shinpa*, en los silencios de la preocupación, con todo su espesor de duración y de mejor-callar. El realismo “social” de Mizoguchi irrumpe en plenitud cuando abraza el dato fenomenológico en su desarrollo, la partitura del pensamiento no dicho y la palabra urgida, la danza actual de los espíritus, su pautado deslizarse e interrumpirse; cuando la lateralidad se puebla de arritmias: silencios ambiguos en la conversación. Es una conquista precoz del sonido cinematográfico, traducida en un movimiento lateral cuyo origen escénico queda prácticamente borrado.

Ese mismo año de 1936, Jean Renoir dirige en Francia *Le crime du Monsieur Lange*.

Capítulo III.3. 1936 (II): REALISMO ‘TRASCENDENTAL’. *GION NO SHIMAI*.

III.3.1. Plenitud de un realismo ‘observacional’.

Las hermanas de Gion, quinta producción de Mizoguchi en Dai’Ichi Eiga y segunda colaboración con el joven Yoda Yoshikata como guionista, pasa por ser la cumbre de esta breve etapa como director “independiente”, y confirma, no ya el alejamiento, sino la decidida inversión de valores y estereotipos del *shinpa* emprendida, con la decisiva colaboración de Yoda, en *Elegía de Naniwa*. Estrenada en octubre de 1936, fue aclamada por la crítica, encarnada en la actividad de la revista *Kinema Junpo*, donde encabezó la lista de mejores filmes del año. En buena medida, la cercanía entre los estrenos de *Elegía de Naniwa* y *Las hermanas de Gion*, inferior a medio año, hizo que ambas fueran tratadas habitualmente como un tándem. A ello tampoco podían ser ajenas las obvias conexiones entre ambos filmes: sendas producciones Dai’Ichi con Yamada Isuzu en el papel protagonista, el mismo equipo de técnicos y artistas, y una evidente voluntad de realismo que remitía a los pasados “filmes de tendencia” o *keikô eiga* en clave feminista. *Las hermanas de Gion*, además, abordaba un mundo, el de las geishas, que en ese momento estaba bajo el punto de mira, y no sólo en Japón, como un ámbito “disponible para la renovación”.⁴⁴⁰ Constituía una zona ideal para observar y debatir los conflictos entre modernidad y tradición, entre las resistencias de lo vernáculo y las influencias occidentalizantes.

Aunque en algunas filmografías se da constancia de que *Las hermanas de Gion* era una libre adaptación de la novela *Iana* del ruso Alexander Kuprin (1870-1938),⁴⁴¹ lo cierto es que Yoda describe el proceso de creación del argumento y guión, en su libro sobre Mizoguchi, como un trabajo original desarrollado a partir de una estancia voluntaria, con propósito de investigación, en una casa de geishas del célebre distrito de Gion en Kioto. La protagonista es Omocha, hermana de Umekichi, geishas ambas que viven juntas, siendo la mayor, Umekichi, sumisa y tradicional –aparece siempre en kimono y

⁴⁴⁰ Kirihara, Don: *Patterns of Time Mizoguchi and the 1930s*, p. 116.

⁴⁴¹ Existe una edición en español, descatalogada: Kuprin, Alexander: *Iana, o el burdel*, Editorial Iberia S.A., Barcelona, 1970. La novela ofrece, a diferencia del filme, un relato coral de la vida de unas prostitutas en una calle de una “ciudad del Mediodía ruso”: el sector conocido como *Janiskaia Sloboda* o “arrabal de los cocheros”, más conocido como El Foso. Paradójicamente, el tono moralizante, el énfasis en los orígenes migratorios de muchas de las protagonistas, los mecanismos de empatía, hacen que esta novela parezca susceptible de adaptación al universo moral y sentimental del *shinpa*.

por lo general con el peinado *shimada* de rigor— y siendo la menor, Omocha, su opuesto: una joven resuelta y pragmática que viste al modo occidental y muestra las maneras urbanitas de una *moga* mundana. De forma aún más explícita e inmediata que en *Elegía de Naniwa*, el universo narrativo de *Las hermanas de Gion* se concentrará en lo transaccional, dejando fuera cualesquiera otros asuntos y motivaciones, si bien con frecuencia el desarrollo de los diálogos, que constituyen el motor central de avance narrativo, abordan cuestiones relativas a la “política” del sexo y de los géneros, en un contexto de discusión abierta sobre la pertinencia o la inactualidad del estado de cosas, de las normas no escritas que rigen en el mundo de las geishas.

En este sentido, Omocha lo tiene muy claro desde el principio: ella “odia a los hombres” y está dispuesta a aprovecharse de ellos. La película narra de hecho las intrigas de la joven para, en primer lugar, separar a su hermana del arruinado comerciante Furusawa y unirla al boyante Jurakudo, a la sazón amigo del primero. Y para, en segundo lugar, conseguir un patrón mantenedor para sí misma. En busca de ambas cosas se aprovecha de Kimura, joven empleado de la tienda textil Kudo. A sabiendas de que ejerce una poderosa atracción sobre él, logra sonsacarle una cara tela con la que encargar un bello kimono a su hermana mayor, de modo que esta pueda acudir a una fiesta a la que asistirá Jurakudo. Y más adelante, seduce al propio dueño del establecimiento de telas, el señor Kudo, quien habría acudido al hogar de las geishas para pedir explicaciones por la tela robada. Resentido, Kimura pondrá sobre aviso a la esposa de su jefe, y luego organizará una violenta represalia contra Omocha, con secuestro y paliza incluidos. Entretanto, Furusawa, convencido por Omocha de que Umekichi no lo quiere, habría pese a todo retornado a los brazos de la sumisa geisha. Pero al regresar del hospital donde convalece la hermana pequeña, Umekichi se entera de que su amado ha vuelto definitivamente con su esposa y su hijo recién nacido. En la sala de hospital, las hermanas se ven totalmente solas. Umekichi moja las penas en el silencio, y Omocha, acostada y dolorida, abomina en voz alta y primer plano de la existencia del “oficio” de geisha.

En cierto modo, cabe argumentar que *Las hermanas de Gion* efectúa esa inversión definitiva de los roles y valores del *shinpa* precisamente para desvelar que la sentimentalidad *shinpa* funcionaba, a su vez, sobre una inversión ideal de las prácticas de dependencia prostitucional del Japón mundano. Si bien es cierto que la geisha no ejerce directamente la prostitución, sí se sabe que, por lo general, requería del “patrocinio” de un

cliente especial, exclusivo, que adquiriría así el derecho tácito a tomarla como amante. Tanto este filme como el que Mizoguchi rodará en los años 50, durante su famosa etapa Daiei, *La música de Gion*, se sustentan en la presión que soporta la geisha para garantizarse una estabilidad económica a través de una figura de por sí tan inestable como el patrón –por lo común un hombre adinerado, por tanto maduro, por tanto casado. En compañía de la geisha, aislado de las preocupaciones laborales y familiares, el patrón aspiraba a disponer de un oasis, una especie de matrimonio ideal de ocasión: sin requerimientos penosos ni otra obligación que la de mantener el nivel de vida de la geisha, siempre urgida de hacer gastos elevados para mantener su aspecto. En este sentido, el hogar de la geisha representaba un simulacro de acogida y protección donde la amante es sumisa pero también maternal. Las más conocidas piezas *shinpa* de Kyōka jugaban de hecho con el mito de la amante-madre, pero, al contrario que en la relación cuasi-contractual de geisha y patrón, el corazón de la mujer mundana optaba por aquello que de ningún modo podría responder al interés práctico: un hombre demasiado joven, demasiado débil, demasiado pobre. Con él, la cortesana se abrigaba en la efímera felicidad de un simulacro de matrimonio y familia, instituciones que le estaban en la práctica vetadas. Asimismo, la casa de la geisha aporta el “otro hogar”, una versión portátil de la familia paralela que constituye uno de los temas predominantes del melodrama japonés en el período “clásico” de su cine.

En *Las hermanas de Gion*, no sólo nos encontramos en Omocha con el polo opuesto a una heroína *shinpa*, sino con el más furioso relato de Mizoguchi-Yoda en lo que concierne al rechazo total a la empatía. Si Yamada Isuzu encarnaba en *Elegía de Naniwa* a una joven normal que cae en la “mala vida” asimilando sucesivamente el aspecto, primero, de una tradicional *kakoware*, y después, de una moderna *moga*, Omocha reúne los dos perfiles: como geisha, es un anti-modelo, un caso de profesional renegada que en absoluto se identifica con el oficio. Pero, salvo en sus palabras finales, ella no escenifica ese rechazo. Podría pensarse que su modo de adhesión al oficio es tan impersonal como el de cualquier secretaria o camarera. Pero en realidad, lo que sucede es que aquí los personajes pertenecen total y absolutamente al mundo. Se me permitirá decirlo de un modo “heideggeriano”: para ellos la cuestión del ser, no es una pregunta viable ni pensable. Todos ellos viven “en lo ente”, en lo concreto, en el seno banal de la intratemporalidad. En realidad, la película parece no aceptar otra dimensión que esa, en la

medida en que ni por un instante nos será dado entrever algo en los personajes que no esté sometido a la economía, a los hábitos del comercio de bienes, servicios, deseos y favores que constituyen lo propio del ecosistema humano de Gion. No es que parezcan ausentes los sentimientos, sino incluso cualquier otro dato de una vida interior, excepto el de la furia de Omocha al principio y al final del filme –pero furia transformada ya en idea, en concepto de rechazo y combate en el frente de las relaciones entre hombres dominadores y mujeres dominadas. Ni por un momento veremos tampoco esos estados fugaces de suspensión, esos “ralentís” retencionales en los cuales el personaje aparece sumido en un silencio amortiguado por la amplitud del entorno. *Las hermanas de Gion* “va al grano”; es un relato seco, de llamativa velocidad... a pesar de tratarse de uno de los filmes de Mizoguchi en los que más larga duración tienen las tomas. Es que todo aquí es conversación y transacción. Como veremos al estudiar las primeras secuencias, aquí se hace fuerte el arte de Mizoguchi para hacer co-existir el gesto de rutina, la acción convencional doméstica (vestirse, preparar el te, ordenar los enseres de una tienda) con el diálogo transaccional, que casi parece camuflar su potencia intrigante –en los dos sentidos: conspiratoria y formadora de intriga, de narración– tras la elocuencia descriptiva de lo cotidiano.

Conviene anticipar ya una clave, quizás la más relevante, de este ejercicio naturalista –en un sentido muy “japonés”, pues no será la índole de la necesidad natural proyectada en la jungla social en términos de acción/reacción, sino la “naturalidad” con la que el par acción/reacción se despliega en un circuito de rutinas espaciales. *Las hermanas de Gion*, como relato, funciona *topológicamente* en un sentido absolutamente estricto. Salvo un par de escenas nocturnas, muy poco sucede fuera de los espacios domésticos de Gion, y especialmente en las áreas semi-públicas/semi-privadas que constituyen las estancias de transición entre la vivienda como establecimiento y la vivienda como tal. Y salvo en dos momentos, nada sucede fuera del distrito de las geishas, con esas callejuelas estrechas entre edificios de madera que tienen un algo de jaula. A su vez, hay una distribución rigurosa de “usos” del espacio según pautas que nunca rompen con el curso de lo previsible cotidiano. El curso de la narración enhebra una sucesión de rutinas, un “régimen de visitas” perfectamente adherido al diario quehacer de las dos geishas y sus “benefactores”. Hay muy pocos, aunque significativos, encuentros casuales. Casi todos los encuentros forman parte de lo habitual o de lo altamente probable. Pero sobre todo y

por encima de todo, si de una urdimbre, una actitud conspirativa en el caso de Omocha se trata, también se nos revelará con esa urdimbre otra, de índole formal-narrativa: un tejido de *rimas* en base a los antedichos *usos del espacio*. En esta comedia social amarga, áspera, donde no hay posibilidad de identificarse con los personajes, sino tan sólo de identificarlos por su modo de actuar en un sistema de relaciones, casi cada elección formal/espacial dispone de rimas que implican, en consecuencia, una *espacialización* rigurosa de la propia narrativa.

Asimismo, el curso narrativo opera por *aplazamientos*:⁴⁴² si bien lo narrado despliega distintas líneas, rara vez nos pone en situación de reconocerlas de modo inmediato, es decir, de conectar directamente el inicio de cada escena con una situación anterior. Y cuando comprendemos qué situación prolonga, nos hallamos sumergidos en la potencia descriptiva del momento presente. Dicho de otra forma: esa potencia descriptiva se sitúa en primer término, camuflando provisionalmente la significación de lo que vemos en tanto que “avance”. El resultado es el siguiente: de un lado, el relato adopta un aspecto intrincado, y del otro, los acontecimientos se igualan en la uniforme condición de la rutina. En este orden de cosas, Mizoguchi halla la oportunidad para ahondar y sistematizar sus apuestas formales/espaciales. Estamos, en suma, ante un tipo de relato sobre el cual es pertinente observar una primacía de ‘estructural’ –acaso más próxima a lo dialéctico, en el sentido que maneja Burch con esta noción (puesto que implica un amplio abanico de variaciones sobre patrones formales), que al rigor característico de las narraciones que Bordwell denomina paramétricas. Hay, más bien, un tipo de narración ‘paramétrica’ en ciernes: en lo que respecta a los modos de puesta en escena, su función diferencial o estructural se disputa la primacía con el uso dramático referencial.

Esta sistematicidad puede acaso pasar desapercibida por el veloz desarrollo interno de las situaciones, cada una de las cuales introduce un avance concreto en el tejido del complot de Omocha, pero sin dejar en ningún caso de pertenecer al tiempo sin atributos de la normalidad de cada día. En este sentido, aunque se trata de un relato extremadamente condensado, la inserción de las situaciones en esa normalidad, con sus pequeños ritos de cortesía amablemente banales, impregnados a lo sumo de una picaresca sin adornos costumbristas, con la impasible distancia “descriptiva” de los amplios encuadres y su distancia con respecto a los sujetos, demuestra hasta qué punto la potencia del

⁴⁴² Kirihara, Don: *Op. cit.*, pp. 117 y siguientes.

relato “débil” -carente de giros e instantes de clímax, monocorde en su transitar por los ambientes y en su observación del desarrollo de los encuentros y las conversaciones- se halla en la implacable sospecha de un devenir sobre-determinado por las condiciones bajo las cuales un desvío deliberado, como el que emprende Omocha llevando al extremo la dinámica de la transacción y el simulacro hasta sobrepasar el pacto tácito entre geisha y cliente, deja al desnudo un estado general de vulnerabilidad en el que también los sujetos masculinos quedan expuestos.

Lo cierto es que el filme opera con “mundanidad” análoga a los personajes, pero dispone, naturalmente, del privilegio de la perspectiva. Queda a la vista precisamente la cortedad de la experiencia de estos seres de Gion, pero también *se da a ver* el principio regular sobre el cual el relato maneja sus propias opciones de puesta en escena. Hemos dicho que hay en Omocha una voluntad de conspiración, pero esto no es exacto si no se comprende que los planes de la joven geisha son improvisados paso a paso. Como en toda la obra de Mizoguchi, el devenir sólo se cumple por tramos, de modo eventual – “línea de universo”. Omocha detesta la existencia misma de las geishas, aunque resulta evidente que esa idea general, política, surge de una insatisfacción directamente experimentada por ella misma. Su respuesta, asimismo, será parcial, contradictoria. Asumiendo la inmovilidad fundamental de su situación, la utilizará para sacar partido de los hombres. Su radio de acción será tan corto como para no exceder el límite de esas calles que conforman el distrito de las geishas –algo que, por cierto, Mizoguchi explotará de modo más evidente, como condición dramática *per se*, en *La música de Gion*. Y lo mismo que para el radio, sucede para el “período”: el primer paso de la joven es librarse del arruinado Furusawa, quien tras abandonar su casa y ser abandonado por su esposa, se aloja en la vivienda de las dos hermanas. Para ello tendrá que introducir a otro candidato, y confundirlos a todos, patrón, hermana y candidato. Pero lo hará de acuerdo a las circunstancias que se presenten por el camino. Una de ellas es, indirectamente, Kimura, de quien sólo pretende una tela de kimono, pero casualmente eso provocará la aparición, primero, de Jurakudo, y luego de Kudo. Omocha irá llevando las cosas hacia su terreno con maniobras adaptativas. Esto, a fin de cuentas, forma parte asimismo de la “velocidad” del relato, donde la distancia entre causa y efecto, como veremos, es muy corta aunque a la vez parezca diluirse, desaparecer en el conjunto de las rutinas.

En cualquier caso, podríamos considerar si emerge siquiera la sombra de alguna experiencia del tiempo que no sea el estrictamente mundano, el presente de las cuitas, rigurosamente troceado por elipsis que expulsan lo lagunar, el reposo, la soledad. El mundo de Gion aparece como un mundo saturado, atareado; un agitado bazar de tenderos amables que comercian con formas de deseo arraigadas en la ensoñación masculina de la mujer pícara a la par que sumisa y maternal. Y el propio despliegue de la trama obedece a esta idea de saturación de cosas livianas. Don Kirihara ha analizado cómo se desarrollan las cuatro líneas de acción paralelas correspondientes a los cuatro “romances” (Umekichi/Furusawa, Umekichi/Jurakudo; Omocha/Kimura, Omocha/Kudo), intersecándose durante la primera mitad del relato en lo que concebimos como un cierto estado de indeterminación –producto del contraste entre el retardo de la plena inteligibilidad de cada situación, y la inmediatez descriptiva del carácter homogéneo de la rutina diaria– que se corresponde asimismo con la vaguedad de la periodización temporal de los acontecimientos. Es decir, podemos suponer una sucesión de los mismos, pero no podemos percibir el tiempo transcurrido entre ellos. En la segunda mitad del filme, sin embargo, todas estas líneas colisionan y se resuelven –hacia la nada, la abrupta disolución de todas ellas– en el breve lapso de tiempo de un día según la cronología del relato (“el tiempo de la fabula”, según la denominación de Kirihara,⁴⁴³ tomada del narratólogo checo Jan Mukarovsky). Creemos que, con sus aplazamientos, la película logra algo más que otorgar al cineasta la ocasión de “exagerar las fisuras y armar algunas sorpresas”.⁴⁴⁴ Consideremos este aspecto más detenidamente.

III.3.2. Falsa indeterminación temporal del relato.

En el apéndice a este capítulo se puede hallar un esquema del despliegue pormenorizado del relato en secuencias [Ver Apéndice al final del capítulo], es decir, unidades de situación de desarrollo continuo, que a su vez, en dos casos al menos, podemos dividir en dos o tres escenas: consideramos como ‘escenas’ los segmentos en los que a una situación A en un espacio A, le sucede una situación B en un espacio B. No cabe negar cierta arbitrariedad en ello. Hay secuencias que desarrollan una situación A y una situación B en

⁴⁴³ Kirihara, Don: *Op. cit.*, p. 117.

⁴⁴⁴ Kirihara, Don: *Op. cit.*, p. 118.

un mismo espacio y según un continuo temporal. Asimismo, hay unidades de situación temporal que se desarrollan sucesiva o alternamente en más de un lugar (básicamente, entre un interior y un exterior). El análisis nos lleva a dividir los sesenta y nueve minutos de metraje en veintinueve secuencias. De ahí *deducimos* que, si bien Kirihara destaca que la segunda mitad del filme transcurre en una sola jornada, lo cierto es que hay en realidad cinco de estos bloques secuenciales que llamaremos ‘cronológicamente compactos’: es decir, que transcurren a lo largo de unas pocas horas. Esos cinco bloques abarcan veintidós de las veintinueve secuencias. Habría otras siete secuencias de situación cronológica indeterminada (salvo en el aspecto de la sucesividad general de un filme como este, que saca partido de lo lineal para borrar cualesquiera otra determinaciones temporales). Es decir, cada episodio sigue al anterior, pero no es posible determinar cuánto tiempo pueda haber pasado entre cada una de ellas y la anterior. Por si fuera poco, una atención más detenida a detalles tales como la vestimenta, nos permite imaginar que, en realidad, todo lo que presenciamos –el tiempo de la *fabula*– podría haberse desarrollado en tres jornadas aunque no consecutivas. Con respecto a la extensión temporal de la trama, solo podemos estar seguros de que, entre la primera jornada hipotética (que se inicia cuando Furusawa se establece en el hogar de las dos geishas, y que concluye cuando Omocha logra sisar la tela a Kimura) y la segunda jornada hipotética (que se inicia en la fiesta en la que Umekichi encuentra a Jurakudo, y concluye en la madrugada siguiente, cuando Umekichi descubre que Furusawa se ha ido), ha tenido que pasar un número de días: se trata de “la fiesta del viernes”, y además se ha requerido el tiempo suficiente para confeccionar un kimono con aquella tela. La distancia entre este segundo bloque o jornada hipotética, y el siguiente y último, que se abre con la visita del nuevo aspirante a patrón de Umekichi, Jurakudo, es indeterminada. A partir de este momento, todo se sucedería, en principio, hasta el dramático desenlace que deja a las dos hermanas abandonadas, y a Omocha además gravemente herida y en el hospital. Pero hay cosas que diluyen la brevedad temporal de los sucesos, sacrificando la tensión temporal que un relato novelesco típico suele introducir entre las cosas que se prolongan y aquellas que, en contraste con las primeras, se precipitan en su brevedad. Los sucesos, así, se ven sumergidos en esa indefinición que, de cada escena, rescata lo que tiene de *momento cualquiera*.

Un ejemplo entre otros: en la secuencia inicial, Omocha se lava y se viste mientras habla con su hermana después de la visita de Furusawa. En la siguiente secuencia, tras un fundido en negro –cambio de capítulo– las dos hermanas pasean por el Santuario de Yasaka. La charla, brevemente cortada por alguna plegaria de rutina ante un altar, se refiere al mismo asunto que en la secuencia anterior. Omocha cree que el *giri* y el *ninjô* son subterfugios para engañar y someter a las mujeres (que lo diga en un conocido templo sintoísta mientras junta las palmas de sus manos y hace la preceptiva reverencia orante, no deja de ofrecer un contraste satírico cuya ferocidad sólo se enmascara en la tranquila normalidad cotidiana que envuelve la situación). Puesto que visten con las mismas ropas que en la primera secuencia, nada impide pensar que este paseo devocional tuvo lugar poco antes, esa misma mañana.

Pero tampoco hay nada que invite a afirmarlo, puesto que no hay ninguna marca temporal que las conecte. El fundido a negro, de hecho, es un elemento de confusión, porque ya desde mucho tiempo atrás, su función característica era insertar un punto de inflexión –eso sí, más conectiva que temporal; una separación nítida entre episodios. Pero tampoco la elipsis por corte directo entre este paseo por el santuario y la visita de Omocha a la “madam” en busca de un préstamo para un kimono para Umekichi revisite, por oposición, la función de una consecutividad inmediata. Es que, tal como ocurre entre la primera secuencia y la del paseo, no hay tránsito que medie. Y en aquella primera secuencia, sin embargo, sí nos había sorprendido la duración real de un trayecto, el que lleva a Furusawa desde su casa a la de las dos geishas: una hermosa panorámica en ciento ochenta grados que conecta el extremo de una calle con el de otra, irónico pasillo que conecta la vida formal y la deseada. Frente a la duración prolongada, incluso íntegra, lagunar, de esos trayectos –los que efectúan los hombres en su vida de veletas mujeriegos–, estas dos secuencias nos muestran al personaje de Omocha *en situación*; en el lugar de los hechos, sin que se describa de dónde viene. Paseos o visitas, todo ello sucede como un momento cualquiera, ajeno a todo matiz de excepción.

Más llamativa aún es la indeterminación temporal entre las secuencias que vendrían a abrir la hipotética tercera jornada, la del desenlace. En la primera (Sec. 15), Omocha se viste feliz, y Umekichi aparece triste: espera la visita de Jurakudo, a quien tendrá que decir si lo acepta o no como patrón. Luego veremos el encuentro entre Kimura, el engañado por Omocha, y Furusawa, el expulsado, quien vive con su ex emplea-

do Sadakichi, en el propio barrio de Gion, cerca de la Pagoda de Yasaka (Sec. 16). Furusawa le cuenta lo sucedido, y Kimura, se va. De hecho, es a la casa de las dos geishas a donde se dirige (Sec. 17), donde se hallan Jurakudo y Umekichi, en ausencia de Omocha. Al ver a la hermana mayor y a su pretendiente, nos inclinamos a comprender, dada la tranquilidad hogareña que los separa (él en la estancia interior, ella al fondo, cada uno abstraído en sus cosas), que llevan ya un tiempo conviviendo. Sin embargo, más tarde vemos que Omocha está almorzando con Kudo en un restaurante (Sec. 18, Esc. 2), con la ropa occidental que se estaba poniendo en la Sec. 16. En realidad, no deben haber pasado más que unas pocas horas, a lo sumo. Entre las Sec. 15 y 16 había una falsa elipsis, cuyo sentido temporal se aclara, no en la 17, sino en la siguiente, la Sec. 18.

En resumidas cuentas, nos encontramos que una cierta *norma* se establece para eludirla o contravenirla después. Si vemos la integridad de un trayecto, es de forma aislada, porque en las subsiguientes secuencias, estamos directamente en situación, sin tránsito. Pero es que la norma, como aprendemos más tarde, extrae de una conexión espacio-temporal una figuración topográfica que se adhiere simbólicamente al personaje –o a una ‘clase’ de personajes: así, el tránsito callejero y, más en general, los *umbrales* entre interior y exterior, serán el terreno simbólico de los hombres en *Las hermanas de Gion*. El trayecto que nos ha servido de ejemplo divide como una bisagra una secuencia nítidamente dividida en dos espacios/escenas –algo que no se repetirá en el resto del filme. De hecho, la casa de Furusawa al inicio, un callejón de Gion que sirve como tránsito literal entre ese hogar familiar y comercial del personaje y su “otro” hogar, y la vivienda correspondiente a este último –la que ocupan las hermanas geishas–, instalan en un continuo, en una precisa topografía, el mundo dual del filme.

Cabe destacar que la escena inicial en la casa de Furusawa articula a su vez dos ámbitos, el público y el privado, claramente separados por un fundido encadenado (así como el espacio privado se subdivide a su vez, como en un juego de cajas chinas, en masculino y femenino). Ahora bien, entre la tienda donde se desarrolla la subasta de los bienes de Furusawa y sus dependencias privadas, el fundido efectúa un salto espacial; como si la cámara necesitara traspasar tabiques fantasmalmente. Esta “anomalía” que podríamos ver como un resto de las prácticas del mudo (abunda en *El hilo blanco de la catarata* y en *Osen de las cigüeñas*, pero ya no aparece en *Elegía de Naniwa* mas que como salto temporal), no volverá a repetirse: los demás fundidos encadenados señalan elipsis

breves aunque indeterminadas -¿horas, minutos?, dependerá de cada caso- entre escenas o secuencias. Por otra parte, los fundidos en negro, como ya hemos visto, operan como “cambios de capítulo” que representan un punto de inflexión. Así es en este bloque de una sola secuencia, que expone la situación básica: un hombre arruinado cuya familia se deshace, una geisha moderna que lo desprecia a él y al conjunto de los hombres, su hermana tradicional que ama y acepta al desahuciado que le pide refugio. Pero que también establece un conjunto de falsas normas, o de pautas que no se van a seguir, al menos, en el mismo sentido.

Es decir, esas pautas se repetirán, pero *a costa de intercambiar su valor de uso*, sus relaciones de forma/función. Ni el encadenado ni el corte directo servirán siempre para lo mismo; ni los intervalos de trayecto integral, entre otros muchos elementos que veremos aparejados con su opuesto, tendrán la función sistemática que se espera. Es decir, tendrán un lugar en el sistema, pero de acuerdo a una sistematicidad “dialécticamente” alterada, al modo de un juego de variaciones simples y sólo aparentemente arbitrarias.

III.3.3. *‘Tiempo de la Historia’, ‘Tiempo del Relato’; ‘tiempo del mundo’.*

Lo que resulta más relevante a nuestro entender, es que las demarcaciones cronológicas requieren ser *deducidas* –con calculado retraso, o bien en un orden más exhaustivo, tan sólo mediante un análisis que el espectador no puede efectuar en el acto “natural” de ver el filme. De hecho, esta opacidad no sólo afecta a la temporalidad del relato, sino a las demarcaciones de lugar, que conforman un universo integral de estancias cuyo significado inmediato es su pertenencia a un hábitat específico (Gion), prioridad de conjunto que se impone aun retardando el reconocimiento del lugar específico, i.e. si se trata de la casa de las dos geishas o de la casa de la “madam” para la que trabajan. Con respecto a la linealidad cronológica, representa una especie de “grado cero” de la narratividad, una condición elemental de la antedicha indeterminación. Kirihara ha señalado que *Las hermanas de Gion* utiliza estrategias de retardo,⁴⁴⁵ lo cual nos permite hablar de un relato espacializado en base a la indeterminación de lo que Genette llamaba ‘Tiempo de la Historia’ (correspondiente a la cronología “objetiva” y lineal del mundo pro-filmico), condensada como está a los términos de ‘Tiempo del Relato’ (correspondiente al tiempo

⁴⁴⁵ Kirihara, D.: *Op. cit.*, pp. 119-120.

configurado en trama; tiempo, diremos aquí, “intencional” por tanto, organizado de acuerdo a un horizonte de sentido; en este caso, también lineal, pero con la línea temporal llamativamente entre-cortada).⁴⁴⁶ Lo característico no es, de hecho, esa condensación –y más cuando, como nos recuerdan Gaudreault y Jost, lo más común en los relatos fílmicos es que el tiempo del relato sea menor al tiempo de la historia.⁴⁴⁷ Lo anómalo reside en el contraste entre esa aprehensión retardada que aplaza nuestra comprensión de cada escena –su ubicación en el todo que el relato configura en términos de sentido– y lo sobredeterminada que acaba resultando cada escena. Porque, en efecto, cada una de ellas representa un segmento que inserta un momento necesario –aunque aunque “flotar” en la mediación de estos espacios ni del todo privados ni del todo públicos, como un resto indiferenciable en la ciénaga de las transacciones cotidianas– en el camino que lleva a Omocha (y a todo su entorno) al desastre. En efecto, este inventario de situaciones cuya suma equivale a la caída, se dispone como en casillas, pero de acuerdo a una estricta línea cronológica que sólo contiene los datos de posición relativa de una casilla a la otra, y no de posición con respecto al calendario (lo mismo puede decirse de los espacios, y no porque devengan abstractos, genéricos, sino por la inteligente combinación de la modulable disposición formal de la arquitectura tradicional y la verosímil concreción de unos espacios habitados según pautas que dependen del estatus y el papel social, y no de la singularidad de sus habitantes).

Con respecto al desarrollo temporal de las secuencias, no hay apenas índices de una actividad que no remita directamente a la situación. Toda rutina (vestirse, beber) es simultánea al “tema”, a la transacción específica que se halla en juego, y todo efecto de fondo (testigos tras un panel, voces de la calle, una radio) remite a la extensión del hábitat en su ininterrumpida rutina. De tal modo que el circuito Acción-Situación-Acción modificada (A-S-A’) al nivel de cada escena, no es, por así decir, más relevante que aquello que quedó indiferenciado en las lagunas de la elipsis al ese nivel de la propia escena, aunque sí al nivel postrero del cumplimiento de la caída. ¿Significa eso que el ‘tiempo del mundo’ (en un sentido ya no narratológico sino fenomenológico) es aquí ignorado? Significa justo lo contrario. Para comprenderlo, hay que partir de la no dife-

⁴⁴⁶ GENETTE, G.: *Figures III*, Seuil, París, 1972, p. 128-129. Cit. GAUDREULT, André; JOST, François: *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Paidós, Barcelona, 2010 (1997), pp. 125-126.

⁴⁴⁷ *Ibid.*

rencia sustancial, en *Las hermanas de Gion*, entre lo informe cronológico y lo conforme a la cronología. El estatuto temporal-cronológico no altera sino que, por el contrario, regula el orden de las semejanzas y las rimas espaciales de *Las hermanas de Gion*. En ella, *el tiempo no modifica la naturaleza de las cosas*. Es que todas ellas emergen del mismo todo informe, como una emanación necesaria. Las cosas mismas; los hechos de Omocha y Umekichi, de sus hombres y de sus hogares-jaula, siguen una cadena tan lineal, tan sobredeterminada, que pueden “flotar” en el magma del tiempo cotidiano sin que la naturaleza del hecho aporte apenas otra cosa que su mismidad. Su condición de segmento dentro de un segmento dentro de un segmento... Considerar esa sobredeterminación únicamente sobre la base de la linealidad del relato sería un error. Es que la línea está en extremo adelgazada, de hecho.

Y sería asimismo un error asumir la sentencia del bergsoniano Deleuze cuando afirma que en Mizoguchi, en general, el tiempo es aún “obediente” al movimiento. Lo cierto es que precisamente el movimiento cuenta poco, porque de él se dan breves tramos sometidos a la quietud del espacio (entradas y salidas de las figuras en plano, pequeños trayectos, umbrales), o bien tramos muy dinámicos valiosos en sí mismos y no por su propósito (el caminar veloz de Furusawa por Gion), o bien un orden general del cambio a lo largo del “diagrama”: meros cortes, catas del movimiento general de las circunstancias (los giros y maniobras de los personajes y sus efectos). Lo que se ha eliminado, eso sí, es la experiencia del ‘tiempo del mundo’ por parte de los personajes. Su causa y a la vez su consecuencia es una reducción funcional, un empobrecimiento del ‘tiempo de la vida’. Tanta determinación aboca a los personajes a ignorar la perspectiva, algo que implica abocarse a lo indeterminado. Ellos habitan lo demasiado lleno.

Así como Umekichi y Omocha discuten mientras pasean por el santuario sobre sus distintas ideas sobre el estatuto de la geisha, pero siempre desde el plano de la vida práctica y con el trasfondo de la llegada imprevista de Furusawa como nuevo inquilino/”marido”, interrumpiéndose para ejecutar mecánicamente los preceptivos rezos, tampoco el propio filme parece *tener tiempo* para metafísicas. Y sin embargo, cuando menos ahí está esa co-presencia de las cosas, el saturado espesor del mundo material (la “solidez del mundo real”). Si lo intenso del *shinpa* (momentos de clímax melodramático, suspensiones retencionales) se ha evacuado, es definitivamente a favor de lo extenso, ese espacio que nos

separa de los sujetos. Es como si, a través del aire que media entre ellos y nuestra posición de observadores privilegiados, fuera posible percibir justamente la escala de ese tiempo que envuelve las cosas, las situaciones, que *ya estaban ahí*. Cada secuencia, en rigor, es tomada como pequeña irrupción en un curso cotidiano que no se altera; una visita cuyo propósito no tardaremos en conocer, pero sobre la cual, como ya se ha dicho, tampoco hay modo de anticipar algo. La intención del personaje se camufla brevemente en este juego de rodeos y aplazamientos normales propio de la conversación y sus cortesías. Lo mismo sucede con el propio desglose: lo intencional del relato escena por escena; pero a cambio, obtiene un énfasis que se proyecta sobre el conjunto: esto es el ‘sistema’. Cuanto más indeterminado es el desarrollo prospectivo de las situaciones, más poderosa es la impresión de que la totalidad abierta del filme se prepara para una gran confluencia resolutoria.

El resultado primero, pero no exclusivo, es que el protagonismo, *a priori*, lo tiene Gion, el propio barrio; el espíritu mundano, cordial y mezquino de esos recibidores semi-abiertos a la circulación de los habituales, mientras en el exterior, las voces de los vendedores ponen un fondo de música melancólica al cantar sus productos. Este es, por cierto, el otro gran logro de Mizoguchi en esta su cuarta película sonora. Los sonidos de Gion insertan un plus de “profundidad de campo”: la vida en movimiento tras los delgados tabiques y las rejas de madera, llegando desde un fondo secular de tradición y penurias.

Las hermanas de Gion es, de hecho, la gran obra *secular* de Mizoguchi. Los siglos se mantienen en cierto modo encerrados en Gion, sometidas a un curso paralelo de la Historia, ni inmune ni plenamente sincrónico con el Japón de 1936. El plano extenso contribuye a la sensación de burbuja, de acuario que aísla un ecosistema.

III.3.4. Rimas y combinaciones.

Producido tan sólo un año después de *Osen de las cigüeñas*, último filme mudo de Mizoguchi, *Las hermanas de Gion* representa una plena madurez en la creación de un modo narrativo que asume las posibilidades del sonido a la hora de armar variantes de puesta en forma para un relato conversacional. En comparación con sus películas anteriores, resulta llamativo el recurso sistemático a la toma fija como “técnica” o figura concreta

dominante, por encima de la toma móvil. Sin embargo, lo característico es que cada figura, por estable y “normativa” que aparezca dentro del filme, es sometida a variaciones significativas –ej., el “encuadre evolutivo” del que habla Antonio Santos.⁴⁴⁸

De hecho, si se toman los parámetros de puesta en escena en abstracto, podríamos decir que hay una especie de figura “abstracta” o diferencial, pero también intencional, sobre la cual se opera la práctica totalidad de las variaciones en *Las hermanas de Gion*. Se trata de un orden basado en la sorpresa de lo adyacente, lo contiguo. Siempre hay otro espacio *activo* junto al lugar donde acontece el encuentro, la charla. Pero dicho espacio adyacente no equivale al todo del mundo en su extensión, sino una pieza (en el sentido doble de la parte y de la habitación): en su concreta limitación, es análoga a la que vemos, otra “caja” más, articulada en la red de cajas de la vivienda y del distrito. No se trata, como hemos visto, de algo nuevo en Mizoguchi, ni de algo ajeno al propio cine japonés de ese momento. Pero la síntesis aquí operada, como veremos, sí es especial.

A grandes rasgos, ese énfasis en una lateralidad inesperada se puede resumir como un sistema de relaciones *virtuales* más que visuales, entre campo y contra-campo (habrá, eso sí, tres excepciones muy localizadas). Sobre esa base, la puesta en escena efectúa distintos modos de aplazamiento que privilegian una posición observacional retenida. Esto multiplica el efecto del fuera de campo. O bien se integra el contracampo en la toma en movimiento, con un giro en panorámica que interrumpe la uniformidad del “plano rodillo”, o bien se introduce el contracampo a la toma fija mediante una inesperada panorámica que desvela un espacio lateral contiguo; o bien, por último y de modo más habitual, se lo introduce por corte directo, pero de tal modo que ese corte, al operar sobre una toma muy prolongada, adquiere el valor añadido de una corrección (espacialmente justificada) o de una sorpresa.

Lo más importante, sin embargo, es que ese corte a contra-campo se organiza en función de criterios espaciales que discuten la inicial suficiencia de la toma amplia. Cuando pensamos que toda la escena podría desarrollarse sin variar el ángulo, reposadamente, el contra-campo irrumpe, a menudo anticipándose al cambio de posición – literal y también simbólico– de un personaje con respecto al conjunto formado por el sistema lugar/interlocutor. Por eso decimos campo/contra-campo y no plano y contra-plano, porque la división que establece el corte que los separa, no es del orden de las

⁴⁴⁸ Santos, A.: *Op. cit.*, p. 91.

posiciones recíprocas de los personajes, sino de los dominios del espacio, en un sistema que incluye a los personajes pero que no los toma como su eje central. Es decir, el campo/contra-campo no se articula a dos, en función de la dinámica conversacional entre los personajes (no es equivalente a un juego de frase y réplica, aunque sí de cambio de estado en la situación, en varios sentidos posibles), sino a tres, en función de esa dinámica en un espacio dado. De hecho, es este tercer “personaje”, el espacio concreto, la arquitectura doméstica o callejera, el que tiene la preeminencia organizativa, aunque no en virtud de una voluntad, como los sujetos, sino de un orden sobredeterminado por el esquema forma/función de la propia estancia o entorno. Por otra parte, se introduce con estos giros y cortes que alteran un orden basado en la toma fija, un principio de indeterminación o apertura: hay una lateralidad a la espera, un ámbito adyacente que “agujerea”, como decíamos, la autonomía, la falsa suficiencia de la estancia, y por ende, del plano.

Por último, y tal como ha señalado Burch, hay aquí todavía una tensión dialéctica notable entre la práctica del montaje, central a la puesta en forma del período mudo, y el plano extenso. El corte de montaje parece aplazarse todo lo posible a favor de la duración del plano en busca del efecto de realidad, pero cuando el corte tiene lugar, lo hace cargándose de razones. En apariencia va a operar como solución a, por así decir, simples “problemas topográficos” (el aprovechamiento del espacio fílmico, de los recodos y ángulos de las habitaciones, tenuemente separadas por los delgados tabiques y *fusuma*, de la vivienda modular japonesa), pero con ello establece un mapeado de relaciones espacializadas (es decir, una distribución *diferencial* de relaciones espaciales para cada personaje): veremos que Omocha ejerce un dominio sobre el espacio que la lleva a transitarlo libremente, entrando en campo o saliendo de él, frente a la relativa inmovilidad de su hermana Umekichi y de los hombres que tratan con la primera. Veremos que estos, los personajes masculinos, parecen gobernar el centro de la vida doméstica, en posición sedente, como figuras centrales de la sala. Pero se trata de un dominio precario, controlado desde la estancia lateral secundaria donde las mujeres emergen. De hecho, las figuras masculinas serán caracterizadas espacialmente por la abundancia de tránsitos que efectúan, puesto que se hallan entre dos mundos: el del hogar propio y el del recreo en la casa de las geishas. El acto de atravesar las calles y el de cruzar los umbrales de los espacios privados se carga de significación, hasta el punto de convertirse en atributo, signo

de un estado de transitoriedad, mutabilidad. Si ellos se complacen en mostrarse como patriarcas sedentes, la realidad es que son figuras inestables, sin asiento. El campo/contra-campo contribuye precisamente a negarles, desestabilizándolo, ese deseo de reposo y centralidad.

Lo más sorprendente, en cualquier caso, es que es posible clasificar *grosso modo* una serie limitada de parámetros formales de acuerdo a un eje vertical paradigmático, y proyectarlo sobre un eje horizontal sintagmático: el que constituyen las elecciones discretas por las cuales esos parámetros se modulan en juego estructural de motivos repetidos o modificados que “marcan” a su vez dos o más situaciones, señalando (denotando, no connotando) una significativa repetición o modificación entre ellas.

III.3.5. Secuencia y variaciones.

La primera secuencia, dividida en dos escenas, o en tres si se considera como ‘escena’ la espléndida toma-bisagra del trayecto entre Furusawa y la casa de las dos geishas, merece ser descrita con cierta exhaustividad en beneficio del juego de variaciones posteriores que despliega el filme. Tras los créditos envueltos en jazz festivo de aire latino, la película se inicia con un largo travelling lateral (de izquierda a derecha) que atraviesa un interior desvencijado, repleto de cajas y embalajes, mientras desde algún recinto cercano resueñan voces masculinas que gritan, la cámara “atraviesa” un panel, uno de los varios que van a parcelar en distintas estancias el conjunto de ese inmueble recorrido por la cámara, y accedemos a la sala donde tiene lugar una subasta de bienes diversos. En este momento, se trata de un jarrón, aunque los objetos que más llaman nuestra atención son los típicos sombreros *cannotier*, tan representativos de la vestimenta masculina del momento, en contraste con el kimono, como lo eran los sombreros hongos del *shinpa*. La cámara atraviesa lugares con distinto grado de desorden: al fondo, varios hombres cargan cajas que extraen de una estancia interior, cuando la cámara modifica su lateralidad para complementar su movimiento con una panorámica, y de pronto un fundido encadenado nos lleva a un interior que parece ser traspasado por el ubicuo dispositivo visual. Sentados en el tatami de una pequeña sala privada de ese hogar, dos hombres miran en silencio hacia aquello que la cámara ha dejado atrás, es decir, el recinto donde tiene lugar la subasta. El hombre más joven, en primer término, es un empleado del segundo, Furu-

sawa. Por la conversación sabemos que este se ha arruinado. La agitación, los gritos de la puja continúan ininterrumpidamente, procedentes del fuera de campo. En un momento dado, una voz femenina interrumpe la charla entre los Furusawa y el empleado. La cámara gira de izquierda a derecha, al igual que la figura del empleado, que apenas sin desplazarse del sitio, se dirige ahora hacia la esposa del dueño.

Situada en una habitación lateral abierta que no habíamos visto hasta entonces, la esposa prepara el equipaje mientras una nodriza se hace cargo del bebé de ambos. Este espacio secundario implica un subconjunto dentro del conjunto privado en el que domina la figura del propietario, quien ahora, sin embargo, queda fuera de campo. La conversación, sin embargo, se articula como un indisimulado memorial de reproches de la mujer con ese marido presente pero invisibilizado. Sus palabras, aunque cuentan como interlocutor al empleado, están dirigidas a ese fuera de campo que transforma a Furusawa, más aún si cabe, en un hombre débil. Mientras la invectiva tiene lugar, la esposa se mueve y queda oculta tras uno de los *fusuma*. Lo mismo sucede provisionalmente con la nodriza. La visibilidad integral de los personajes es “discutida” exhaustivamente.

Así como la voz de la esposa advenía inesperada desde el fuera de campo, así también recupera la palabra el cabeza de familia para protestar amargamente ante los reproches de su mujer. Casi inmediatamente, cuando esperamos que la cámara repita su giro, esta vez de derecha a izquierda, con el empleado como pivote, eje pasivo y en cierto modo indeseado en la escena, hay un corte a otro plano, desde la misma estancia pero ahora perfectamente perpendicular a la habitación de la esposa y el bebé. De nuevo las acciones cotidianas de estos personajes femeninos en su labor, en contraste con la posición sedente y estrictamente conversacional de los masculinos, se transforma en un juego de entradas y salidas de imagen por el margen proscénico aportado por los paneles *fusuma*. Furusawa no aguanta más. Se pone en pie y cruza el umbral hacia esa habitación del fondo, desde la cual la autoridad que gobierna en el espacio principal, el del marido con su empleado, no deja de ser cuestionada por ese espacio profundo, interior, de la familia. Es como si una voz de la conciencia familiar cobrara una exacta y hasta paródica estructura arquitectónica.

Mucho después, en la Sec. 15, el joven Kimura, vuelve al establecimiento textil en el que trabaja como empleado. Antes han sucedido unas cuantas cosas. Sabedora Omocha del afecto que él siente por ella (Sec. 5, ver más adelante), consigue que le re-

gale, a su pesar, una hermosa tela para hacerle un kimono a Umekichi. Más tarde (Sec. 14), Kimura será objeto de una reprimenda de su jefe Kudo, propietario de la sastrería Umebishi, y de la esposa de este (cuya presencia silenciosa y expresión divertidamente severa viene a ser el refrendo de un orden doméstico familiar que extiende su orden moral al negocio). Ellos adivinan –de hecho, conocen el asunto en detalle– que la tela desaparecida ha ido a parar a alguna joven, y Kudo se ofrece magnánimamente a organizar planes de boda entre el empleado y la beneficiaria, si ello es necesario. Pero cuando Kudo visita a Omocha con la pretensión de juzgar la situación, es seducido por ella –en una de las secuencias más brillantes y significativas de la película (Sec. 13). Kimura, que estaba en la vivienda y se ha escondido para no ser visto por Kudo, regresa al establecimiento: es la Sec. 15, que se inicia con la imagen de la cortina de entrada: pasos del exterior, sonido de la puerta corrediza, y el empleado penetra en el vestíbulo. Pregunta si su jefe ha vuelto a un compañero que aparece desde el fuera de campo (a la derecha), y sale de campo él mismo (por la izquierda). Un encadenado sobre el mismo ángulo de toma nos muestra que ha llegado la noche (oscuridad), y se repite la situación: arriba el jefe Kudo a su negocio-hogar. Es saludado por un empleado –simétrico movimiento a la recepción de Kimura– y entra en el lugar. La cámara lo sigue en un elegante travelling con panorámica que se centra en sus pies sobre el tatami, sutiles en su pisar como de puntillas, mientras pide que venga Kimura. La toma ha continuado su movimiento, quedando la imagen ocupada por la figura de un *shoji* que demarca la separación entre la zona pública y la doméstica, y en el reencuadre que este elemento propicia, Kudo reprende a Kimura, diciéndole que olvide a Omocha. De pronto la puerta del fondo se abre, y un corte a plano más próximo nos deja ver a la esposa de Kudo, que aparece desde las estancias privadas del matrimonio, tomando, por así decir, a su marido por la espalda: “¿seguro que no has sido tú el seducido?”. Una estructura idéntica, pero con un salto más acusado a la estancia privada, se sigue en la Sec. 21, cuando, avisada del *affaire* de su marido con Omocha por el resentido Kimura, la esposa cubre de reproches a Kudo.



SECUENCIA 1 ESCENA 1: Un marido pobre abandona su casa (para ir a la de su amante).

SECUENCIA 14: Un marido rico vuelve a casa (ha estado con su amante).



SECUENCIA 15



PLANO 1



PLANO 2



PLANO 3 (inserto exterior de la llegada del "patrón")



PLANO 4

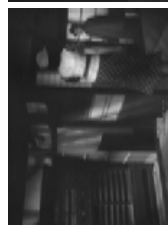


Ilustración 74

SECUENCIA 21: el marido rico vuelve a casa. Pero su esposa ya sabe.



PLANO 1



PLANO 2



Ilustración 75

El caso es que estas dos secuencias del hogar Umebishu, siguen una pauta establecida en la primera escena de la primera secuencia del filme: más allá del abigarrado espacio público del establecimiento, en el que la cámara traza un paseo que replica el movimiento de un visitante pero también del propio marido (que en la Sec. 1 está sin embargo sedente, abrumado en la amplitud de su estancia), la esposa aguarda en la habitación del fondo, ejerciendo a la vez su papel de garante del hogar y la moral familiar, pero también recluida. El hombre, por su parte, pertenece a un *interin* más bien precario: su afición a cruzar ciertos umbrales le pone en problemas cuando atraviesa el de su propio hogar.

No es casual tampoco que el acto de regresar implique un movimiento de izquierda a derecha, mientras que el acto de entrar en la casa de las dos geishas implica una llegada de derecha a izquierda. Este rigor topográfico queda establecido en el ya mencionado plano-escena-bisagra en el que vemos a Furusawa, en la Sec. 1, “huir” de su hogar con un impulso que no disimula cierto goce. Reconocemos –si somos espectadores japoneses– el peculiar paisaje de callejones de Gion, al tiempo que nos preguntamos a dónde se dirige Furusawa con paso tan firme e intencionado. Su figura, diminuta al inicio y al final de la panorámica, accede a algún establecimiento o vivienda del hogar. En efecto, el corte a la siguiente escena nos lo muestra asomándose por una cortina, desde el exterior al interior: su rostro sonriente tiene algo de pícaro. Primero mira hacia la derecha, luego a la izquierda. Lo que busca parece estar a la izquierda, y hacia allá se dirige, seguido en panorámica, por detrás de los paneles de lo que debe ser un pasillo interior, un vestíbulo, hasta que accede a la habitación elevada donde se halla la geisha Umekichi, quien lo recibe con alegría. Con ella se sienta ante la mesita central de la estancia, y Furusawa le comenta con toda naturalidad que no tiene nada, que ha dejado su hogar y quiere establecerse aquí, con Umekichi. Ella acepta sin dudar. Vemos la situación con el ángulo de toma en el mismo nivel que la vivienda, desde el interior, a una cierta distancia –una “gramática” convencional del cine, lo llamaría ‘plano general’.

En esta alternancia de un inicio dinámico y un desarrollo reposado en base al diálogo –o su inversa: un desarrollo reposado y una conclusión dinámica– hallamos un modelo que podríamos llamar de ‘doble lámina’, predominante en la mayor parte de la obra de Mizoguchi en el período sonoro: más que una norma, una inclinación a cons-

truir las escenas en dos tomas largas, de tal modo que el corte entre una y otra se establece “en estático”, como un cambio posicional durante una conversación que permite desarrollar la escena con una variación espacial (el personaje va a modificar, aunque no de inmediato su posición, “necesitando” otro espacio –una habitación contigua o la misma desde otro ángulo, para moverse). Pero esta doble lámina, al menos en *Las hermanas de Gion*, no siempre condensa la totalidad de la escena, porque esta puede introducir un desvío repentino. Así sucede cuando desde un ángulo obediente a la “norma de los 180 grados”, aparece Omocha (¿sería a ella, vestida en liviano camión, a quien miraba Furusawa en su primer vistazo al interior de la casa?). Bostezando, saluda a la pareja, y desde la izquierda del encuadre, que la sigue en panorámica con retroceso, se dirige a un rincón a la derecha, donde procede a lavarse. Conviene resaltar un detalle de la puesta en escena: cuando se produce el corte que nos muestra a Omocha, los otros dos personajes están fuera de campo. Esto implica que no tenemos puntos de referencia para “leer” su situación en el espacio... hasta que el retroceso y giro de la cámara con el avance de la muchacha da entrada en campo a Umekichi y Furusawa. Sólo en ese momento, tras varios segundos, “cosemos” este plano con el anterior para componer un todo que, en cualquier caso, no es unitario (desglose del conjunto en partes), sino, como hemos dicho hace ya varios capítulos, *constructivo*.

Mientras la conversación continúa entre Furusawa y Umekichi, otro corte “salta” sobre el mismo eje para aproximarnos a la figura de Omocha, que se gira y presta atención a lo que se dice. Que se gire hacia el espejo y disimule cuando su hermana entra brevemente en plano, da una idea de que lo que escucha la lleva a maquinarse algo. Omocha sigue observando a la pareja, y entonces tiene lugar algo que *no volverá a verse* en el filme: un plano “subjetivo”. Vemos lo que Omocha ve (escucha) con mucha atención, porque le afecta, obviamente que Furusawa vaya a aprovecharse de Umekichi (y por tanto de ambas). Además, la toma está parcialmente velada por el difuminado que propicia una de las cortinas translúcidas que separan la estancia del vestíbulo –una marca típica de imagen posicional, pero también una típica imagen “ornamental” (Bordwell) del cine japonés de ese momento.

Sin embargo, cuando tras despedirse de Furusawa, que se va por la puerta del fondo, Umekichi se dirige hacia la derecha y sube al estrado de las habitaciones, el giro en panorámica que la sigue termina encuadrándolas a las dos en imagen. La toma subje-

tiva ha mutado en toma de conjunto sin solución de continuidad. Este juego formal, topográfico-cognitivo, de dar gato por liebre integrando de pronto al observador en el cuadro, no es en absoluto extraño a ese gusto formalista del cine japonés de los años 30, y prolonga usos de falso raccord ya estudiados aquí en los últimos filmes mudos del cineasta. Pero en este caso, debe ser situado en la rigurosa economía de la objetividad que pone en juego la película. Si la instancia del contra-campo era la mirada de Omocha, de pronto esa instancia objetiva se desvanece para recuperar el predominio espacial de los ángulos de toma. En tres secuencias ulteriores habrá desarrollos, ya no de falsos contracampos de mirada, sino baterías de plano/contraplano (rostro frente a rostro) que operan como excepciones a una regla que organiza las tomas de acuerdo a la configuración de los lugares y los movimientos que esos lugares solicitan.

Una última cuestión con respecto a lo visto en esta secuencia. Omocha ha irrumpido desde el fuera de campo, ha presenciado la situación desde el fondo; ha vuelto a “aparecer” inesperadamente en imagen, para situarse en plano medio de cara al espejo, manifestando su descontento a esa pobre hermana mayor manipulable, sumergida al fondo, como remanente de una iconografía de la feminidad antigua, sedente e inmóvil en el escenario del tatami. Omocha se le ha acercado; la rodea, le dirige sus reclamos en pie, luego sentada con ella mientras abotona su camisa occidental. Omocha domina el espacio. Lo utiliza. Sabe ponerse en escena. Umekichi se limita a ocupar su sitio en el cuadro. Si ya comprobábamos en filmes anteriores que la profundidad de campo garantiza apertura (potencialidad), que el sonido garantiza co-presencia (*Elegía de Naniwa*), y que ambos combinados sostienen el nuevo realismo del cine al reforzar las potencias del fuera de campo, aquí Mizoguchi efectúa ese programa desde la negación de la unidad espacial. Siempre puede haber y de hecho habrá algo, alguien, ahí al lado. Su modo de variar dialécticamente la norma previamente establecida por los parámetros de la imagen, hacen de *Las hermanas de Gion* una especie de comedia formal, donde el puro juego paramétrico articula a su vez el diseño de un mundo de co-presencias, de irrupciones; sin privacidad.

III.3.6. *Importancia de lo dual.*

Dos hermanas, cada una enredada con dos hombres. Ambos géneros caracterizados según dos regímenes generales de presencia en, y uso del, espacio: ellas, de dentro a afuera. Ellos, de fuera a adentro, pero además, sin lograr poseer esos espacios, aunque simulen hacerlo. De hecho, a cada uno de ellos le corresponde al menos un paseo, un tránsito por el que acceden a, o parten de, el distrito-oasis de las geishas. Todos ellos obligados a cruzar umbrales en un sentido y el contrario. Por otra parte, la dualidad más profunda corresponde a las propias hermanas. Estática Umekichi, sedente desde el inicio de muchas de las escenas en las que aparece –y cuando no es así, la vemos tan sólo cruzar el callejón de acceso a su vivienda cuando regresa por la noche de trabajar (cuando haga el trayecto inverso, por el mismo callejón, guiada por el impulso del corazón, será de día; también en detalles nimios de este tipo se distribuyen las significativas dualidades del filme). Dinámica Omocha, quien aparece casi siempre de modo sorpresivo. Ella dispone en exclusiva del dominio del fuera de campo, esa zona virtual de lateralidad que, en Mizoguchi, casi siempre corresponde al movimiento de huida ante la brutalidad ejercida sobre la mujer (Bonitzer). En este caso, el fuera de campo parece cambiado de signo, como la propia Omocha.

Porque ella es el centro realmente problemático de este filme mucho más ambiguo de lo que se ha querido ver, especialmente en Japón. En su huida del estereotipo romántico *shinpa*, la capacidad de acción de la sibilina Omocha no sólo es corta de miras, sino que asume en realidad el pacto geisha/cliente, pero llevándolo al extremo, en la medida en que ella, que pertenece por generación al mundo del nuevo capitalismo japonés, trata los negocios con la falta de escrúpulos que se espera de un comerciante sagaz. En su lecho de dolor, Omocha pronuncia una frase enigmática por su propia transparencia: “¿por qué cuando somos astutas en los negocios, se nos critica a las mujeres?”. No es insensato considerar que *Las hermanas de Gion* puede ser asimilada desde una posición tradicionalista: no por insincera, puesto que ella, practicando la mentira, actúa en perfecta concordancia con sus ideas y sentimientos. La dimensión políticamente negativa de Omocha, desde un punto de vista tradicionalista, reposaría en su condición de *moga*, una *modan garu* particularmente tóxica por operar en un contexto que no admite solu-

ción a las contradicciones entre tradición y modernidad. El problema de Omocha, en este sentido, es su pertenencia a dos ámbitos de simulacro incompatibles.

Tanto es así que la venganza termina por ser inevitable y hasta “deseable” en el plano de la necesidad narrativa. Cuando Kimura y su compinche la lanzan del coche, están efectuando una venganza que concebimos válida también para los demás perjudicados, incluida la más dañada: su propia hermana. La pobre Umekichi, pasiva y gentil, es una presencia tan tenue que no tiene ni siquiera el privilegio de un plano medio en el filme, no digamos ya de un primer plano. Tal vez por la necesidad de recordarnos que es la estrella Yamada Isuzu la que encarna a Omocha, esta sí dispone de cuatro primeros planos enaltecedores, aunque es preciso notar cómo, salvo aquellos irónicamente glamorosos que se le dedican en la tienda de Jurakudo a modo de visiones subjetivas y fascinadas del mencionado (Sec. 11), los otros tres siguen una peculiar progresión hacia atrás con respecto al modelo de la geisha: primero, Omocha con su tocado y Jurakudo durmiendo en su hombro, en el interior de un taxi (Sec. 7). Más tarde, justo antes de tomar otro taxi, el que servirá para dar salida a la venganza de Kimura sobre la muchacha, la vemos ponerse la peluca ante el espejo (Sec. 23). Por último, en el plano final, la hospitalizada Omocha lleva el cabello cubierto con la cinta que lo sujeta para acoplar esa peluca que habrá quedado tirada en algún arcén (Sec. 28).



Ilustración 76: Omocha en las Secs. 7, 23 y 28.

En fin, si la maldad de Omocha tiene una justificación “feminista”, ella parece concebirla en términos “capitalistas”: la desigualdad que la desespera le hizo actuar según el principio del interés propio, sobre la base de que el orden de relaciones que se establecen al cruzar los umbrales de las casas de geishas de Gion, es la transacción pura y dura. Se puede decir que a Omocha no se le ha perdonado la osadía de ser autónoma; pero el discurso real que se desprende de la película, es que se la ha castigado por actuar según las pautas sin escrúpulos del nuevo capitalismo.

La “prueba” es que en eso no está sola. ¿Es preciso recordar

que la película se abre con la subasta de los bienes del desahuciado Furusawa? En realidad, donde hallamos depositado todo el grave peso de las contradicciones entre los males de la modernidad (el capital) y de la tradición (el “estado prostitucional”), es en Umekichi. Aquí de hecho necesitamos reco-

nocer un problema habitual cuando una película, o un texto de cualquier tipo, es visitado, escrutado y analizado con profusión. Un “sistema oculto” va surgiendo como evidente, pero a condición de igualar en un mismo nivel lo principal y lo secundario, el funcionamiento integral del conjunto y la mera reiteración de ciertos detalles. El riesgo del micro-análisis, sin ir más lejos, es ese, la pérdida de sentido de la escala, que en el cine depende de factores dinámicos, no de estáticos fotogramas aislados. Sin embargo, la necesidad de señalar el alto nivel de estructuración de la puesta en forma del filme, nos ha llevado a escrutar exhaustivamente la totalidad de la película, plano a plano, gesto a gesto. Y en la pesquisa, ha surgido un detalle.

Umekichi ocupa un plano bastante secundario en el relato, y hay una forma empírica de señalarlo: el tiempo que ocupa en pantalla durante los 70 minutos de duración del filme, es considerablemente menor que el de otros personajes, pero sobre todo, su presencia en ese tiempo es más pálida. Por su estatismo, por su rol pasivo –de cuerpo y de palabra: no sólo habla menos que su hermana, sino que dice aquello que se espera que piense y sienta una buena geisha. Ella encarna la identidad plena del sujeto con su función prevista, un estatuto perfectamente dividual. Y sin embargo es, junto con Kimura (a la sazón, un empleado, no un capitalista), el personaje “con corazón”. Así como su amado Furusawa es la versión veraz, es decir, inversa, por ausencia de atractivo y aura galante, de un *nimaimé*, así Umekichi es la versión decaída de una geisha sufriente típica del melodrama *á la* Kyôka. Aunque en su humilde historia se encarna la experiencia de una felicidad diferida, aquella que dispone de momentos para ser arrebatada después, no hay nada que idealizar en Umekichi. Como ya hemos dicho, *Las hermanas de Gion* se desarrolla como una comedia sin humor y concluye como un melodrama sin sentimentalismo. Pero hay ciertos detalles, casi al modo de regalos del director al personaje, que es imposible no subrayar, aun a riesgo de incurrir en la ficción del analista.

A la tenue presencia de Umekichi se le otorga un signo propio que sólo ella ostenta, y de modo tan discreto que es apenas perceptible: la sombra. Tres momentos la vinculan a ese signo, como hemos visto. Primero la sombra lenta, dura y amplia con respecto a la pequeña figura de la mujer, sombra disminuida y aprisionada, sin embargo, por la negrura del callejón sin luz. Luego la sombra que cruza a toda velocidad tras el blanco traslúcido del *fusuma* (Sec. 17) que sirve de ventanal hacia el callejón, cuando se abalanza en busca de Furusawa al saber que su amado (mal)vive muy cerca, en Yasa-

kashita (tras esa sombra, la de Jurakudo, impotente, tras su “patrocinada”; se trata de una situación en la que una posible comicidad se traviste en tristeza, y en la que emerge, si se me permite el juego de palabras, una fugacísima sombra de piedad hacia este anti-pático personaje). Por último, la sombra informe que precede, proyectándose también en un *fu m a*, a la figura de la mujer, sorprendentemente pequeña al hacérsenos visible, cuando entra a recoger sus cosas, decidida a abandonar a su manipuladora hermana menor (Sec. 22). No puede ser casual que la sombra “actúe” en tales momentos, aquellos en los que Umekichi, víctima de un “estado prostitucional capitalista” que ya no admite

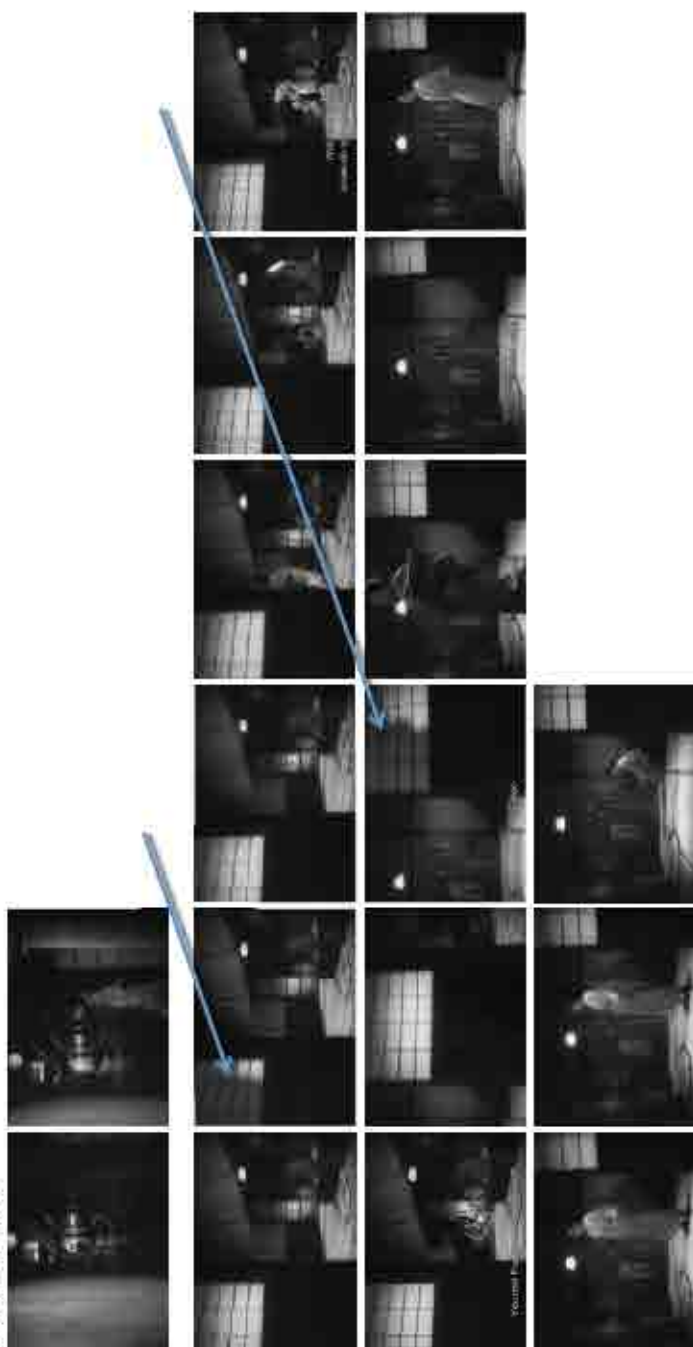
ensoñaciones románticas, y sin dejar de permanecer al fondo del plano, obtiene como atributo la más clásica y perturbadora de las metáforas.

Ilustración 77.

B *Condición espacial*
temporal. *Condición*
temporal *espacial*.

Según lo visto hasta aquí, pesa mucho más la espacialización que la temporalización de las situaciones –espacialización en dos sentidos: a) concreta, por su “obediencia” a las articulaciones espaciales reales, que son cotidianas, consuetudinarias, históricas; y b) abstracta, por su orden interno de rimas y correspondencias formales; orden, en este caso, diferido en el tiempo. Sobre la espaciali-

SECUENCIA 22



dad modular de la habitabilidad japonesa, la película efectúa un ejercicio *analítico* profundo que es, en su propio proceder como dispositivo formal-narrativo, también modular.

A su vez, la temporalización del espacio deriva de espacializar exhaustivamente las situaciones, porque, como hemos visto, la cronología se diluye. Como ya se ha dicho, en una pura linealidad sin marcas, uniforme, irrelevante. Pero en consecuencia, el tiempo mismo se vuelve homogéneo pero informe, masivo pero sin densidad. Es un tiempo “abstracto”, no sometido a su perceptibilidad (no se deja notar, pero está ahí en su perfecta indiferencia).

III.3.6.2. Relaciones de movimiento o fijeza de la cámara.

Se ha llamado la atención sobre el hecho de que Mizoguchi haya limitado enormemente su propensión a mover la cámara en suntuosos travellings. En compensación, la predominante fijeza de las tomas se complementa con la potencia de los movimientos: se percibe en el habitual gesto que “corrige” el travelling para transformar la toma en panorámica, añadiéndole así un esquinado, un giro lateral que traduce la abigarrada estructura espacial de los lugares al dinamismo de la cámara. En ciertos momentos privilegiados, el movimiento es muy leve, pero provoca un cambio profundo en la percepción del lugar y en las relaciones espaciales y de movimiento/quietud que mantienen los personajes. De hecho, el par quietud/movimiento opera casi siempre y precisamente como complejo dual: uno tras otro, formando figuras asimétricas. Y los movimientos, si bien siguen siempre el movimiento del personaje, salvo en el plano inicial, lo hacen de acuerdo a las “guías” del espacio, enhebrando por tanto al personaje a dicho orden espacial.

El espacio mide, acota y limita los movimientos (los del cuerpo y los del espíritu, que son uno mismo). Estos espacios son prácticos, y es práctico el espíritu de los personajes, obedientes con las normas de su hábitat. Aquí la “norma” puede considerarse, simultáneamente, como patrón constructivo y como constricción. La escritura de la ley, es la arquitectura, y viceversa.

III.3.6.3. Relaciones de movimiento o fijeza de los personajes. “Retenciones” / “Protensiones”.

El acoplamiento entre el estatus social y la forma espacial es verificado pero también puesta en tensión. A los hombres, los explotadores, les corresponde un precario estatus en el que su autoridad sólo puede quedar retratada como caricatura; la rúbrica que mejor les define es, por el contrario, el travelling lateral a través de los callejones, que recorren en su integridad, a escondidas, como niños que apenas escamotean el curso de una travesura. Pero con “lagunas” de tiempo real que tornan patético el juego. Ellos están abocados a no poder sino cruzar umbrales, en lugar de poseer espacios.

Las mujeres, por el contrario, “pertenecen” al espacio, están adheridas a él. Pero de formas distintas. Umekichi está al fondo, como un objeto del decorado, sojuzgada por la profundidad de campo. Omocha sin embargo domina el espacio con su libertad para ocuparlo desde distintos ángulos. Su dominio se efectúa por su dominio del fuera de campo. En la formidable Sec. 13, la que mejor exhibe la condición de comedia de *Las hermanas de Gion*, hay

SECUENCIA 3
todo un juego de distancias manejado por Omocha para dar entrada a Kudo, inicialmente hostil, en su mundo. Basta un paso hacia el interior de la vivienda, seguido por una cámara que incrementa la profundidad de campo, el contraste de escalas entre el varón dominado y la hembra dominante y envolvente, para fijar el inmediato fu-



Ilustración 78

turo de la situación. Frente a la gravedad “retencional” de la etiqueta (estatismo), Omocha dispone una pista, una apertura del espacio cuya profundidad equivale a abrir las posibilidades al deseo del estático Kudo. El varón sólo tendrá que atravesar, cómo no, el umbral.

III.3.6.4. Campo / contracampo.

El contracampo en Mizoguchi requiere justificación. La encuentra normalmente en la posición de los personajes, pero en la medida en que este se va a desplazar fuera del sitio inicial que justificaba el cambio de ángulo de toma, dicho ángulo queda por así decir “desnudo”, abocado a su propia dependencia: una especie de pulsión analítica, geométrica, que admite como única ley la arquitectura de la estancia. La Sec. 5, en la cual Omocha seduce a Kimura en pos de la tela de kimono, tras enterarse de que se siente atraído por ella, sigue el patrón de una doble X que *a priori* se ajusta a la norma de los 180 grados, pero de forma anómala (Ils. 80-82): entre la posición 1 y la 2 (campo y contracampo), la figura de Kimura pasa de ocupar la mitad derecha a la mitad izquierda del encuadre. Esto desestabiliza la presunta unidad espacial sobre la cual esperamos que opere el campo/contracampo. (Es preciso hacer notar que en una secuencia anterior que tiene lugar en el mismo sitio, la Sec. 3, hay una alteración del eje de 180 grados que se efectúa con la mediación de un oportuno inserto que la amortigua: mientras Omocha ruega a la “madam” que la ayude con el asunto de la fiesta del viernes y el kimono, se inserta un plano de unas geishas que holgazanean en el tatami de la habitación contigua y cuchichean criticando a Omocha).

SECUENCIA 5:

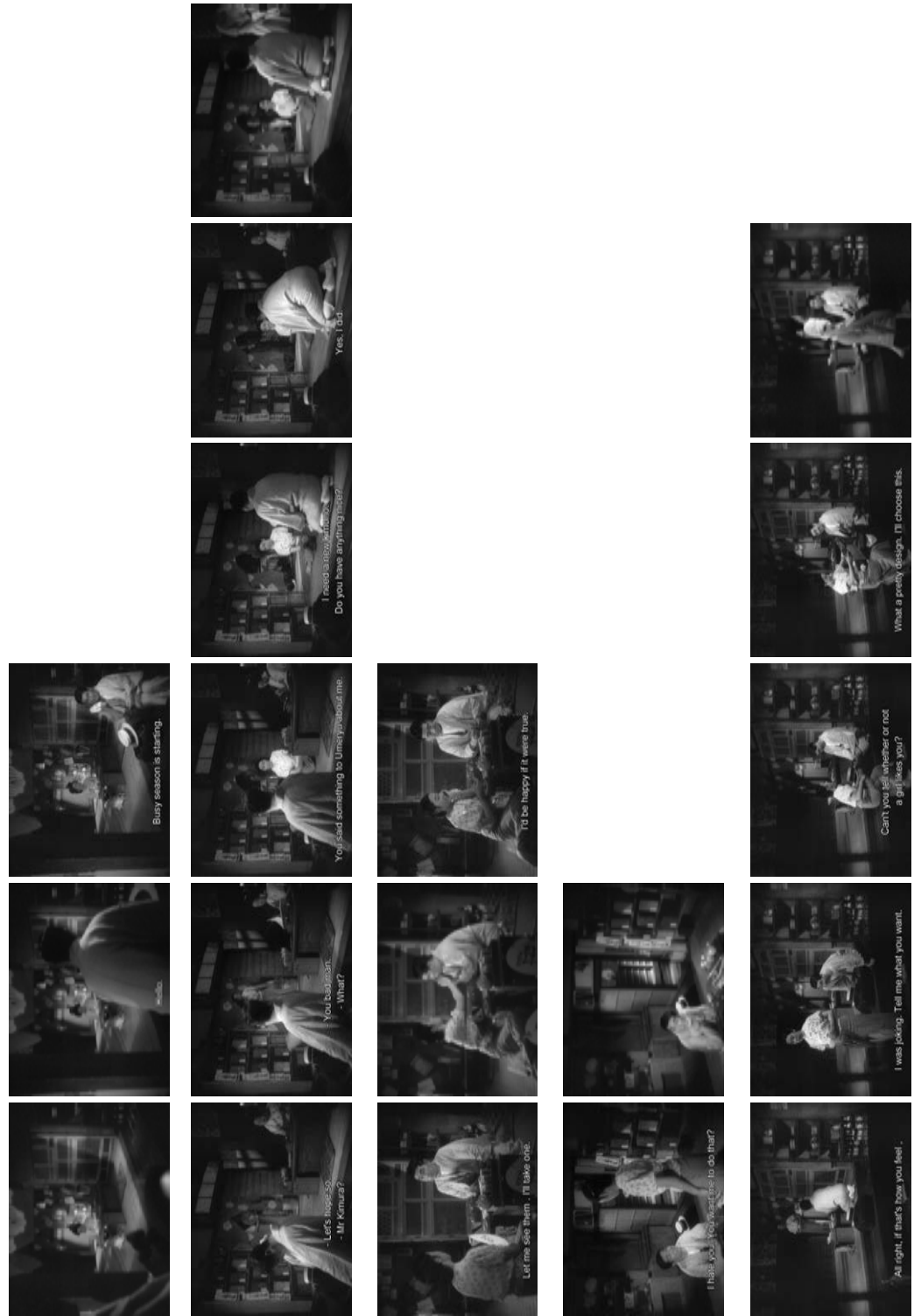


Ilustración 79

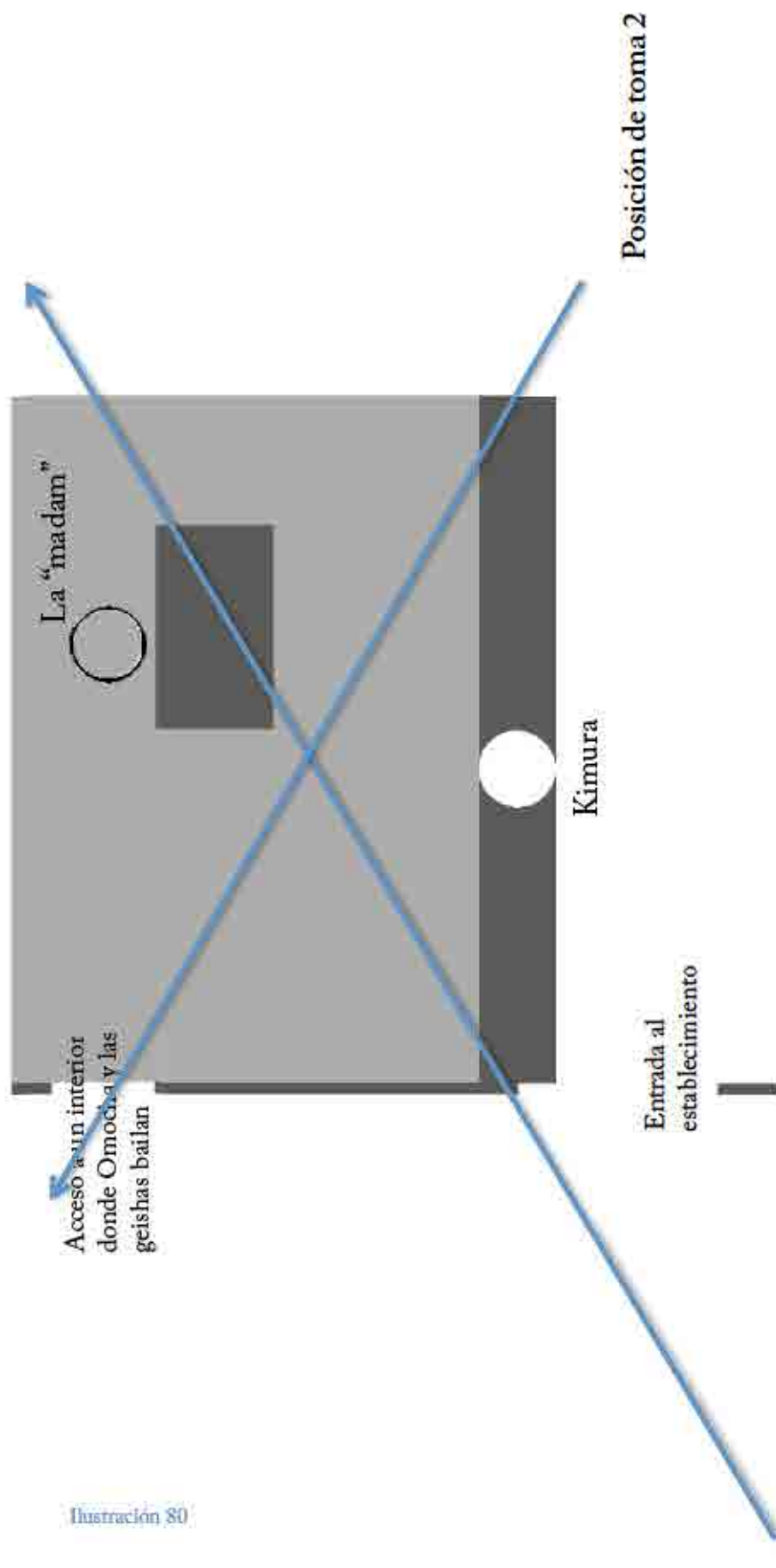


Ilustración 80

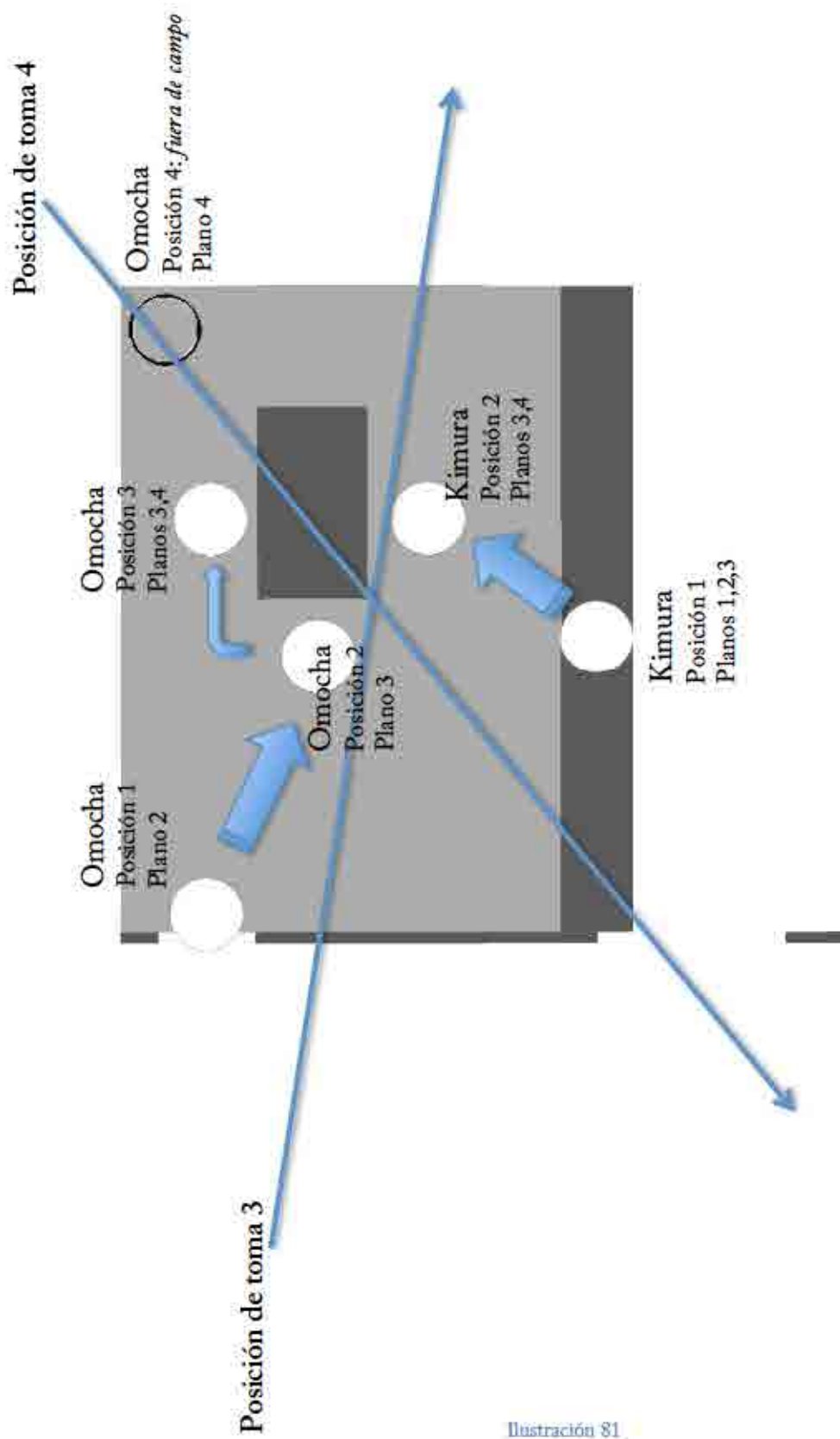


Ilustración 81

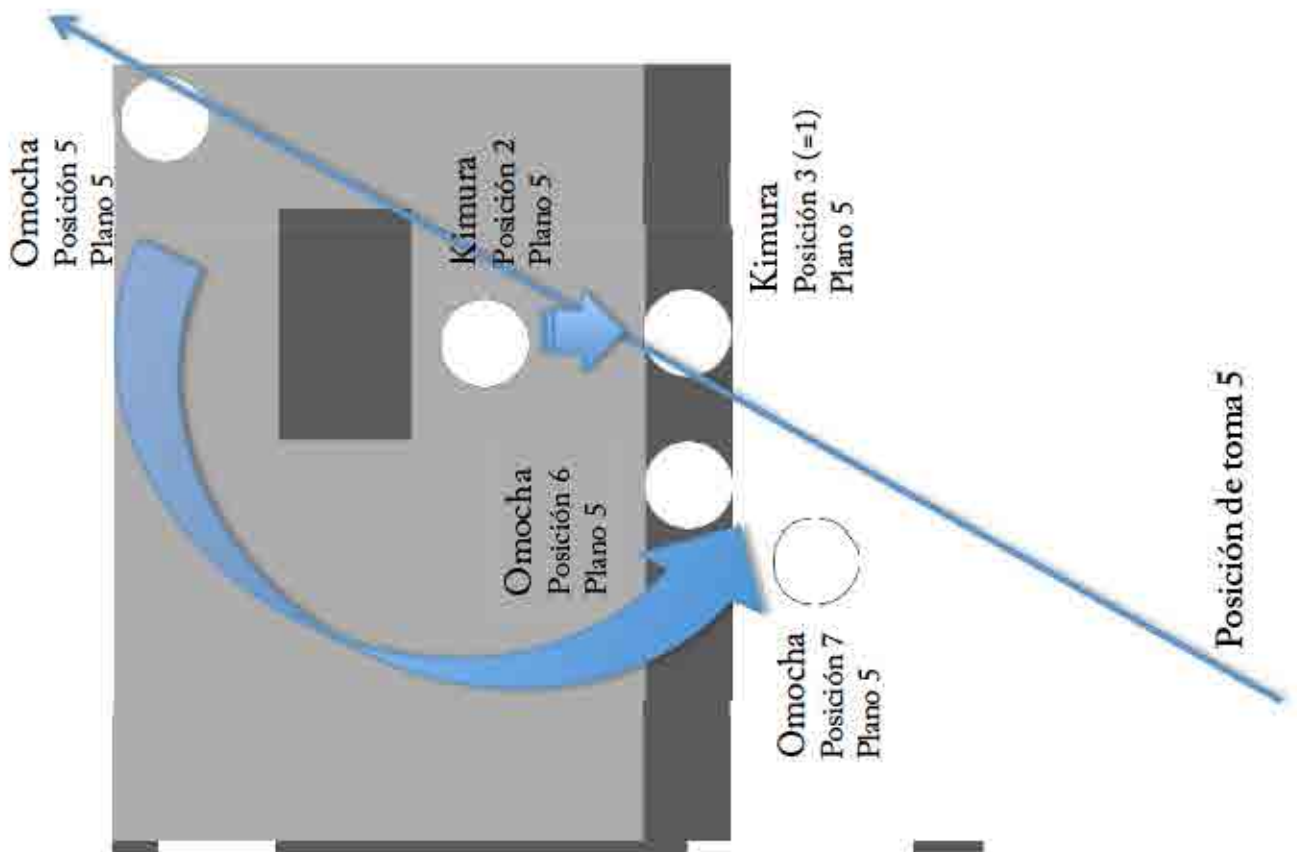


Ilustración 82

De nuevo, se dirá, un juego ornamental... pero basado en modulaciones, variantes *à la cas*, en tanto que desvían una lógica de la acción hacia una patente lógica del espacio. Además, en este juego espacial el dominio de Omocha se traduce también espacialmente. Mientras Kimura permanece anclado (sus dos posiciones implican muy poco traslado), Omocha representa casi un acontecimiento inesperado en cada imagen (emerge hacia la imagen, se sumerge fuera de ella, adviene después...).

E *amp / fa a d amp .*

La segunda imagen, el contracampo, que corrige la supuesta suficiencia de la primera, introduce una suspensión, esto es, una apertura. Falta la síntesis, la conciliación; la clausura es meramente suspensiva (idéntica a la impresión de unos puntos suspensivos, y no al punto y aparte que suele cerrar los capítulos de un relato). Falta, en fin, la tercedad, el

tiempo –que, en la tradición japonesa de *Ma*, es lo que busca figurar el espacio, cuando este es dado a ver como sistema de relaciones y vacíos, y no meramente en función de aquellas.

De hecho, la “suficiencia” de la imagen única –el plano-secuencia– contrasta en los casos más llamativos con la opacidad que introduce la composición, en coherencia con el estado de insuficiencia vital que vienen a refrendar. Podría decirse que son planos-jaula, módulos básicos del estado prostitucional que habitan las dos geishas: la Sec. Son aquello que, en *La vida de Oharu*, quedará representado en la imagen del palanquín que reposa a la espera de que la protagonista regrese a su interior, y del que sin embargo, al menos por unas horas consigue alejarse, en un glorioso fuera de campo sin parangón en la filmografía del autor de *Cuentos de la luna pálida*.

Conviene dejar constancia de que casi todos los planos-secuencia del filme se corresponden a situaciones transicionales o de fragilidad: el plano-rodillo de Yasaka y su correspondencia final con la patética procesión del hospital, con el cuerpo molido de Omocha a hombros de un socorrista; el hermoso plano fijo de dos minutos y medio que nos permite presenciar como a escondidas –una flor tras un *fusuma* ironiza sobre la gracilidad femenina de la cruel Omocha la maniobra para expulsar al pobre Furusawa (una flor tras un *fusuma* ironiza sobre la gracilidad femenina de la cruel Omocha); así como su réplica casi exacta cuando Umekichi regresa a casa y su hermana le miente sobre la partida del amante, o más adelante, el abandono del hogar de una enfadada Umekichi para vivir con Furusawa, pero también la réplica final: la ausencia del amado en casa de Sadakichi, rubricada con la risa ambiguamente aliviadora y cruel de la mujer que comenta la veleidad del talante masculino).

Bajo la apariencia de la integridad situación/espacio/duración de cada una de estas escenas, se halla la amenaza de un fuera de campo en el que lo ausente –el que ha huido, el que ha manipulado, el que se ha vengado– apunta hacia una soledad que el mundo no está en condiciones de asimilar. La jaula es el sitio desde donde presenciar la indiferencia del mundo –como de forma aún más explícita comprobaremos en *La música de Gion*, un filme más gentil, más Daiei, más típico de los 50 y el humanismo de posguerra; impregnado del talante de Kawaguchi Matsutaro, autor del relato que le sirve de base y co-autor del guión, con menos furia social que la que el joven Yoda aportaba a la obra de Mizoguchi en estas primeras colaboraciones de los años 30.

III.3.6.6. Plano / contraplano



Ilustración 83: Omocha vista con ojos desaseados. Sec. 11.

Hay tres momentos, por así decir, de violencia. Violencia visual que se corresponde de forma subterránea o explícita con una violencia inter-subjetiva. A ellos corresponde la alternativa de una secuencia de planos/contraplanos de rostros –tomas fijas que parecen rebotar unas sobre otras: los dos contraplanos del rostro de Omocha resplandeciente a ojos de Jurakudo en la tienda del mismo (Sec. 11); ya cerca del final, la serie en gradiente de aproximación cuando Kimura habla por teléfono con la mujer de Kudo (Sec. 20), donde aún se sigue aquella regla no escrita del viejo “sabor Kamata” de los *sochi-min geki* de la Shochiku: que a cada plano de réplica le corresponda un ángulo distinto, sin repetición. En la última de estas secuencias (Sec. 24), sin embargo, todo se basa en un juego de repetición, una auténtica batería de primeros planos idénticos en ángulo que chocan en bloque, con unas pocas variantes entre sí: los agresores de Omocha (el taxista y Kimura, a su lado) vs. la propia geisha, en el interior del taxi. La secuencia consta de veinticinco cortes, en una película donde rara vez se sobrepasan por secuencia los cinco cortes –de un promedio de cuarenta y cinco segundos de duración cada uno.

Resulta evidente que Mizoguchi aún necesita recurrir a procedimientos de una retórica que, a día de hoy, se nos aparece como atrapada entre el cine mudo y el sonoro; una especie de peaje al montaje, que aguarda su momento para establecer su privilegio. Sin embargo, y aunque la diferencia entre estos procedimientos y el sistema general de la película sea tan obvia como para aislar el montaje y subrayar precisamente su naturaleza retórica, la sustancia del filme permanece vinculada a la profundidad de lo espacial-durativo y de su muy sofisticada articulación.

SECUENCIA 24 (25 planos para 2 minutos. Promedio de duración de cada plano: 5 segs. aproximadamente).



Ilustración 84

III.3.7. *Culminación de hallazgos, prólogo de hallazgos.*

Aunque todas las operaciones de puesta en forma de *Las hermanas de Gion* fueron ensayadas o ejecutadas en plenitud en sus películas previas, aquí se han integrado en un todo dialéctico que las sujeta al predominio de un reposo observacional y la actividad del fuera de campo (privilegio del cine sonoro). Lo más llamativo, sin embargo, es el rigor de este juego de formas modulares, que obedece estrictamente a una poética realista/naturalista de raíz novelesca. Habría tal vez que esperar a ciertos casos especiales de la modernidad tardía para hallar algo similar –por ejemplo, en las películas del taiwanés Hou Hsiao-hsien. Como hemos comentado en más de una ocasión, no puede extrañar que a las narrativas fuertemente estructuradas del llamado cine paramétrico se les asocie un cierto trascendentalismo. Podríamos hablar, incluso, de una especie de *realismo trascendental*. Esto obedece justamente a la impresión de orden sobredeterminado, irreductible a lo narrativo, lo expresivo o lo descriptivo. Es inevitable atribuirle la cualidad de un sistema simbólico, pero en tanto que puro orden. Ahora bien, *Las hermanas de Gion* es un relato radicalmente inmanentista, ajeno, por así decir, a la noción de un Todo ajeno a la mundanidad de la vida diaria en Gion. El Japón como lugar sometido a una serie de tensiones y debates con los que resolver las contradicciones históricas de su entrada en la “modernidad”, es el contexto implícito, integrado y rebajado a lo particular en el discurso Omocha. Ese discurso se proyecta en lo inmediato, y es papel del espectador otorgarle una dimensión acorde a su auténtica amplitud. El personaje carece de ese privilegio. De hecho, cierta ansiedad queda revelada en el discurso final de Omocha, como si el relato necesitara confirmar que el sentido reposa, no en los hechos, sino en su orden.

En *Las hermanas de Gion*, parece que la forma y la función se disputaran el principio de necesidad. Pero es pura apariencia. Más allá de la funcionalidad de la forma, emerge la extrañeza de un orden al menos en buena medida autónomo, impasible, basado en propiedades diferenciales, que operan con respecto al plano “horizontal” de los parámetros espaciales, dejando en suspenso el plano “vertical” del significado, que se emplaza en la culminación expresamente discursiva del filme. Este tercer elemento, esta *terceidad*, el ‘orden’ sistémico, es de orden abstracto, formal aun cuando no equivalga meramente al conjunto de las operaciones formales (“técnicas”), ni a su pertinencia dramática, sino a una cierta utopía de la forma. Una tensión apolínea que en absoluto trai-

ciona lo dionisiaco del humano comercio de una época (el “mundo flotante”). Resulta sugerente imaginar que hay en la utopía de la forma –o la “ficción de un sistema”, como diría Zunzunegui⁴⁴⁹ una especie de Ley; pero será más bien el anverso, el molde o el negativo de esa Ley consuetudinaria depositada en la historicidad japonesa. En *Historia del último crisantemo* la partida está en tablas: una perfecta igualdad jerárquica se manifiesta entre forma y función, pero sin que la igualdad implique identidad. De hecho, mantienen su diferencia tan a la vista como su armonía recíproca.

⁴⁴⁹ Zunzunegui, Santos: *Robert Bresson*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2001.

III.3. APÉNDICE: DESGLOSE DE *LAS HERMANAS DE GION*.

CRONOMETRÍA DE <i>LAS HERMANAS DE GION</i> (1936)								
SECUENCIA ESCENA	LUGAR	HECHOS	Nº DE PLANOS	CONECTOR CON SECUENCIA ANTERIOR	SITUACIÓN CRONOLÓGICA APARENTE	SITUACIÓN TEMPORAL RELATIVA	CRONOLOGÍA HIPOTÉTICA	BLOQUES NARRATIVOS
1	Casa de Furusawa	Subasta de los bienes de Furusawa. En compañía de su empleado Sadakichi, ambos se lamenta. Reproches de la esposa, que hace el equipaje para volver al hogar paterno con su bebé. Furusawa, furioso, se va.	3					
1	Callejón de Gion y casa de las dos geishas	Furusawa atraviesa las callejas de Gion y se reúne con la geisha Umekichi en la vivienda que ella ocupa con su hermana Omocha. Le pide alojarse ahí, y ella acepta. Aparece Omocha, en camión (es de mañana). Cuando Furusawa se va, Omocha se queja de que las dos hermanas tengan que alojar a un parásito arruinado.	7	Corte directo	(Inicio)	Continua		
2	Santuario de Yasaka	Omocha y Umekichi pasean por el santuario de Yasaka, mientras charlan de sus distintas posturas ante el hecho de ser geishas. Una colega de profesión se acerca a la hermana menor para contarle que Kimura, un conocido, está enamorado de ella.	1	X	Indeterminada, momento cualquiera.	No sabemos cuánto tiempo ha pasado desde la anterior.		Se asienta un estado de cosas: Furusawa se instala con Umekichi contra la voluntad de Omocha. Omocha embaucó a Kimura.
3	Casa de geishas de la 'madam'	Omocha visita a la 'madam' del negocio de geishas. Quiere pedirle que su hermana asista a una próxima fiesta donde habrá hombres ricos. Pero no tiene un kimono adecuado. Se lamenta de que Furusawa se haya ido a vivir con ellas.	4		Indeterminada, momento cualquiera.	No sabemos cuánto tiempo ha pasado desde la anterior.		
4	Casa de las dos geishas	Umekichi regresa a casa, probablemente después de un servicio, y se siente feliz de ser recibida por Furusawa. Él ha pedido comida a domicilio, pero ella no tiene efectivo para pagar.	1	X	Indeterminada, momento cualquiera.	No sabemos cuánto tiempo ha pasado desde la anterior.		La voz casi se solapa con la secuencia anterior: es que no hay pausa entre las palabras. ILUSIÓN DE CONTINUIDAD
5	Casa de geishas de la 'madam'	Kimura visita a las geishas en el establecimiento de la 'madam'. Suena música en la radio y Omocha está en la habitación exterior bailando con otras compañeras. Aparece, y le dice que sabe lo que siente por ella. Finalmente, consigue que Kimura le regale a regañadientes la tela más cara de las que trae del negocio textil en el que es empleado.	5		Indeterminada, momento cualquiera.	No sabemos cuánto tiempo ha pasado desde la anterior.		Salida hacia fuera de campo derecho del portador de menús / Entrada desde fuera de campo izquierdo de Kimura. OJO, Omocha sigue en esa casa... Hay continuidad temporal, pero camuflada.
							¿UNA MISMA JORNADA? (PRIMERA)	
6	Fiesta en lugar indeterminado	Acto seguido, vemos a Umekichi en la fiesta, luciendo un kimono con la tela obtenida por Omocha. Allí se encuentra con el comerciante Jurakudo.	1			Elipsis indeterminada		La norma del corte directo se mantiene pero aplicada a "anomalía": ha pasado tiempo. Por tanto, corte no es un marcador temporal sino un agente de confusión o, más bien, de igualación.
7	Callejón e interior de la casa de las dos geishas / interior de un taxi	Tras la fiesta, Umekichi lleva a Jurakudo muy bebido hasta la casa de las geishas. Allí tiene lugar una conversación con su amigo Furusawa, llena de lamentos y algún reproche. Jurakudo queda sorprendido ante la aparición de Omocha, quien, ataviada con su "uniforme" de geisha, lo lleva en taxi a Shimonokiya, donde el hombre vive.	4			Elipsis breve (horas)		El fundido encadenado se usa para marcar, esta vez sí, un lapso temporal, pero siempre BREVE. Es como el equivalente a un reloj cuyas agujas aceleran el paso de las horas entre una situación y otra.
8	Casa de te en Shimonokiya	Sin embargo, en Shimonokiya no lo lleva a casa, sino a una casa de te. Allí Omocha le convence de que su hermana le ama, y promete mediar para que puedan estar juntos. Sólo habrá que librarse de Furusawa.	4		Transcurre durante una sola noche.	Un rato después...		Alteración 1: Furusawa es "sustituido" por Jurakudo.
9	Casa de las dos geishas	Omocha regresa a casa, y asegura a Furusawa que Umekichi no le ama, pero no sabe cómo decirselo. Con maneras amables, empuja a Furusawa a irse.	1	X		Elipsis breve (horas)		El corte plano general vacío de la casa de las hermanas, se marca con el sonido de la puerta corredera.
9	Callejón de Gion	Furusawa, expulsado, atraviesa las calles de Gion. Se encuentra con Sadakichi, su antiguo empleado, quien le propone irse a vivir a su casa.	2			Un rato después...		
10	Callejón e interior de la casa de las dos geishas	Umekichi regresa a casa, bien entrada la noche. Omocha duerme, se despierta al oír entrar a su hermana, y cuando esta advierte la ausencia de Furusawa, le cuenta que él ha regresado con su esposa.	3			Continúa		Lapso de tiempo "vacío", melancólico, en la noche.
							¿UNA MISMA JORNADA? (SEGUNDA)	
								Punto de inflexión.

SECUENCIA ESCENA	LUGAR	HECHOS	NO DE PLANOS "UNO A UNO" "SEGUNDA" "TERCERA"	CONECTOR CON SECUENCIA ANTERIOR	SITUACIÓN CRONOLÓGICA APARENTE	SITUACIÓN TEMPORAL RELATIVA	CRONOLOGÍA HIPOTÉTICA	BLOQUES NARRATIVOS
								Punto de inflexión.
								Punto de inflexión
11	Tienda de Jurakudo	Omocha visita a Jurakudo en su tienda. Él parece deslumbrado por la belleza de la joven. Omocha le confirma que el camino para acceder a su hermana, está libre.	7	Fundido a negro Apertura en negro	Indeterminada, momento cualquiera.	Elipsis indeterminada No sabemos cuánto tiempo ha pasado desde la anterior.		
12	Establecimiento-vivienda de Kudo	Kimura regresa al establecimiento. Se hace de cuenta que la contabilidad ha ido a parar a manos de una joven que no lo merece. Propone servir de casamentero, si es necesario.	3	Fundido a negro Corte directo		Elipsis indeterminada No sabemos cuánto tiempo ha pasado desde la anterior.		O bien el fundido a negro cierra la situación, señalando su autonomía.
13	Calles e interior de la casa de las dos geishas	Kimura, preocupado, corre a avisar a Omocha, y le propone aceptar la posibilidad apuntada por Kudo: boda. Aparece Kudo; Kimura se esconde, y escapa del lugar mientras su jefe se entrevista con Omocha. Se hace patente que está al tanto de todo lo sucedido con la tela. Pero Omocha logra seducirle. Le comenta que necesita un patrón.	10	Fundido encadenado	Cubre un periodo de horas dentro de una misma jornada	Poco después...	Alteración 2: Kimura es "sustituido" por Kudo.	
14	Establecimiento-vivienda de Kudo	Kimura regresa al establecimiento. Se hace de cuenta que la contabilidad ha ido a parar a manos de una joven que no lo merece. Propone servir de casamentero, si es necesario.	2	Fundido encadenado		Elipsis breve (minutos) Simultáneamente y un rato después, al amanecer.		
15	Casa de las dos geishas	Umekichi se siente sola, y Omocha se siente feliz. Omocha se viste ropa occidental ante el espejo, y Umekichi medita sobre la respuesta que debe dar a Jurakudo, cuando este aparece.	4	Fundido a negro Apertura en negro		Elipsis indeterminada No sabemos cuánto tiempo ha pasado desde la anterior.		
16	Exterior de la casa de Sadakichi	Furusawa pasea a un bebé en un carrito. Posiblemente es hijo de Sadakichi, porque está a la puerta de la vivienda del ex-empleado, y alguien aparece: es Kimura, quien se entera por Furusawa de que Umekichi y él ya no están juntos.	4	Corte directo		Elipsis indeterminada Solo después sabremos que la acción transcurre en continuidad -o al menos durante la misma jornada- que la escena anterior.	Contratiempo 1: Primera trama (Furusawa/Jurakudo) desvelada. Umekichi regresa con Furusawa.	Puesto que Kimura recorre todo el plano fijo "para salir" de él, pensamos que clausura la escena. Pero se prolonga tras el corte al callejón que sirve de transición a la siguiente escena.
17	Casa de las dos geishas	Kimura visita la casa de las geishas, donde tropieza con Jurakudo. Omocha no está presente. Les habla de su encuentro con Furusawa, y Umekichi, sabiendo que su amado está cerca y en estado de abandono, sale corriendo en su busca. Jurakudo intenta convencerla de que regrese, sin lograrlo.	3	Corte directo	Transcurre en una misma jornada.	Elipsis breve (horas) Inmediatamente después (continuidad inesperada).		
18	Casa de las dos geishas	Kimura aguarda solo en la casa de Omocha y Umekichi.	1	Corte directo		Elipsis breve (horas) Continuidad		Es a la vez el epílogo a la anterior (17) y el prólogo a la siguiente (18).
18	Restaurante	Omocha y Kudo están en un lujoso restaurante en las colinas de Kioto. De pronto él advierte que ha olvidado la cartera en la casa de las geishas.	1	Corte directo		Simultáneamente...	Contratiempo 2: Segunda trama (Kimura/Kudo) desvelada. Kimura promete venganza.	
18	Casa de las dos geishas	La pareja se encuentra a Kimura en la casa de las geishas. Hay un enfrentamiento entre ambos. Kimura promete vengarse de ambos.	1	Corte directo		Elipsis breve (minutos) Un rato después...		Inmediatez entre el momento de levantarse de la mesa y el sonido de la puerta de la vivienda que se abre. La elipsis es violenta.
19	Casa de Sadakichi	Furusawa y Omocha conversan. Ella no comprende la actitud de su hermana y decide dejarla y venirse a vivir con Furusawa.	1	Corte directo		Elipsis indeterminada No sabemos cuánto tiempo ha pasado desde la anterior. Podría ser durante la misma tarde, simultáneamente.		Resolución a contratiempo 1.
20	Garaje	Desde un garaje de taxis, Kimura llama a la esposa de Kudo para ponerla sobre aviso de los amos de su marido con Omocha.	7	Corte directo		Elipsis indeterminada No sabemos cuánto tiempo ha pasado desde la anterior. Podría ser incluso en una misma jornada iniciada en S.15.		Resolución a contratiempo 2.
21	Establecimiento-vivienda de Kudo	Kudo regresa a su vivienda-establecimiento, y su mujer lo cubre de reproches.	2	Fundido encadenado		Lapsos de horas a lo sumo.		Causa / consecuencia
22	Callejón e interior de la casa de las dos geishas	Umekichi recoge su cosas y abandona a Omocha.	2	Corte directo		Esa misma noche		"Interrompe" la escena de la discusión.
23	Callejón de la casa de las dos geishas / interior de la casa	Un taxi viene a recoger a Omocha.	3	Apertura en negro		Esa misma noche, más tarde.		Cierre de capítulo (abandono de la hermana).
24	Interior de un taxi	El conductor acosa verbalmente a Omocha. Hay otro hombre: Kimura, quien la amenaza.	25	Fundido encadenado		Poco después...		Resolución a contratiempo 2.
25	Casa de Sadakichi	Sadakichi avisa a Umekichi, que está con Furusawa, de que alguien ha tirado a su hermana Omocha de un automóvil, y que va camino del hospital.	1	Corte directo		Poco después...		
26	Hospital	Umekichi acude al hospital. Omocha, golpeada, lamenta su suerte y lamenta el destino de las geishas.	1	Corte directo		Un rato después...		
27	Casa de Sadakichi	Umekichi regresa del hospital, pero se encuentra con que Furusawa se ha ido definitivamente. Ha regresado con su esposa y tiene un empleo en una fábrica.	1	Fundido encadenado		Un rato después...		Desenlaces.
28	Hospital	En el hospital, la abandonada Umekichi acompaña en silencio a Omocha. Su hermana llora y se pregunta a gritos por qué han de existir las geishas.	1	Fundido encadenado		Elipsis indeterminada		

Capítulo III. 4. *HISTORIA DEL ÚLTIMO CRISANTEMO.*

HACIA UN SISTEMA INTEGRAL.

III.4.1. Introducción.

Hay cierto consenso en torno a la idea de que Mizoguchi se hallaba en un momento de transición en 1939. En ese año el gobierno japonés le había nombrado asesor para el Cine Nacional, y él había abandonado la compañía Shinkô, a la que había retornado tras el fracaso de su experiencia como director/productor independiente con Dai'ichi Eiga, y con la que, a juzgar por lo que podemos saber sin las películas realizadas en dicho contexto, su carrera iba a experimentar un momento regresivo.⁴⁵⁰

Aunque su posición ante la oficialidad de un régimen japonés cada vez más represivo e integrista era notable, el bienio 1937-38 no parece haber representado una etapa creativa comparable al bienio 1935-36. Aparte de su muy libre, si es que no meramente pretendida, adaptación de *Resurrección* de Tolstoi en la película de 1937 *El valle del amor y la tristeza*, de la que subsiste una copia en 16 mm. en mal estado, sus siguientes títulos se movían entre la la tópica narrativa del *furusato* o “país natal” (*Roei no uta*, 1938: “La canción del campo”) y la exaltación patriótica congruente con la campaña militar en Manchuria (*Aa kokyo* AKA *Aa furusato*, 1938: “La patria” AKA “Ah, mi tierra natal”), territorio al que viajó luego, en 1939, con una expedición “patriótica” de cineastas. En ese mismo año, ingresaría en la Shôchiku, la gran rival de Nikkatsu.

En su primera película para Shôchiku, *Historia del último crisantemo* AKA *Historia de los crisantemos tardíos*, se percibe la capacidad de producción del estudio, muy superior a las que pudiera encontrar en el cineasta en Shinkô o en Dai'ichi Eiga. El filme estaba basado en un éxito popular reciente, y su adscripción al *shinpa* ofrecía a Mizoguchi territorio conocido. Sobre la base de una novela por entregas de Muramatsu Shôfû (1889-1961), *Zangiku Monogatari*, y de su transposición al teatro *shinpa* debida a Iwasa San'ichi, los dos escritores más habituales del cineasta produjeron la adaptación: Kawaguchi Matsutarô hizo un primer tratamiento que luego el ya imprescindible Yoda

⁴⁵⁰ El más relevante especialista japonés en la obra de Mizoguchi, Saso Tsutomu, considera que la ruptura del cineasta con la actriz protagonista de sus grandes películas de 1935 y 36 en Dai'ichi Eiga, Yamada Isuzu, jugó un papel de primer orden en este momento de crisis creativa. Ver la entrevista de Spicer a Saso en Spicer, P.: *Op. cit.*, p. 369.

Yoshikata convertiría en guión. Según Keiko McDonald, de cara a la producción el cineasta “insistía en que sólo el famoso actor de kabuki Hanayagi Shôtârô podría interpretar al héroe”.⁴⁵¹ Esto representaba un reto considerable para el ya avezado intérprete, el mismo que había contribuido a “resucitar” *El hilo blanco de la catarata* en los escenarios a principios de la década. Contaba con más de cuarenta años de edad, pero el personaje de Onoe Kikunosuke debía representar unos veinte años. Yoda cuenta que Hanayagi se trajo a la prueba de cámara en Tokio una fotografía suya cuando contaba veinte años y dijo a Mizoguchi: “si me puede filmar con este aspecto, le daré todo lo que tengo”. De nuevo según Yoda, Mizoguchi se había quejado de que “el público está cansado de la lente de 50 mm., ¿por qué no rodar en gran angular?”. De modo que, con la complicidad de su operador habitual, Miki Shigeto (Miki Minoru), fue la necesidad creada por la inadecuación del actor a la edad del personaje, y la solución visual adoptada, las que realmente confirmaron la fe de Mizoguchi en el método del plano-secuencia distante.⁴⁵² Es preciso, sin embargo, matizar o relativizar este relato de la adopción de un método por parte del cineasta. En primer lugar, Mizoguchi llevaba mucho tiempo empleando el gran angular, como hemos comprobado sobre todo en sus obras maestras sonoras de 1936. En cualquier caso, la toma distante y durativa será objeto de mayor desarrollo y generalización en *Historia del último crisantemo*. Lo relevante es más bien el valor estructural, mucho más sofisticado, que adquiere en el proceso. La segunda matización apunta al hecho de que este recurso a la toma larga, lejos de ser novedad, era precisamente el “vicio” que el cine japonés había tratado de desterrar desde los últimos años del cine mudo con el trabajo exhaustivo con las técnicas de montaje, puesto que, como ya se comentó en un capítulo anterior, la toma larga representaba el peaje pagado a la tradición teatral kabuki y *shinpa*, que había “contagiado” al cine el empleo de actores masculinos *onnagata* para pepales de heroína. En este caso, la situación no dejaba de remitir a aquellos arcaísmos: Hanayagi reclamaba lo mismo que los *onnagata* de los años 10 y primeros 20. El triunfo de Mizoguchi, en virtud de los hallazgos cuajados en sus filmes sociales y “anti-*shinpa*” de 1936, fue transformar un elemento que se suponía arcaizante, en fundamento de un sistema que enhebraba con insólito rigor la narración modular (lo difereencial al nivel de formas y figuras) y el efecto realista (lo referencial).

⁴⁵¹ McDonald, K.: *Mizoguchi*, Twayne, Boston, 1984, p. 56.

⁴⁵² Yoda, Y.: *Op. cit.*, pp. 95-96.

Frente a las parábolas humanistas producidas en la Daiei en los 50, con su impresión de un Japón histórica y culturalmente comprensible, o más bien, inmediatamente aprehensible desde categorías “universales” relativas a las oposiciones oprimidos/opresores, sujeto/sociedad, vida/Historia, libertad/orden o mujer/hombre, *Historia del último crisantemo* mantiene a ojos del espectador actual (no sólo occidental sino sobre todo japonés) un aura de artefacto “local”, porque arrastra consigo todo un mundo de detalles que irrumpen sin contexto: el período Meiji, el mundo del kabuki, el espíritu convencional del *geido-mono* o “películas sobre artistas”. Percibimos muy pronto que ese mundo es desplegado con la inmediatez de lo familiar, y deducimos que de hecho lo era para el espectador japonés del momento. De ahí que para muchos críticos japoneses la impresión predominante fuera la de estar ante un filme “conservador” en comparación con el “progresismo” de la etapa Dai’ichi Eiga.

Por encima o por debajo de ese mundo, el espectador extemporáneo tiene la ventaja de descubrir, al menos si está “entrenado” o predispuesto a ello, un *sistema*. Un sistema que no sólo no borra en absoluto aquella impresión de realismo de la que ya nos ocupamos, sino que multiplica sus implicaciones. Un sistema, en todo caso, dialéctico, tan riguroso en su juego de rimas, en las implicaciones de su despliegue modular de motivos formales y efectos de sentido, tal vez sólo comparable, dentro del cine narrativo “clásico”, a la ascética uniformidad de algún filme de Dreyer o al estilo de Ozu, aun cuando los estilemas, el tono y el sentido fueran en cada caso muy distintos.

Para quien buscara un sostén crítico en la materialidad de las formas, como Burch, un filme como este sólo podía representar una confirmación plena, multiplicada además por el hecho de ser un relato popular generado desde el centro mismo de un sistema de estudios, y no un ensayo más o menos estimulado por la experimentación en los márgenes de la industria. De ahí que otro militante del análisis fílmico materialista como Adriano Aprá sea el firmante del estudio más exhaustivo que se conoce en torno a esta película. *Zangiku Monogatari – Un progetto de analisi ipermediale*, dirigido por Aprá y desarrollado por Simone Staracce y Sara Leggi en 2008,⁴⁵³ es un estudio pensado y publicado como sitio web. Aparte de ofrecer una ingente cantidad de información deta-

⁴⁵³ http://kinolab.lettere.uniroma2.it/zangiku_monogatari/index.html

Este trabajo surgió asociado al ciclo Il cinema di Kenji Mizoguchi programado en la X edición de Lo sguardo dei maestri en Pordenone, Udine, entre 2007 y 2008, y organizado por el Centro Espressione Cinematografiche (Udine), Cinemazero (Pordenone) y la Cineteca dei Friuli (Gemona).

llada sobre el “texto” producido y el contexto de la producción, propone un análisis basado, por un lado, en la sintagmática de Metz, y por el otro, en el concepto de *estilometría*, haciendo uso de las posibilidades hiper-textuales de la web. De tal modo que, a su muy desarrollado desglose del texto fílmico en todos sus aspectos formales, añade la posibilidad de visionar tales formas mediante el recurso directo a fragmentos del filme (sobre todo, con archivos de vídeo).

Aquí haremos uso de este material, pero no adoptaremos salvo muy parcialmente el análisis ‘estilométrico’, por sus nada irrelevantes limitaciones metodológicas. En efecto, el estudio adolece de una clasificación de estilemas –por ejemplo, y con muy alto grado de detalle, lo tipos de encuadre– que no da plena cuenta del carácter dinámico de los mismos.⁴⁵⁴

III.4.2. Regresiones reales o supuestas.

Cuando Mizoguchi emprendió su segunda etapa Shinkô en 1937, lo hizo con la mencionada “adaptación” de Tolstoi titulada como *El valle del amor y la tristeza*, un trabajo notable que adolecía sin embargo de aquella sistematicidad estilística realista que había liberado a *Las hermanas de Gion* de las constricciones del melodrama *shinpa*. En *El valle del amor y la tristeza*, por el contrario, las soluciones de estilo, aunque brillantes, parecen circunstanciales, subordinadas a las premisas impuestas por la estructura espacial de cada escena, y no a la inversa. Aquí es plausible hallar al autor de *Elegía de Naniwa* por su llamativo uso del gran angular, por ejemplo, pero también al autor de los *shinpa eiga* del período mudo final analizados en capítulos anteriores de este trabajo. Sin pretender deducir correspondencias demasiado directas entre este repliegue del cineasta y la coyuntura socio-política del momento, no cabe duda de que soplaban vientos difíciles para cualquier clase de experimentación que además pretendiera afilar las armas del realismo, fuera del tipo que fuera.

⁴⁵⁴ Ciertamente el empleo, desmedido si se quiere, que estamos dando en este trabajo a las figuras de secuencia de fotogramas, que pueden resultar cansinas o hasta confusas, no es la vía ideal para dar cuenta del carácter dinámico de las formas fílmicas que aquí nos interesan, y que un medio hiper-textual que habilita el empleo de la imagen en movimiento habría ahorrado el duro trabajo de componer esas ilustraciones y el tampoco sencillo trabajo de seguirlas. El dilema sigue siendo cómo “ilustrar” una larga secuencia dotada de movimientos (de aparato y de personajes) sobre papel.

La pendiente belicista predominante a lo largo de la década se iba acusando progresivamente, con dos puntos de inflexión muy importantes. En primer lugar, el ya mencionado Incidente de Febrero de 1936, una rebelión de jóvenes oficiales extremistas sofocada por la decisiva intervención de Hirohito, pero que había terminado con un ministro asesinado y con la ejecución posterior de los líderes del golpe. Aunque este alzamiento tenía un carácter de extrema derecha, la respuesta de auto-protección del Estado llevó a derechizar aún más el país: se imponía un control aún más férreo de ideas y movimientos, acorde con la unidad a toda costa de un Estado que, incapaz de implementar una democracia real tras la retirada de los oligarcas que habían regido la Restauración Meiji, ni de llevar a cabo las reformas democráticas que estaban en el horizonte de los años de Taishô, caía como por inercia en una clase de fascismo sin partido, y sin otro fundamento teórico que el imperialismo pan-asiático y la obsesión por el *kokutai* o “esencia nacional”.

La pendiente se hizo aún más acusada con el nuevo primer ministro, Konoé Fumimaro, al frente del gobierno desde el 4 de junio de 1937.⁴⁵⁵ El 7 de junio se estrena *El valle del amor y la tristeza*, y un mes más tarde, el 7 de julio, estalla la guerra con China tras el enfrentamiento entre tropas japonesas y chinas, adheridas al líder nacionalista chino Chiang Kai-shek, en el puente de Marco Polo, cerca de Beijing. Era el prólogo a una Guerra del Pacífico que, de hecho, ya venía larvándose desde el Incidente de Manchuria en 1931 y la fundación del estado títere de Manchukúo al año siguiente. El 25 de agosto de 1937 se estrenaba en Tokio la obra maestra de Yamanka Sadao, *Humanidad y globos de papel*,⁴⁵⁶ pero el cineasta de 28 años había sido movilizadado y ese mismo día partió hacia Manchuria. El 13 de diciembre del mismo año tiene lugar la tristemente célebre Matanza de Nanjing a cargo de tropas japonesas.

Tres días después del estreno de *Roëi no uta*, es decir, el 4 de marzo de 1938, la Dieta aprueba la Ley de Movilización Nacional, seguida de una serie de medidas centra-

⁴⁵⁵ Tal como explica pormenorizadamente la historiadora Eri Hotta en *Japón 1941. El camino a la infamia: Pearl Harbor* (Galaxi Gutenberg, Madrid, 2015) Konoé no era un líder fuerte sino débil, y fue esa debilidad la que permitió el cultivo de las tendencias belicistas en una cúpula militar que terminó llevando al gobierno a una espiral de irresponsabilidades que culminaron con el ataque a la base estadounidense de Pearl Harbor el 7 de diciembre de 1941.

⁴⁵⁶ Freiberg, Freda: “Turning Serious: Yamanaka Sadao’s *Humanity and Paper Balloons* (1937)”, en Philips & Stringer (eds.): *Op. cit.*, pp. 50-62.

lizadoras de emergencia a fin de facilitar la movilización del país para la guerra. El 1 de julio, el gobierno de los EE UU proclama el “embargo moral” de aviones y piezas de aviones destinados a Japón. El 6 de octubre se estrena la patriótica *Aa kokyo*, y el 3 de noviembre, Konoe proclama que el objetivo de la guerra con China es la creación de un “Nuevo Orden de Asia Oriental”. El 17 de diciembre de 1938, el soldado Yamanaka muere de disentería en Honan, China. De aquel último filme suyo de 1937, considerado hasta hoy como uno de los títulos imprescindibles del cine japonés, se dice que fue el primer *jidai-geki* “realista”. Había contado con la colaboración del Zenshinza,⁴⁵⁷ una compañía de “kabuki comunista” que, tal como ya se ha mencionado en este estudio, participó años después en la producción de la que sería la primera producción de Mizoguchi en los años de la Guerra del Pacífico, y a la sazón y muy significativamente, la más costosa super-producción jamás rodada en el sistema de estudios nipón: *Los 47 ronin*.

Entre 1939 y 1941, ya como empleado de la Shôchiku, Mizoguchi realizará consecutivamente tres *geido mono*, o “películas sobre artistas”, ambientados en los años Meiji: *Historia del último crisantemo*, y las desaparecidas *Naniwa Onna* (*La mujer de Naniwa*, 1940) y *Geido ichidai otoko* (*La vida de un actor*, 1941). No puede extrañar que la crítica japonesa resintiera lo que a menudo se ha calificado como una regresión nostálgica del antaño “progresista” Mizoguchi hacia los últimos restos del mundo flotante rescatados por el anticuado *shinpa*. Algunos estudiosos actuales mantienen esa postura aun cuando el filme no ha cesado de crecer en las valoraciones, sobre todo desde la publicación de *To the Distant Observer*.

La premisa de la que partimos es la siguiente: en *Historia del último crisantemo* la cuestión del realismo ya no reside en la integración orgánica de forma y fondo que brillaba en *Las hermanas de Gion*, sino en la condición *integral* de un ‘sistema’ estilístico extremadamente elaborado. Hablamos de ‘sistema’ porque el principio de modulación, que ya verificábamos en los títulos anteriores del cineasta, funciona aquí, a grandes rasgos, del siguiente modo: hay en primer lugar una sistematicidad de las figuras de estilo que parece dotar de plena *autonomía* al trabajo de puesta en forma; hay en segundo lugar una correspondencia de esas figuras con las premisas argumentales (el valor narrativo y

⁴⁵⁷ Ibid.

dramático de las situaciones),⁴⁵⁸ correspondencia que, no obstante, se verifica con el “descubrimiento” del propio ‘sistema’. En tercer lugar, y más relevante para nuestros intereses, es el hecho de que los cimientos de ese ‘sistema’, el orden mismo por el que se justifica el empleo de ciertos parámetros a los que haremos alusión en nuestro análisis, se correspondan en profundidad con una fenomenología realista. Lo que deseamos demostrar, en suma, es que, en *Historia del último crisantemo*, la naturaleza ‘paramétrica’ del estilo apunta hacia un realismo fenomenológico riguroso; y que, recíprocamente, la vocación realista, no sólo del cineasta sino de buena parte de la producción de la segunda mitad de los años 30, estimulada por la incorporación del sonido, deviene formalismo, en el sentido más noble e integrador de la palabra.

Será preciso abordar antes de entrar en el detalle fino la cuestión del carácter regresivo o, por el contrario, progresivo del filme. De entrada, una sinopsis de la propia trama argumental del filme, tan típicamente *shinpa*, nos dará alguna pista de que en ella los estereotipos aparecen enriquecidos con una lúcida complejidad, algo no tan frecuente en el género.

La acción se inicia en Tokio, en 1885. En el Teatro Shintomi se representa el drama kabuki *Historia de fantasmas en Yotsuya*. Onoe Kikugorô V⁴⁵⁹ no está satisfecho con el rendimiento de su hijo adoptivo, Kikunosuke II, conocido familiarmente como Kiku. Aunque el muchacho es consciente de sus limitaciones, nadie se atreve a decírselo a la cara, ni siquiera su colega Fuku, cuyo amable rechazo a compartir un rato de diversión denota por otra parte un menosprecio ya público y notorio hacia el joven, tal y como él mismo comprueba luego, al escuchar los comentarios burlones de los comensales en la casa de geishas donde visita a su amante. De regreso, Kiku se tropieza casualmente con la única persona que se sincera con él: Otoku, una sirvienta que trabaja como niñera de Kôzô, el hijo recién nacido de Kikugorô y su esposa Osato. La sinceridad de la joven

⁴⁵⁸ La sistematicidad estilística de este relato fílmico ya había sido señalada, desde luego, por Burch en su capítulo de *To the Distant Observer...* dedicado a Mizoguchi, y a Kirihara en su capítulo dedicado a esta película en *Patterns of Time*.

⁴⁵⁹ En este estudio pasaremos por alto el hecho, detalladamente referido por por Adriano Aprá, de que varios de los personajes de este drama están basados en actores kabuki que tuvieron existencia real e histórica –y cuyos nombres perfectamente reconocibles se mantienen en la ficción: Onoe Kikunosuke, su padre adoptivo Kikugorô, su tío Tamizô II, Shinka y su hijo adoptivo Fuku. Ver capítulo “I personaggi reali”:

http://kinolab.lettere.uniroma2.it/zangiku_monogatari/commenti/personaggi_reali.html#onoe_kikugoro_v

despierta en Kiku sentimientos de gratitud que pronto dejarán paso a algo más profundo. Entre ambos surge una relación de confianza que evoluciona hacia el idilio, pero el rumor de estos amoríos llega a Osato, la madre adoptiva, quien no duda en despedir a Otoku. Sorprendido por la situación, Kiku busca a la muchacha, que ahora vive en las afueras de la ciudad, en la casa de sus tíos, los cuales se oponen también a esta relación. Kiku comunica a Otoku su voluntad de desposarla pese a todo y contra todos, y cuando de regreso al hogar es interpelado severamente por sus parientes, su padre lo echa de casa. Kiku decide romper con la familia y partir hacia Ôsaka con el fin de perfeccionar su arte.

Un año después, las cosas en Ôsaka no han ido del todo bien. Kiku ha ido actuando en papeles secundarios, sin éxito ni progreso aparente, en la compañía de su tío adoptivo Onoe Tamizo II, y vive en la casa de Genshun y de su hija, Otsuru. Un buen día, a la salida del teatro, aparece Otoku ante él. La pareja reinicia el idilio, pero al poco tiempo Tamizo muere y Kiku, ya sin protector, se ve obligado a aceptar la oferta de trabajo de una compañía de teatro ambulante.

Nagoya, cuatro años más tarde: la compañía ambulante, sobrepasada por las deudas, es expulsada del teatrillo donde viven por una compañía de sumo femenino, y la pareja, cuyas relaciones son cada vez más tensas, se ve obligada a refugiarse en un albergue público para indigentes. Allí Kiku se entera de que la compañía de Nakamura Shikan IV –cuyo hijo adoptado no es otro que el antes mencionado Fuku (Fukusuke IV) (Fuku)– se encuentra en Nagoya. Sin el conocimiento de Kiku, Otoku visita a Fuku para abogar por Kiku; el empresario de la compañía es de hecho el tío de Kiku, Morita (Morita Kan'ya XII), y él será quien interceda favorablemente, pero con la condición de que Otoku se aparte para que Kiku regrese a la familia en caso de que el éxito llegue. En el espectáculo *La barrera de aduanas*, Kiku actúa como *onnagata* en el importante papel de Sumizome, que Fuku le ha cedido, y triunfa. Otoku, escondida en los bajos del escenario, se siente dichosa y al mismo tiempo desesperada: el éxito de Kiku implica que ya no podrán seguir juntos. Cuando se prepara para irse a Tokio con la compañía, Kiku se entera por Morita del pacto acordado por su amada con los parientes del joven, y comprueba que Otoku se ha ido de Nagoya. En efecto, ella ha regresado a Ôsaka y se refugia en la casa de Genshun, donde ha vivido su tiempo más feliz con Kiku.

La familia entera, reunida en Tokio, celebra el triunfo de Kiku y prepara su regreso durante la gira de la compañía en Ôsaka. Pero Kiku es prudente. En el teatro Kabuki en Tokio actúa en la clásica "danza de los leones", donde Kiku brilla por la habilidad de su actuación. Ya en Ôsaka, en el distrito Dôtonbori donde se concentran los teatros de la ciudad, la familia celebra el próximo desfile de barcos con los que la compañía se presenta al público. Genshun aparece de pronto y avisa a Kiku y sus parientes de que Otoku está muy enferma. Kiku vacila, pero Kikugorô le insta a visitarla y a comunicarle su perdón como patriarca. Kiku corre a casa de Genshun, y se encuentra con que Otoku, postrada, espera la muerte. Él quiere quedarse allí con ella, pero Otoku le obliga a ir al desfile. Mientras tiene lugar el desfile de barcos, Otsuru se acerca a la enferma para darle su medicina, pero descubre que Otoku ya ha muerto. Mientras tanto, no lejos de allí, Kiku se inclina tres veces ante la multitud que aplaude. Su rostro no muestra felicidad alguna.

No es difícil reconocer, incluso al nivel de la mera sinopsis argumental, que *Historia del último crisantemo*, a diferencia de los dos *shinpa eiga* basados en Kyôka que tuvimos ocasión de analizar, pone el acento en los pasos en falso del personaje masculino, el *nimaimé* de la función, Kikunosuke. Frente a la intervención del azar en la narrativa *shinpa* del romántico Kyôka, aquí el destino aciago de la infeliz Otoku deriva necesariamente de la rígida distribución de roles sociales, pero también del carácter siempre incompleto, aunque sincero, de su amante Kiku. Él nunca está en el momento adecuado, siempre llega con retraso, cuando ella ya ha sido despedida, o cuando ella decide partir sin avisar para cumplir con el pacto con la familia de Kiku, o bien, en perfecto cumplimiento de lo antedicho, cuando ella muere. Kiku tiene carácter para decir "no", pero su vehemencia carece de eficacia, como la de un niño, y no deja de ser un tanto perverso que Otoku sea precisamente la niñera del hijo natural ("real") del padre adoptivo de Kiku. Más allá del tropo de la amante-madre, esta figura insinúa de por sí el estado de desplazamiento que Kikunosuke padece de forma continuada, y de hecho, ya en las escenas iniciales, alguien advierte a Kikugorô que su actitud se ha vuelto más severa con Kiku desde el nacimiento de Kôzô.

Situado siempre con retraso frente a la acción decisiva, siempre en otro lugar, en vez de azar presenciamos una especie de perpetuo *decalage* espacio-temporal en la figura

de Kiku, quien, a fin de cuentas, se ve obligado a hacerse su sitio propio en el mundo extremadamente saturado del mundo artístico en los años Meiji (saturación fielmente reflejada en el filme con cada encuadre). En cierto modo, aquella noción estética de largo nombre, designada por Spicer como *tsukihanasareta bokansha*, y que nos atrevemos a resumir como la doblez de un “estar adentro y afuera”, no sólo tendría una demostración práctica exhaustiva en el gran sistema estilístico de *Historia del último crisantemo*, en la elección de los puntos de vista subordinadas a las condiciones objetivas del entorno y sus intrincadas arquitecturas; sino que define además y con exactitud la posición de Kiku y Otoku con respecto a sus ámbitos sociales propios, con respecto a sí mismos y al mundo; también al uno con respecto al otro hasta la separación definitiva por la muerte sacrificial de la joven. En el extraordinario final, Kiku no está con su amada en el momento de la más horrenda soledad, la que acompaña al hecho de morir. Ni está ahí tampoco, en ese instante, nuestra mirada de espectadores: cuando retornamos a su habitación, ella ya ha muerto. El momento no ha sido pudorosamente velado por una elipsis, sino por el fragor del desfile de barcas, allí donde Kiku celebra su éxito como artista.

Tan sólo por un desenlace semejante, y más si se alude el reemplazo del azar romántico por los condicionantes de clase y otras circunstancias altamente probables dado el denso ecosistema humano que los personajes habitan, no parece del todo justo acusar al filme de mera regresión conservadora o superviviente cuando afuera hay ruido de sables.

En su valioso estudio sobre el “estilo monumental” en el cine japonés, Darrell William Davis⁴⁶⁰ se concentra en confirmar el papel ideológico de la traducción exaltada de lo vernáculo en las películas japonesas, sobre todo en aquellas que coinciden con los años “de hierro” del régimen militarista. Eso le lleva a leer *Historia del último crisantemo* en los términos de la moral neo-confuciana –con el acento en sus consignas sobre el papel de las mujeres como esposas y madres– con la cual el Estado japonés había pretendido fundar el carácter diferencial de la modernización del país desde la era Meiji. En estos años belicosos, el neo-confucianismo adoptaba formas específicas y distorsionadas que reforzaban la unidad nacional a partir de la base provista por un modelo familiar

⁴⁶⁰ Davis, D.W.: *Op. cit.*

estricto. Ciertamente, en 1938 la División de Censura del Ministerio del Interior había impuesto unas líneas maestras para el desarrollo de guiones, en las que, tal como reproduce Peter B. High en su tratado sobre la influencia de la política imperial japonesa en el cine nacional, se animaba a hacer películas que celebraran

“...el “Espíritu Japonés” tal como puede verse en el sistema familiar y en el espíritu nacional de auto-sacrificio; (así como) el uso de las películas para re-educar a las masas, especialmente a los jóvenes y a las mujeres, cuya occidentalización es la causa de que rechacen los valores tradicionales.”⁴⁶¹

Es inevitable interpretar este lamento contra la “nociva” occidentalización, ya no de los jóvenes, sino de las *mujeres*, como una reacción contra la imagen de la nueva mujer depositada en el imaginario popular, durante la primera mitad larga de los años 30, por el *shoshimin-geki* y, sobre todo, por el subgénero *josei-eiga*. La cuestión ha sido ya tratada en el capítulo dedicado a Elegía de Naniwa, pero conviene subrayar que, por implicación, el público femenino aparece retratado oficialmente, no ya como peligrosamente influenciado, sino como influido *de facto* por los nuevos patrones culturales que el cine japonés había contribuido a normalizar.

Siendo este el contexto político, marcadamente reaccionario, que se halla bajo el hecho de que Mizoguchi regresara al “redil” del *shinpa*, es preciso no obstante matizar las cosas a la vista de lo que *Historia del último crisantemo* permite entrever con su adscripción al viejo género, pero también más allá de él. En su análisis, Davis parece no tener en cuenta la cuestión del *shinpa* salvo como síntoma negativo: un intento de fuga nostálgica por parte del realizador de películas “subversivas”. Pero esa “fuga” hacia el territorio sentimental de la era Meiji *via* *shinpa*, a menudo subrayada también negativamente por los críticos japoneses, es legible como oportunidad para un componente “subversivo” que el propio género puede proporcionar al tiempo que simula enmascararlo.

Con su énfasis en la monumentalización de lo vernáculo por su estilo de inspiración teatral, el analista minimiza el *ethos* de una denuncia no tan soterrada, un escándalo incluso, que Mizoguchi extrae del *pathos* de *Historia del último crisantemo*. El escándalo aparece vivamente enunciado en dos escenas consecutivas de conflicto: la que lleva a Kikunosuke a enfrentarse a su padre y a romper con el entorno familiar, y la que nos

⁴⁶¹ High, Peter B.: *The Imperial Screen*, p. 292.

muestra el despido de Otoku por parte de la madre. Las convenciones del género *shinpa*, como ya ha quedado claro, establecen por lo general un horizonte de expectativas que, si bien deja a la vista las contradicciones del régimen patriarcal, no les opone otra solución que la catarsis sentimental del auto-sacrificio de la mujer. Otoku acepta su apartamiento final, tras los años de huida con su amado Kikunosuke, como condición ineludible del retorno del joven a la familia y a la *troupe* que le habrá de garantizar el éxito, ahora que la experiencia vital le ha permitido crecer y madurar como actor. Todo el drama vivido podría verse entonces como desarrollo de esa transición necesaria que aportaría al sujeto un conocimiento del mundo, a partir del cual fundar una sensibilidad artística más allá de la formación técnica. Sin embargo, en *Historia del último crisantemo*, como en una parte importante del repertorio *shinpa*, el motor de ese desarrollo es la mujer, activa en la sombra y destinada a convertirse en sombra ella misma en cuanto el hombre alcanza su lugar deseado en la trama social. Ya hemos visto que el *shinpa* desarrolló esta variante de los dramas amorosos del período Edo precisamente como denuncia del antiguo régimen, y por más que la respuesta de este género resultara conservadora a esas alturas, puede verse cómo Mizoguchi, en el culmen de sus poderes, lograba al fin desvelar el escándalo latente con tan sólo apurar las conexiones de causa y consecuencia que el *pathos* melodramático tendía a mitigar. Y lo había de lograr precisamente allí donde el *shinpa* exacerbaba su faceta sentimental: en el reencuentro final, donde queda expuesta la divergencia de destinos de los antiguos amantes. Otoku agoniza, Kiku desea permanecer a su lado, pero ella le “convence” (y esta es una cuestión de *convención* más que de *convicción*) para que asista al desfile fluvial de los actores kabuki, donde la multitud va a dar homenaje a la nueva estrella de los escenarios. Naturalmente, Kiku se deja “convencer”, pero el montaje simultáneo de la muerte de Otoku –escandalosamente anónima, desoladoramente solitaria– y las reverencias del joven actor, alzado en la proa de la barca que atraviesa la ciudad, ante el clamor popular que recibe, pone en escena lo intolerable de la situación. He aquí el gran escándalo: Kiku se inclina ante sus conciudadanos, y acaso, metafóricamente, ante el sacrificio de Otoku. Pero a la vez se inclina ante un devenir aceptado con demasiada facilidad. Al aceptar una solución al dilema que, en cualquier caso, le favorece, Kiku acepta la victoria final de lo prescrito. Otoku habría facilitado, incluso promovido ese devenir, pero lo que en el *shinpa* era un tropo sentimental, ahora es quiebra

profunda, absurdo. El escándalo de su muerte no puede mitigar la tragedia que ello representa, la injusticia radical del desenlace.

Ciertamente, los modos del género *shinpa* al estilo Nikkatsu, e incluso su prolongación formalmente ambiciosa y su “deconstrucción” realista en Shinkô Kinema y sobre todo en Dai’Ichi Eiga, habían quedado atrás. *Historia del último crisantemo* fue realizada en el contexto de los estudios Shimokamo de Shôchiku, en Kyoto, cuya política de producción era muy distinta de la que había labrado el prestigio de los estudios Kamata como factoría principal del género *shoshimin-geki* durante la primera mitad de la década. En los estudios Shimokamo, por otra parte, era posible abordar proyectos menos urgidos por las presiones propagandísticas del régimen japonés, mediante la inmersión en géneros asociados a épocas pasadas, como era posible también en los estudios Ofuna,⁴⁶² también de Shôchiku, aun cuando el realismo popular de las historias de la “gente común” formara parte del “sabor” del estudio.⁴⁶³ Ya se ha mencionado que en 1938, es decir, en el año en el que se publicaron las líneas maestras de la División de Censura del Ministerio del Interior para los guiones, Mizoguchi había tenido que retornar a Shinkô, donde se hizo cargo de dirigir, como sucediera entre 1931 y 1934, dos películas patrióticas –no hay acuerdo acerca de si asumió ambos proyectos gustosamente o a regañadientes, pero al parecer cerró su definitivamente su etapa en Shinkô Kinema con la intención de no regresar nunca más.⁴⁶⁴ En cualquier caso, resulta inevitable no hallar un paralelismo entre el antes y después de esa política oficial, y entre *El valle del amor y la tristeza* (que parecía un inequívoco intento de reunir estrategias de comentario social desarrolladas en *Elegía de Naniwa* con el guiño a los años “democráticos” de la era Taishô, cuando *Resurrección* era un hito del *shingeki*), y esos dos filmes más o menos propagandísticos o acomodaticios de 1938.

Lo cierto es que, tal como sabemos por Yoda, Mizoguchi mantenía por lo general una actitud posibilista, pero también acosada por dudas y retractaciones. Su tránsito

⁴⁶² Véase el paralelismo con el caso de Hiroshi Shimizu en los estudios Ofuna durante 1938-39. Ver: Jacoby, Alexander: “Country Retreat. Shimizu Hiroshi's Ornamental Hairpin (1941)”, en Philips, Alistair & Stringer, Julian: *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, p. 68.

⁴⁶³ Significativamente, en 1941 afrontó la amenaza de ser disuelta por el gobierno japonés. El argumento oficial para disolver el estudio era su escasa aportación al esfuerzo de guerra. Ver Jacoby, A.: *Ibid.*

⁴⁶⁴ Según el especialista Saso Tsutomu entrevistado por Paul Spicer. En Spicer, P.: *Op. cit.*, Apéndice, p. 370.

entre el puesto que había ocupado como líder de la Asociación de Directores en 1936, siendo este gremio un colectivo de profesionales que gozaban de una autonomía en el sistema de estudios mucho mayor que la que pudieran soñar sus homólogos norteamericanos, a la categoría de asesor del gobierno, no ayuda, desde luego, a asentar una reputación políticamente comprometida con las fuerzas de progreso. Fuerzas que, en cualquier caso, sufrían un acoso asfixiante. No es por ello casual ni extraño, por ejemplo, que la exaltación de lo vernáculo emprendida años después con la super-producción *Los 47 ronin* contara sin embargo con la contribución fundamental del ya mencionado izquierdista grupo *Zenshin'za*, y que de hecho la película representara un soterrado desvío del programa ideológico nacionalista que se le da por supuesto.

III.4.3. *Lecturas duales o lecturas erradas.*

Sin que nos sea posible conocer si la complejidad ideológica y el potencial realista de *Historia del último crisantemo* tiene su origen en el original literario de Muramatsu, sí parece evidente que el sistema de Mizoguchi da cuenta de ello en cada una de las partes y en el todo de la obra. La potencia de su 'sistema' ha generado sin embargo, como ya avanzábamos, lecturas en las que predomina el carácter arcaizante del filme. Paul Spicer, por ejemplo, no duda en subrayar un síntoma que ya quedó señalado antes:

“Me atrevería a decir que Mizoguchi revisita (en *Historia del último crisantemo*) los primeros tiempos del cine japonés. La filmación de las escenas de representación kabuki sigue un estilo reminiscente de las tempranas ilustraciones de teatro en vivo filmadas para la pantalla. El escenario se filma con una cámara fija y desde la perspectiva de la audiencia teatral. La escasez de movimientos de cámara es un recordatorio del primer cine japonés”.⁴⁶⁵

Cierto es que este análisis resulta especialmente errado por el ejemplo elegido. Ya Burch había descrito con perspicacia como, al revés de lo que afirma Spicer, las escenas de representaciones kabuki se construyen prácticamente *a la inversa* que el resto del filme. En ellas predomina de hecho el montaje, y aunque en efecto la cámara simula la posición fija de un espectador, lo más llamativo es precisamente la diversidad de ángulos, el con-

⁴⁶⁵ Spicer, P.: *Op. cit.*, p. 68.

traste de composiciones y distancias. En este punto, el desglose previo al análisis ‘estilométrico’ de Aprá et al. resulta aún más esclarecedor. Hablamos de una película que dura 142 minutos y consta exactamente de 142 planos –más otras siete imágenes correspondientes a créditos y cartelas del tipo “un año después”, etc. La primera de las escenas kabuki, aquella que abre el filme (escena I.A.a.1., planos 3 a 8) y tiene lugar en el teatro Shintomi de Tokio, donde la compañía de Kikugorô V representa *Yotsuya Kaidan* (Historia de fantasmas de Yotsuya, obra de 1825),⁴⁶⁶ consta de seis tomas fijas que, aun siendo en algún caso relativamente largas (en torno al minuto o más) y desde una perspectiva frontal, introducen saltos de escala notables sobre ese eje único.

Más allá del valor de uso inmediato de esta planificación como ejercicio descriptivo simultáneo de la escena kabuki y de las escasas habilidades de Kiku, lo que aquí aparece es un ejercicio diferencial: el montaje opera allí donde la profundidad de campo aún no está “autorizada” a hacerlo. Es como un remanente del sistema a superar (aquella obsesión por el montaje anterior al sonoro) que a su vez reproduce mal que bien la multiplicidad de miradas desde el auditorio.

Mucho más interés tiene la segunda y gran escena kabuki, cuando un Kikunosuke bregado por la vida y la amarga experiencia como actor ambulante, demuestra su excelencia como *onnagata* en la representación de *Seki no To* (La barrera de aduanas, 1784). De los 142 planos del filme, 32 corresponden a esta escena (III.A.e.25, planos 67 a 98) que dura poco más de 10 minutos.

Aparte de la abundancia de tomas (ver ilustración), lo que diferencia esta secuencia de la apoteosis del actor de aquella anterior que nos mostraba su impericia, es su construcción general como una sucesión de planos/contra-planos (figura de por sí infrecuente en el cine de Mizoguchi en estos años): entre bastidores, Fuku por un lado y Morita por el otro, acompañados de otros miembros de la *troupe*, “envuelven” con expresión admirada la *performance* de Kiku sobre el escenario, registrada por su parte desde siete puntos de vista diversos que dan protagonismo a los elementos escénicos y, muy especialmente, a los dos *hanamichi* o pasarelas escénicas laterales, convertidas en índices de perspectiva

⁴⁶⁶ De *Yotsuya Kaidan* hay numerosas versiones cinematográficas, siendo la más conocida *Tokaidô Yotsuya Kaidan* (1959), de Nakagawa Nobuo. También una versión de Itô Daisuke, *Shinban Yotsuya Kaidan* (1928), y el díptico *Yotsuya Kaidan I & II* (1949) de Kinoshita Keinosuke.

profunda. Hay una tercera posición explícita de espectador, la que ocupa, escondida, la pobre Otoku, acorralada en claroscuro por los opresivos bastidores, en vilo ante la tesitura de abandonar a Kiku. Entre los planos 17 y 20 de la secuencia (planos 83 a 86 de la película según el recuento de Aprá et al.), la toma de vistas sobre Otoku pasa de la relativa cercanía y frontalidad levemente oblicua inicial, a una toma lejana que la sumerge en el fondo del decorado, reducida su figura a ser sufriente. El estatismo se rompe y la toma emprende un travelling con panorámica que la sigue: Otoku se aleja de los bastidores y halla refugio bajo las tablas –significativamente, justo debajo del escenario, en la oscuridad de sus cimientos. Mizoguchi dedica dos planos enhebrados mediante un hermoso, dramáticamente plástico salto de eje (planos 19 al 20, es decir, 85 al 86), a esta figura doliente que ya no aporta el contra-plano del espectador ante la exhibición del artista, sino el saber del sacrificio propio que la consecución de ese arte implicará.

Mientras la representación continúa arriba, ella permanece en la zona de contacto entre dos campos que están yuxtapuestos pero definitivamente separados entre sí: el fuera de campo alterno adquiere aquí un valor nuevo con respecto a la función que, como veremos, cumplirá en los momentos álgidos de la película. El fuera de campo como límite lógico del principio de lateralidad, tan característico en Mizoguchi como se ha visto en este estudio, será de hecho una de las figuras privilegiadas de esta obra en la cual Mizoguchi pone de manifiesto el formidable ensanche fenomenológico adquirido por el cine con el sonido. Aquí tendrá lugar la síntesis ‘dialéctica’ entre las búsquedas del montaje culminadas al final del cine mudo, y la conquista de lo extenso más allá del plano con la ayuda inestimable del índice sonoro. Este índice *sostiene* lo que se halla fuera del campo visual (los cantos y músicas allá arriba, sobre el escenario) ya no como supuesto, sino como insidiosa presencia –cercana o lejana: he aquí otra variable no estrictamente espacial o topográfica con la que jugar.



Ilustración 85: Planos 3 a 8 (legibles de izquierda a derecha, en el sentido de la escritura)



Ilustración 86: Planos 67 a 98 (legibles de izquierda a derecha, en el sentido de la escritura)

III.4.4. Modulaci3n "integral".

En cualquier caso, las escenas antes descritas representan, como ya se ha dicho, una expresa y expresiva excepci3n a la norma del filme. En tanto que secuencias de montaje, permiten adem1s desplegar un an1lisis basado en fotogramas: el contraste entre los encuadres autoriza a imaginar el trabajo de montaje aun cuando s3lo se halle despojado de la duraci3n real que de ese modo se construye. Un an1lisis basado en fotogramas tambi3n permite volver simult1neo lo sucesivo, lo cual facilita la revelaci3n de rimas visuales que el devenir del relato f3lmico puede hacer pasar por alto aun cuando, como en este caso, esa modulaci3n de elementos pl1sticos es de una exhaustividad incontrovertible. Pero la condici3n modular intensiva que convierten a este filme en un ejemplo notable de narraci3n 'param3trica' no comprende 3nicamente los encuadres, o las relaciones "num3ricas" entre 3rdenes de tomas/situaci3n, sino las sutiles variantes de movimiento y quietud, las variantes del juego con el fuera de campo, o con la relaci3n tremendamente saturada entre fondo y figura, o con las expectativas de duraci3n de los eventuales campos vac3os.

Por otra parte, la densamente trenzada "arquitectura" de tales figuras opera en relaci3n a distintos niveles de significaci3n; niveles que son simult1nea pero no id3nticamente diferenciales y referenciales. En *Las hermanas de Gion* y *Eleg3a de Naniwa* verific1bamos una serie de cambios legibles como un esfuerzo de "superaci3n" del per3odo mudo por la adquisici3n del sonido como herramienta de *cohesi3n fenomenol3gica* del mundo ficcional. Este fen3meno es complejo y se habr3a desplegado en las siguientes "etapas" sincr3nicas:

1. El aumento de realismo fenomenol3gico va en detrimento del *pathos* heredado del melodrama *shinpa*: por el sonido, el montaje ve reducido su campo de acci3n, y se hace posible una "ley de distancias" (en t3rminos espaciales) entre c1mara y sujeto que tiene equivalencias "distanciadoras" (en t3rminos de sentido).
2. El sonido resuelve la dial3ctica montaje/plano-secuencia a favor de la *contigüidad* propiciada por este 3ltimo.

3. Esa “ley de distancias” y el uso dialéctico del plano secuencia y su fuera de campo, enriquece una estilística de “lateralidad” (Bonitzer)⁴⁶⁷ que ya estaba presente en los títulos mudos de la primera mitad de los años 30, y que ahora se generaliza.

Pero asimismo este predominio de lo extenso por la *contigüidad* de segmentos espaciales, que se bifurcan conservando una duración integral del acto y que deriva de la relación simultánea entre campo visible y no visible, se acentúa con una clase específica de discontinuidad temporal (aparente) entre secuencias:

4. Es el carácter falsamente episódico de la estructura narrativa, que procura un *ensanche* del relato (por oposición aparente a su *avance*) hacia lo cotidiano, de donde emerge cada situación, desconectada provisionalmente de la situación previa. Esta ‘Pequeña Forma’ (Deleuze) caracteriza al realismo novelesco (donde lo episódico *–contingente–* oculta la configuración *–necesidad–* que conduce la trama [Ricoeur, Kiriara]).

La base de este dispositivo formal-narrativo ya podía ser considerados en términos de narratividad “dialéctica” (de nuevo Burch)...

- ... porque la incorporación del sonido representa un “ataque” a la lógica intencional del montaje;
- porque ese ataque “desplaza” al sujeto en el interior del plano-secuencia: ya no es su centro, pues este queda ocupado ahora por un vínculo, una relación espacial significativa;
- y porque cada ‘unidad de situación’ o secuencia mantiene en suspenso su vínculo con la unidad anterior.

Esto último significa que la situación emerge de un “momento cualquiera”, de tal modo que requiere tiempo desvelar tras la apariencia *casual* de la situación su engarce en el entramado *causal* del relato. En definitiva, lo contingente (mundo) precede a la necesidad (relato). Es esta condición, propia de la ‘Pequeña Forma’ como ya hemos avanzado

⁴⁶⁷ Bonitzer, P.: “Violence et lateralité”, pp. 27-34.

en capítulos anteriores, la que cobra un relieve inusitado en *Historia del último crisantemo*, en virtud de la sistematicidad formal alcanzada por la puesta en escena. Hasta el punto de que, como veremos, el “tiempo real” desborda su sometimiento a las acciones para mostrar atisbos de *lo real del tiempo*.

III.4.5. *Cohesión realista y “dialecticidad”. El análisis.*

Básicamente vamos a describir “rimas”, o más específicamente, complejas modulaciones entre parámetros muy definidos. Para ello nos será de utilidad el esquema del relato que proporcionan Aprá et al en su capítulo “Análisi”, que divide el filme en cinco partes, cada una correspondiente a un lugar y momento diferente: (I) Tokio, (II) Ôsaka un año después, (III) Nagoya (y luego Ôsaka) cuatro años después, (IV) Tokio y (V) Ôsaka.⁴⁶⁸

Parte I (planos 1-39; escenas 1-17): Tokio.

- Capítulo A (planos 1-18; escenas 1-4): Kiku confirma que no es un buen actor.
 - Sección a (planos 1-11; escena 1): El espectáculo.
 - Sección b (planos 12-13; escena 2): Kiku sale del teatro.
 - Sección c (planos 14-16; escena 3): Kiku y su geisha.
 - Sección d (planos 17-18; escena 4): Kiku encuentra a Otoku.

- Capítulo B (planos 19-24; escenas 5-8): Kiku y Otoku enamorados; Otoku es despedida.
 - Sección a (planos 19-22; escenas 5-6): La relación de Kiku y Otoku.
 - Sub-sección 1 (planos 19-20; escena 5): La familia se entera de la relación.
 - Sub-sección 2 (planos 21-22; escena 6): Kiku y Otoku descubiertos en la intimidad.
 - Sección b (plano 23; escena 7): Osato despide a Otoku.
 - Sección c (plano 24; escena 8): Otoku abandona la casa.

- Capítulo C (planos 25-38; escenas 9-16): Kiku intenta encontrar a Otoku.
 - Sección a (plano 25; escena 9): Kiku se entera de que Otoku ha sido despedida.
 - Sección b (plano 26; escena 10): Kiku sale de casa sin avisar.
 - Sección c (planos 27-29; escena 11): Kiku pregunta a un niño dónde está Otoku.
 - Sección d (planos 30-34; escenas 12-13): Una anciana ayuda a Kiku y Otoku a reencontrarse.

⁴⁶⁸ http://kinolab.lettere.uniroma2.it/zangiku_monogatari/analisi.html

- Sub-sección 1 (planos 30-33; escena 12): Una anciana avisa a Otoku de que Kiku la busca.
 - Sub-sección 2 (plano 34; escena 13): Kiku y Otoku se encuentran en la casa de te.
 - Sección e (planos 35-36; escena 14): Kikugorô expulsa a Kiku.
 - Sección f (plano 37; escena 15): Kiku ha sido rechazado por el tío de Otoku.
 - Sección g (plano 38; escena 16): Matsu intenta convencer a Kiku para que retorne a la familia.
- Capítulo D (plano 39; escena 17): Kiku parte hacia Ôsaka sin Otoku.

Parte II (planos 40-53; escenas 18-20): Ôsaka

Cartela: “Un año después”.

- Capítulo A (planos 40-48; escenas 18-18b): Kiku se reencuentra con Otoku.
- Sección a:
 - sub-sección 1 (planos 40-43; escena 18): Después de un espectáculo, Kiku se confía a su tío y a su primo.
 - sub-sección 2 (planos 44-46; escena 18a): Kiku encuentra a Otoku a la salida del teatro.
 - sub-sección 3 (planos 47-48; escena 18b): Kiku conduce a Otoku a casa de Genshun.
- Capítulo B (planos 49-51; escena 19): Kiku se entera de la muerte de su tío.
- Capítulo C (planos 52-53; escena 20): Kiku acepta unirse a una compañía ambulante.

Parte III (planos 54-111; escenas 21-29): Nagoya (y Ôsaka).

Cartela: “Cuatro años después”.

- Capítulo A (planos 54-103; escenas 21-27): Kiku se convierte en un gran actor.
- Sección a (planos 54-60; escenas 21-21a): Kiku pierde el trabajo.
 - sub-sección 1 (planos 54-59; escena 21): Kiku discute con Otoku y asiste impotente al desmantelamiento del teatro ambulante.
 - sub-sección 2 (plano 60; escena 21a): Los actores descoupadados bajo la lluvia.
 - Sección b (planos 61-62; escena 22): Kiku y Otoku en el albergue público.
 - Sección c (planos 63-64; escena 23): Otoku pide a Fuku trabajo para Kiku, a condición de que ella lo abandone.
 - Sección d (planos 65-66; escena 24): En el albergue, Fuku anuncia a Kiku que volverá a actuar.
 - Sección e (planos 67-101; escena 25): El espectáculo y el triunfo de Kiku.

- Sección f (plano 102; escena 26): Kiku y Otoku pasean comentando el éxito obtenido.
 - Sección g (plano 103; escena 27): Kiku y Otoku en el restaurante.
- Capítulo B (planos 104-111; escenas 28-29): Kiku pierde a Otoku.
- Sección a (planos 104-105; escena 28): En la estación, Kiku se entera de que Otoku lo ha dejado.
 - Sección b (planos 106-111; escena 29): Otoku vuelve sola a Ôsaka.

Parte IV (planos 112-124; escenas 30-31): Tokio

- Capítulo A (planos 112-124; escenas 30-31): Kiku obtiene el papel del “joven león”.
- Sección a (planos 112-113; escena 30): La familia decide dar a Kiku el papel del “joven león”.
 - Sección b (planos 114-124; escena 31): El espectáculo de la “danza de los leones”.

Parte V (planos 125-142; escenas 32-34): Ôsaka

- [Capítulo A (planos 125-142; escenas 32-34): Kiku triunfa mientras Otoku muere].
- Sección a (planos 125-128; escena 32): Kiku sabe por Genshun que Otoku está enferma.
 - Sección b (planos 129-132; escenas 33-33b): Kiku en la cabecera de Otoku.
 - sub-sección 1 (plano 129; escena 33): El médico se despide.
 - sub-sección 2 (plano 130; escena 33a): Kiku y Genshun se precipitan hacia la casa.
 - sub-sección 3 (planos 131-132; escena 33b): Kiku habla con Otoku y se va preocupado.
 - Sección c (planos 133-142; escena 34): Kiku a la cabeza del desfile de barcas, mientras Otoku muere.

Cartela: “Fin”

III.4.5.1. Desvíos inesperados: el ‘sistema’ se presenta.

Empezaremos con el segundo momento de la secuencia de apertura en la que veíamos un fragmento de representación de *Yotsuya kaidan*, los tres planos (9 al 11, en la escena I.A.a.1. según el desglose de Aprá et al.) que de hecho nos sumergen en el mundo del relato: tras el escenario kabuki, los operarios esperan inquietos por la salida hacia bastidores. El ángulo levemente picado de la toma en gran angular tensa la composición, con características líneas oblicuas formadas por la arquitectura. Cuando un furioso Kikugorô aparece por la misma, estos operarios salen de plano rápidamente, asustados, y se diría que repiten al desaparecer la función inversa a aquel telón de escena que había sido co-

rrido en el plano inmediatamente anterior. En efecto, el telón de la representación se ha cerrado y se abre el de la vida de las gentes del teatro.

Kikugorô reprende a todos sus ayudantes sin remisión, mientras sube unas escaleras que darán a su camerino (plano 10). Hasta encontrarnos en el interior del mismo, la cámara ha ejecutado un dinámico travelling de retroceso con panorámica que acentúa aún más si cabe la omnipresencia de la arquitectura y sus estrecheces. La cámara se muestra ágil, pero es sólo una pista de lo que vendrá. Tras una conversación en el camerino, con entrada y salida de varios personajes (Morita, sonriente y tratando de aplacar al patriarca; el primer ayudante, humilde pero algo menos atemorizado que los demás), irrumpe una imagen aún más “angosta” (plano 11): tras la rendija abierta en un tabique,⁴⁶⁹ vemos los rostros de otros actores maquillándose mientras cuchichean y se burlan de lo que parece una situación habitual: Kikugorô está muy decepcionado con las escasas aptitudes para la actuación de su hijo adoptivo, Kikunosuke.

Sorpresivamente, la cámara traza una panorámica de descenso hasta encuadrar a quien de inmediato reconocemos como un cariacontecido Kikunosuke (si leemos japonés, podemos distinguir su nombre completo y el emblema familiar, además, en la cortina [*noren*] que atraviesa, y que funciona como entrada a su camerino). La cámara vuelve entonces a trazar un travelling con panorámica similar en forma y sentido al que seguía a kikugorô en el plano 9, pero más amplio y solemne. De izquierda a derecha, seguimos el movimiento resignado de Kiku, quien se cruza en silencio con otro miembro de la troupe hasta atravesar la cortina *noren* de entrada al camerino de su padre adoptivo. La cámara, manteniendo siempre la distancia de plano general (cuerpo entero) que predomina de hecho en todo el filme, “atraviesa” a su vez los tabiques hasta la habitación. Ahora Kikugorô queda de espaldas a la cámara: como de costumbre en Mizoguchi, y en tantas películas japonesas aunque nunca de modo tan sistemático como en su caso, del personaje que carga un pesar o cualquier emoción intensa, se nos muestra su figura, no su rostro. Ese rostro además se refleja apenas, muy parcialmente, en el espejo de su mesa de maquillaje (se da la circunstancia de que antes, en el plano 10, sólo el rostro de su ayudante aparecía reflejado en ese espejo, como añadiendo un personaje más que rindiera pleitesía al jefe, concentrado como está en su mal humor).

⁴⁶⁹ Aprá et al. detectan una modalidad de composición recurrente que llaman “planos en *scope*”: aquellos en los que se produce, por acción del decorado o de la iluminación, una especie de efecto *caché* que concentra el campo de acción visible a una estrecha franja horizontal cercada entre sombras.

Ilustración 87: Plano 9 (de izquierda a derecha, en el sentido de la escritura).



Ilustración 88: Plano 10 (fijo; legible de izquierda a derecha, en el sentido de la



Ilustración 89: Plano 11 (legible en el sentido de los travellings con panorámica, indicado por las flechas)

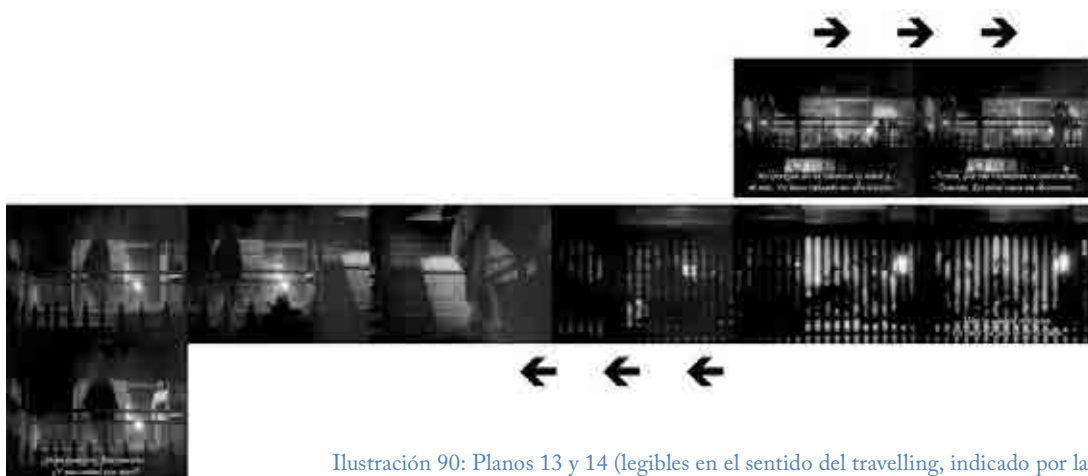


Ilustración 90: Planos 13 y 14 (legibles en el sentido del travelling, indicado por las flechas)

Lo cierto es que Kikugorô no atina a decir nada a Kiku. Presumiblemente, está esforzándose en contener su rabia, y en cualquier caso su silencio es ya muy significativo. Los demás, sin embargo, animan a Kiku e incluso le mienten torpemente —y es obvio que él no necesita disimular que no les cree cuando alaban su actuación. En un momento dado es Morita quien decide irse, y al salir de la estancia, la cámara lo sigue trazando el mismo travelling que había seguido a Kiku. Sólo que en esta ocasión, Morita no baja la escalera sino que toma su tramo de ascenso, donde se cruza con otro actor, Fuku, y entonces la cámara, sin que sepamos por qué, sigue a este último, completando así, mediante este llamativo desvío del objeto de atención por relevo del uno al otro, la simetría del movimiento de cámara.

Justo al llegar ante el *noren* con su propio nombre, una voz desde el fuera de campo lo interpela. Fuku se gira en la dirección por la que venía e inicia una conversación con quien le habla, que es Kiku, aunque tardaremos unos segundos decisivos en verlo aparecer en plano. Decisivos, en efecto, porque es la primera intervención *especial* de la voz fuera de campo en una escena. ¿Especial en qué sentido? Especial por su deliberada ausencia de valor dramático. Cierto, Kikunosuke está relegado a los márgenes (un apestado en la *troupe*, en la familia, ante el público), y es por eso que él tiene que “perseguir” a Fuku para que salga con él (es obvio que su colega le rehúye). Pero el peculiar “retardo” con el que la figura hablante de Kiku aparece al fin en imagen, deja constancia más bien de que el fuera de campo opera como significante “puro”, o más bien, como significante de un significante: el propio fuera de campo. De hecho, habrá más casos de empleo de este recurso en escenas sucesivas (y decisivas), y en cada uno de ellos, el valor en términos de significado de la voz fuera de campo será distinto.

Adelantándonos a algunos momentos que veremos después, podemos decir que en esta escena, donde la cámara en movimiento ya ha realizado un poderoso pero muy medido *tour de force*, no sólo queda claro el carácter preponderante del complejo espacial conformado por las figuras, los decorados y la propia cámara. Sobre todo queda claro que ese complejo habrá de obedecer a la literalidad espacio-durativa de los movimientos en (y de) esos espacios: los intervalos, los “entre esto y aquello” de los lugares; los pasillos y pasajes y puentes con sus distancias, o viceversa; las distancias, no acortadas o sintetizadas sino densificadas, delineadas en su mismidad. Kiku permanece fuera de campo porque, a fin de cuentas, nunca llega a tiempo, como veremos. Pero es que, además, la

cámara va a simular siempre el recato de un trazado previsto, y no para romper ese recato y tomar un desvío ventajoso e inesperado sino, al contrario, para no trazarlo cuando esperábamos que lo hiciera. Muy pronto habrá ocasión para desarrollar mejor esta idea.

La cámara ha trazado en este caso un doble movimiento simétrico, pero al hacerlo ha abandonado a su personaje para seguir a otro que, en realidad, no nos llevaba a ningún sitio (Morita), de modo que otro toma el relevo (Fuku), pero este tampoco nos lleva a ningún lado. Aunque de inicio no lo sabemos, ellos son el movimiento *normal*, la rutina, que la cámara sigue con movimiento “anormal”. Con inaudito virtuosismo, Mizoguchi ha enhebrado con ese doble travelling el movimiento de Kiku, que tiene valor narrativo, y el movimiento contingente y sin valor narrativo de sus compañeros –si bien esa ausencia de valor permanece en realidad en suspenso: no es discernible hasta que comprobamos que al relato no le importa hacia dónde va Morita aunque lo haya seguido, y no sabemos aún que, del movimiento de Fuku, le interesará *luego* su apartarse de Kiku. En este momento triste en el que su amigo le dice “ya saldremos otro día”, Kiku aparece desvalido, expropiado en contraste de su capacidad, precisamente, de movimiento, de acción.

Pero ese trazado virtuoso de la cámara es también y sobre todo, insistiremos, el trazado recatado, auto-limitado, de una instancia similar a un sujeto que no quiere otear demasiado ni levantar la vista. Lo que el movimiento visible y el audible (los ruidos, las voces, las palabras de Kiku fuera de campo) instalan, entonces, es la extensión no visible: la contigüidad como significante complementario al instalado por el punto de vista, por el encuadre. Ya lo hemos visto en otros análisis previos: ese significante complementario o dialéctico es referencial por derecho, pues comunica con elocuencia el hormigueo de la vida dentro y alrededor del encuadre, pero también es diferencial porque justamente subraya esos dos lados que mutan y se relevan –lo visto y lo no visto. Su diferencialidad quedará subrayada asimismo por las variantes que el procedimiento experimenta a lo largo del filme.

A modo de síntesis: si dijéramos que la escena constituida por estos tres planos podría haberse descrito en términos estrictamente formales o “coreográficos”, sin alusión alguna a lo que ella nos dice de los personajes y sus cuitas, estaríamos diciendo una obviedad aplicable a cualquier otro filme. Ahora bien, un análisis de este tipo, escena a escena, deconstruiría un sistema llamativamente autónomo de modulaciones (o rupturas de

simetría entre secuencias construidas de modo similar). Ello se debe a que, en *Historia del último crisantemo*, el intervalo espacio-durativo, *ma*, es un trazo objetivo y a la vez un “resto” excesivo; es el constituyente de la modulación y lo constituido, el significante y lo significado por dicho sistema.

Ya sea como causa o como efecto, ese “resto excesivo” de intervalos espacio-durativos implica un modo de representación que resulta ser:

- Referencialmente *realista*: los intervalos son descripciones de ambiente, de vida cotidiana en un entorno de época muy concreto (la vida teatral en el período Meiji). En esto, *Historia del último crisantemo* no hace sino desarrollar en plenitud lo que ya logran los dos filmes de 1936.

- Diferencialmente *des-centralizador*: sería limitado aceptar únicamente un nivel de sentido “tutor” obvio como, por ejemplo, concebir ya de entrada al protagonista masculino como alguien sometido a la presión de su entorno. En realidad, no hay centro alguno, sino intervalo, una interválica de relaciones efectivas (entre los personajes y entre estos y su entorno) pero también, con ello, una topografía del mundo ficcional –o ese mundo como topografía.

Eso sí, esa topografía se “actualiza” únicamente en función del curso narrativo, de la mano de las duraciones experimentadas *de facto* por los personajes en cada una de las situaciones a las que se ven abocados, y que, como es constante en Mizoguchi, les advienen desde el fondo de las circunstancias. No es que todo ello sea nuevo, pero aquel “ir al grano” que gobernaba la dinámica de las escenas (y su rápida sucesión) en *Las hermanas de Gion*, queda sustituido aquí por un dilatarse en las transiciones entre lugares/situaciones; en los tránsitos “cualesquiera” que constituyen el día a día del personaje. No es desechable la hipótesis de que tal cosa obedezca al propósito de “monumentalizar” una época, o al menos, de otorgarle un aroma obtenido con los ritmos y demoras, pero más profundamente, con la experiencia de inmersión durativa en un tiempo que es, sin embargo, pasado. Anótese, en cualquier caso, el grado de elaboración formal, lo intencional de ese “resto” producido que precisamos considerar como representación directa de lo contingente en sí mismo.

III.4.5.2. “Violencia y lateralidad” (I).

La hipótesis del “estilo ornamental” esgrimida por Bordwell podría ilustrarse a la perfección con la escena que tiene lugar poco después, en la casa de geishas que visita Kiku, si no fuera porque su exhaustividad es de orden estructural. Se trata de una escena desarrollada en tres planos extensos (los dos primeros lo son al menos espacialmente, mientras que el tercero es en sí la escena propiamente dicha a la que los anteriores servían en términos de puesta en situación). No por ser de introducción (aunque en realidad no sabemos qué nos van introducir) son esos dos planos iniciales precisamente comunes o rutinarios. Es de noche y nos muestran a un grupo de hombres y mujeres en la terraza elevada de lo que podría ser una casa de te o, como efectivamente es el caso, una casa de geishas. Hay diversión, un ambiente distendido al que, sin embargo, no somos invitados: la cámara se mantiene en la distancia, desde un exterior que no permite acceso visual a los sujetos, cuyas formas sólo pueden entreverse iluminadas detrás de los listones verticales de una reja. Una voz declama lo que parece ser un recitado *gidayu*, tal vez del repertorio kabuki. De pronto una mujer del grupo de diversión se levanta y se dirige hacia el borde del balcón para lanzar unas monedas envueltas en un pañuelo al cantor: sólo entonces sabemos que este no forma parte del grupo sino que se halla afuera. Llegados a este punto, no cabe duda de que la apuesta de Mizoguchi por la opacidad en la distribución de los datos bordea una radicalidad insólita incluso en el contexto del cine japonés supuestamente “ornamental” de estos años.

Naturalmente, hay ironía en esta presencia del artista callejero que, a fin de cuentas, no representa sino la cara amarga del glamour que rodeaba al mundo de los artistas celebrado por el *geido-mono*. Pero nos interesa más retener, primero, el dato de que, una vez más, el fuera de campo vino a instalar un ensanche más allá del encuadre, con cuyos límites el filme no cesará de jugar. En segundo lugar, este plano distante (el número 13, en la escena I.A.b.2. según Aprá et al.) mantiene su posición observacional durante nada menos que 43 segundos. Al cabo de ese tiempo, un corte directo nos acerca a la terraza (plano 14), pero sin modificar su perspectiva frontal: seguimos afuera, sin poder ver claramente a estas figuras que, en un momento dado y entre sake y sake, cotillean sobre el fracaso de Kikunosuke y las disgustos consiguientes de su afamado padre. Cuando al fondo se abre un *fusuma*, la cámara traza una muy leve panorámica hacia la derecha

(aunque se ve muy poco tras la reja, la cámara “actúa” como si no hubiera obstáculo alguno para la visión): una geisha entra en el lugar y advierte a los comensales que Kikunosuke está en la casa. Se hace silencio. Entonces la cámara, que ha corregido su posición hasta centrarse de nuevo, emprende un travelling lateral hacia la izquierda. La imagen alcanza cierto carácter febril porque los listones de la verja imponen al movimiento, que en sí no es rápido, la velocidad de su propia frecuencia de paso, hasta que, al acceder a una balconada en penumbra que hay a pocos metros del punto inicial, aparece una silueta sombría en el encuadre. Obviamente, es aquel de quien se habla, el triste Kiku, solitario, consciente de las críticas y chistes crueles que se hacen a su costa.

Del brillo entrecortado por la verja en el lugar donde todos se divierten, hemos pasado a un lugar de sombra y melancolía. Cámara y arquitectura han creado el trazo horizontal de este sutil *e-maki* cinematográfico de gran plasticidad, que yuxtapone y al mismo tiempo singulariza. Aparece entonces otro elemento que supone una constante a lo largo de la película: en el mundo de esta ficción, se está siempre rodeado, acosado por el prójimo. Una geisha que a todas luces conoce a Kiku, “invade” su espacio de soledad desde la puerta de acceso al balcón y le da la bienvenida.

Entonces tiene lugar el corte con el que se inicia el plano 15, que constituye el cuerpo “central” de la secuencia. En plano medio y en la zona derecha del encuadre, Kikunosuke parece estar dirigido hacia la mujer, aunque evitando mirarla (su expresión de fastidio es inequívoca), de tal modo que creemos estar viendo lo que cabría suponer como un contra-plano corto al plano general anterior. Sin embargo, la geisha aparece de pronto por el lado de la izquierda, pues no había atravesado aún el umbral de la puerta. Cierto es que hay en ello cierto truco basado en un salto de *raccord*: la postura de Kiku nos invitaba a suponer un eje de aproximadamente 180 grados entre el plano 14 y el 15, pero sólo cuando aparece en imagen la geisha, descubrimos que el salto es de 90 grados. La anomalía no es un mero juego “ornamental” de retardo de la percepción espacial del conjunto: nótese que el personaje de la geisha invade la imagen (el “espacio” de Kiku) dos veces, y eso en apenas unos pocos segundos. Y que, por si fuera poco, lo hace llegando primero de derecha a izquierda, y luego de izquierda a derecha. Legítimo ver en ello un comentario irónico, otro más: el pobre Kikunosuke está, en efecto, rodeado y sin escapatoria.

Lo que resta de escena se desarrolla de hecho en este mismo sentido. Kiku se desplaza hacia la izquierda, sin mirar a la geisha, para entrar en la habitación que ocupa en la casa de diversión, pero ella pasa por detrás del tabique para alcanzarlo al otro lado. El cerco se incrementa aún más cuando ambos reciben con la mirada a otra geisha, quizás su favorita, quien accede al encuadre desde el fuera de campo izquierdo. La primera geisha se retira, y Kiku rodea a la recién llegada sin mirarla, para tomar asiento en un lateral de la estancia, delante de un jarrón con arreglo floral y ante la mesita con el te. Tras una breve conversación de cortejo y despecho, hace su entrada una tercera geisha desde el panel del fondo. Visiblemente ebria, discute con su colega y con el muchacho, a quien ambas parecen disputarse. Ante esta coreografía galante, las dos mujeres ejercen un papel activo, y Kiku no deja de ser un sujeto estático y muy poco interesado. En un momento dado, da la espalda a ambas mujeres (y a la cámara). Este plano 15 del encuentro con las geishas, tan típicamente encuadrado al estilo habitual de Mizoguchi en los interiores con tatami –ángulo oblicuo y picado leve que acentúan la sensación de profundidad con punto de fuga lateral– dura casi 4 minutos y medio, y obedece a una inversión de la estructura habitual incluso en el cine japonés ‘clásico’: se inicia en la distancia corta y se desarrolla en distancia larga, en toma general. Lo cual contribuye a acentuar la habitualmente falsa impresión de haber visto un genuino ‘plano-secuencia’, cuando lo cierto es que la secuencia completa consta de una serie de tres tomas, a cual más sorprendente.

En cualquier caso, más importante que si las secuencias tienen dos, tres o seis tomas, es la ya referida estructura binaria que suelen desplegar: cada toma empieza en un espacio inicial A y concluye en un espacio B que suele ser más amplio. Los movimientos de los personajes en A suelen ser “naturales”, esto es: obedecen a la trayectoria normal a la que obliga el espacio. Los movimientos en B son los que desarrollan sin embargo la dramaturgia; la pasión del personaje y sus imprevistos.



Ilustración 91: Plano 15 (leer en el sentido de las flechas: dirección de travelling)

III.4.5.3. Extensión y modulación.

Esta situación de íntimo desengaño de Kiku con el mundo y consigo mismo será interrumpida por Otoku, la niñera encargada de cuidar al recién nacido hijo natural de Kikugorô. Tras la escena del encuentro en la casa de geishas, un fundido encadenado nos lleva hasta una calle junto al teatro donde la función había tenido lugar. Envuelta en la tranquilidad nocturna de la ciudad, Otoku pasea al bebé. La toma es un plano general muy distante que se mueve al paso de ella, de derecha a izquierda, con el punto de vista ubicado en una posición baja, como en una zanja que hace de la carretera una plataforma alzada semejante al escenario lateral *hanamichi*. Aunque el caminar de la chica no es moroso, la distancia de la toma acentúa la sensación de lentitud, pauta por los edificios del fondo, sobre los que se desliza la figura de la muchacha a través de una dominante oblicua. Inmersa en la cinta oscura del entorno, el plano parece un negativo de las pinturas narrativas en rollo horizontal, los *e-maki* del período Heian y sus perspectivas isométricas.

Un *rickshaw* la sobrepasa llegando en sentido opuesto, pero su ocupante ordena detenerse: es Kiku, quien opta por seguir el camino a casa (de izquierda a derecha) en compañía de Otoku. Durante los algo más de 5 minutos de paseo, Otoku tiene ocasión de confirmar a Kikunosuke que sus sospechas son ciertas: no actúa bien. A lo largo del paseo, los dos jóvenes intercambian posiciones: primero él la sigue, luego, cuando ella se sincera y él se ensimisma, es él quien va por delante, sin mirarla. Unas farolas ritman el camino, haciendo aún más patente, como señala Burch, la división en franjas yuxtapuestas de los *e-maki mono*. Frente a otros movimientos horizontales de aparato, en este su acompañamiento a los personajes nunca se interrumpe. Es un momento de empatía, el punto de inflexión cognitivo y sentimental de Kiku, el giro del destino para Otoku. El mundo promete un ensanche para ambos, y la noche tiene un papel crucial en ello, tan presente en imagen por obra y gracia de la “inversión de la distancia dramática” –la fórmula aplicada al conjunto del cine japonés con la que Burch, deduciendo que, cuanto más emoción, más lejana es la toma y más sumergido queda el personaje en el medio englobante, simplificaba lo que es una más sutil tradición consistente en invertir las relaciones de fondo y figura.



Ilustración 92: Plano 17 ("plano e-maki", legible en el sentido de la escritura, siempre de izquierda a derecha)



Ilustración 93: Plano 46
(variante del "plano e-maki", legible
en el sentido de los travellings y panorámicas,
indicado por las flechas)

Un año más tarde, forzados los amantes a separarse, se reencontrarán en Ôsaka, donde Kiku trabaja como actor con más pena que gloria en la compañía de su tío Tamizo. En el callejón de salida de los actores lo espera Otoku (escena II.A.a2.18a.). El reencuentro se produce también al fondo del plano, con una delicada pausa que los mantiene separados unos segundos. Este reencuentro contará con su propio paseo en travelling (plano 46), que remeda aquel muy anterior del plano 17, pero con variantes formales significativas. En este segundo caso, otro largo travelling nos muestra su conversación a lo largo de las calles bulliciosas. No obstante, este plano lateral, que remite a aquél otro, varía progresivamente de escala (de la toma general distante al plano medio) y luego de orientación para encuadrar a los dos personajes de frente cuando, en un momento dado, efectúan un giro en su trayecto. Para ambos, comienza la aventura de unir sus destinos. En el plano-rodillo anterior, sin embargo, la distancia de los personajes a la cámara era más ostensible, como lo era su aislamiento en el interior del espacio profílmico. Entonces el caminar ensimismado de Kikunosuke se iba transformando sutilmente, gracias a la exquisita coreografía de movimientos ya mencionada, en un “andar compartido” con Otoku, como bellamente describe A. Santos⁴⁷⁰. Ahora, ese camino no sólo los sitúa el uno al lado del otro, sino que adapta la lateralidad del plano-rodillo al sentido del trayecto y lo dota de una entidad propia, no sometida a la composición. Los personajes han pasado de compartir un movimiento, una posición, a compartir un destino.

III.4.5.4. “Violencia y lateralidad” (II).

Típicamente, la prohibición de las relaciones íntimas entre miembros de castas diferentes tiene un papel motor en el relato. Como ya se ha comentado, de esa prohibición se nutre la tradición melodramática del *sewa-mono* popularizada por las obras *bunraku* de Chikamatsu en el s. XVII, y sobrevive en el teatro *shinpa*, cuando el carácter jurídicamente sancionado del impedimento ya no estaba vigente por obra y gracia de las leyes Meiji. En el *shinpa*, la prohibición se experimenta en la censura social ejercida desde el núcleo familiar, y ya no es asunto de castas y tabúes, sino de clases sociales.

⁴⁷⁰ Santos, A.: *Op. cit.*, p. 176.

Hay vínculos formales obvios y de gran calado entre las dos secuencias en las que el conflicto cristaliza. En la primera (escena I.B.b.7., consistente toda ella en plano 23 del filme), Otoku es despedida por la madre adoptiva de Kiku. En la segunda (escena I.C.e.14.: planos 35 y 36), Kiku es reprendido por la familia, ofrece resistencia y es expulsado por el padre.

Ambas se resuelven en planos secuencias cuya composición pone al “acusado” en primer término, en una posición lateral que lo dispone visualmente en desventaja, por así decir. La acusación se ejerce desde varios frentes espaciales incluso cuando quien acusa es un único personaje (ya veremos cómo). Al fondo habrá un espacio contiguo cuya función secundaria es distinta en cada caso: para los testigos, en el primero, y para la negociación en el segundo.

La escena del despido de Otoku por Osato es un plano-secuencia que nos sitúa directamente ante las dos mujeres, encuadradas a una distancia llamativamente próxima para lo que es la norma de distancias del filme. Osato a la izquierda está en tres cuartos de cara a la cámara, y Otoku a la derecha del cuadro aparece casi de espaldas a nuestro punto de vista, de modo que, con el rostro vuelto, su perplejidad y su disgusto se expresan oblicuamente en los micro-gestos del cuerpo: la nuca, los hombros, la inclinación de la cabeza, se cargan de una elocuencia que la tradición kabuki había desarrollado ampliamente, y que Mizoguchi sabía emplear en un contexto realista. La condición indirecta de la expresión sentimental cuenta con ejemplos numerosos en este filme y en la filmografía completa del cineasta, pero aquí obedece rigurosamente, además, a la norma de auto-limitación o retención del punto de vista.

Esa norma de retención se altera cuando la cámara de pronto se desvía en un travelling con panorámica hacia el margen derecho hasta reencuadrar por el panel abierto de la habitación a otra que sirve a su vez de paso intermedio hacia una tercera estancia, al fondo, en el que tres sirvientas ocupadas en sus labores asisten preocupadas a la escena. Atravesando la habitación intermedia aparece desde el fuera de campo otra empleada, quien, por cierto, se ocupa en ese momento de lo que es de hecho el trabajo de Otoku: lleva al bebé en sus brazos.

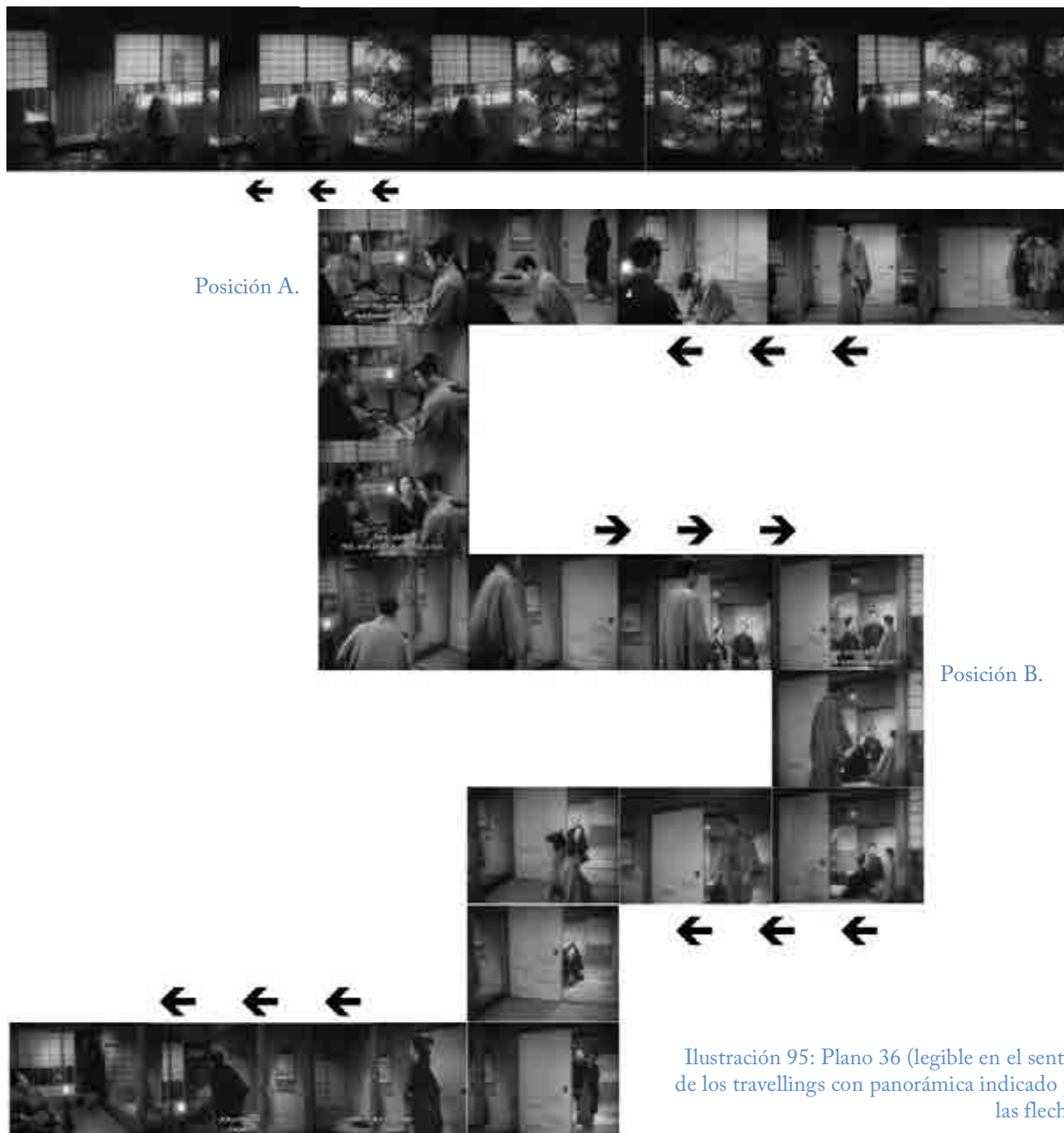
Esta cuarta empleada se dirige hacia la estancia de sus compañeras pero gira a la izquierda por detrás de los paneles *shoji* que limitan estas habitaciones con la *engawa* de acceso al jardín interior. La cámara continúa su giro en seguimiento de esta figura, de la

que sólo podemos ver lo que el ventanal bajo de los *shoji* nos permiten ver; su rostro queda oculto pero su gestualidad nos permite comprobar que sigue sin pudor alguno el curso de la discusión.

La cámara abandona entonces al personaje (como antes abandonara a Morita para “quedarse” con Fuku en el tránsito de escalera en los interiores del teatro de Tokio) y continúa su giro hasta reencuadrar a las protagonistas de la escena. Pero en la nueva posición adoptada, las posiciones de las mujeres quedan invertidas: Otoku en el margen izquierdo y Osato mucho más centrada a la derecha. Si retenemos la posición inicial y la final y las unimos (véase en la ilustración del plano 23, el primer fotograma de la izquierda y el tercero en sentido vertical), el efecto es el de un genuino plano/contraplano, aunque no del tipo “por encima del hombro”, sino del tipo posicional que hallaríamos exhaustivamente en el cine de nuestro autor, desde *Elegía de Naniwa* hasta *La calle de la vergüenza*. La cuestión es que, en lugar de un corte de esa clase, Mizoguchi ha articulado este par plano/contraplano con una amplia fuga lateral que introducía lo que se hallaba fuera de campo (el mundo doméstico, siempre opresivo y “espectador”, dando forma a un afuera cuyo estatuto de visibilidad –alternativamente ventajoso y limitado– caracteriza también a la actividad posicional de la cámara). En ese punto, el centro dramático de la escena pasa correlativamente al fuera de campo y se convierte en su margen. La asimetría compositiva con la que se encuadra a los personajes, ya sea individualmente o como grupo, lleva su principio de descentrado a un desarrollo que no puede ser más extremo y explícito.

Lo habíamos comprobado ya en algunas escenas de *Osen de las cigüeñas*: los movimientos de la cámara y de la heroína, al desprenderse el uno del otro, indican un estado de violencia, un estado de divergencia que instala lo intolerable con tanta potencia como sutileza plástica (puesto que hay pretextos posicionales que autorizan el desvío: la arquitectura, las mujeres testigo). Este recurso del desvío y el reencuadre, mitigado en los dramas realistas de 1936, es recuperado en consonancia con el *pathos* de un melodrama *shinpa* como este, pero aquí además recibe la coherencia interna añadida de su papel sistémico dentro de un complejo orden formal, hecho de rimas y rectificaciones.

Ilustración 94: Plano 35 (panorámica rectificada en el sentido que indican las flechas)



La justamente célebre secuencia de la expulsión de Kiku (escena I.C.e.14.: planos 35 y 36) merece ser considerada como el momento central del filme, no sólo en lo que respecta a su dramaturgia, sino como el módulo formal que contiene una mayor saturación de desarrollos diferenciales entre parámetros. Como la hermosa “escena de la sandía” (escena I.B.a.2.6., planos 21 y 22), que es anterior pero que comentaremos después, y como la posterior y no menos bella escena del pacto entre Otoku y la familia Onoe (escena III.A.c.23, planos 63 y 64), esta sigue un esquema binario que se distribuye mediante el paso de un “exterior” –el umbral representado por el jardín interior o el vestí-

bulo de la vivienda— y una habitación interior. Las semejanzas reales no son, sin embargo tan espurias. Hay entre ellas un complejo sistema de rimas que señalaremos después de comentar la intrincada composición de esta secuencia fundamental.

Nos situamos justo después de que, en el retiro eventual de una casa de te, Kiku haya confirmado a Otoku su voluntad de casarse con ella con independencia de lo que piensen los demás. Un fundido encadenado nos emplaza en la penumbra del jardín interior de la casa de la familia Onoe. Tras el “obstáculo” que, como sucediera con las rejas de la casa de geishas, ofrecen a la vista las ramas de un arbolillo que velan el vestíbulo iluminado, una sirvienta recibe a Kiku, quien gira hacia su izquierda —nuestra derecha; la cámara incia con él una leve panorámica. Pero la voz de Osato, desde algún punto lejano del fuera de campo, reclama su presencia. Él se detiene pero actúa como un chico travieso que anticipa la reprimenda: decide no hacer caso y continúa su camino. Osato insiste y entonces él rectifica y se mueve hacia la izquierda en dirección al lugar de donde viene la voz de su madre adoptiva —no sin antes hacer un brevísimo alto de resignación: Kiku respira hondo ante lo que se avecina. Continúa su avance por la *engawa* que traza un ángulo de 90 grados. Las ramas del árbol sólo nos permiten vislumbrar por unos segundos la figura completa del joven.

Tras quedar oculto por los paneles *shoji* de la *engawa*, hay un corte directo (plano 36). La cámara está en el interior de la estancia, encuadrando la puerta *fusuma* por donde Osato, con rostro severo, recibe a Kiku, quien mira hacia el margen izquierdo posterior (“detrás de la cámara”) donde a todas luces se le aguarda. Allí se dirige (la cámara completa la panorámica con leve travelling de derecha a izquierda, y el personaje, tras un reverente saludo, queda por fin situado en el margen izquierdo del plano ante sus jueces: Morita en el margen derecho, muy cerca de la cámara (en primer plano, como el propio Kiku); Kikugorô algo más centrado en esa mitad izquierda del cuadro y al fondo; Osato detrás de Kiku, quedando incluso tapada por él. Designaremos esta posición con la letra A.

Se inicia la discusión, pero Kiku se resiste a las pretensiones de sus parientes: no dejará a la chica. Se hace un silencio, y Morita se levanta y se desplaza hacia la derecha, saliendo de plano. A continuación lo hace la madre. La cámara no se inmuta, sigue en A, y nos mantiene ante las figuras del padre y el hijo, en tenso silencio. Desde el fuera de campo, la voz de Morita reclama la presencia de Kiku. Se levanta, y en esta ocasión la

cámara sí se alza con él. Morita y Osato lo esperan en una habitación contigua, donde, sin la presión asfixiante de la figura paterna, continuarán su trabajo de persuasión. La cámara, que ha girado en esa dirección hacia lo que designamos como posición B, permanece afuera de esa habitación, es decir, en el espacio inicial, marcado por la presencia, muy cercana aunque no visible, del padre.

De hecho, la escala de las figuras en esa habitación contigua queda empequeñecida desde esta posición, emplazados al fondo y en la mitad derecha del plano, cuya mitad izquierda está ocupada por el panel de una puerta *fusuma*. Es como si la economía de la cámara, que se “resiste” a abandonar el sitio, se invirtiera en el valor simbólico del padre, dominador del lugar. De hecho, ese panel *fusuma* de pronto se convertirá en la pantalla sobre la que se proyecta brevemente la sombra del patriarca Kikugorô, quien aparece por el lado izquierdo del cuadro cuando la discusión sube de tono y Kiku reniega de un apellido cuya gloria de todas formas no merece.

Morita, indignado, propina una bofetada al muchacho y justo en ese momento, una espantada Osato advierte a los otros la presencia de Kikugorô en el umbral –no se digna a entrar; él permanece “en su sitio”. Kikugorô ordena a Kiku que se largue.

El padre retorna a su posición de origen fuera de campo, dejando de nuevo vacía esa zona del plano, mientras los otros tres personajes, impresionados, miran hacia el punto por donde Kikugorô apareciera. Osato ruega a Kiku que pida perdón al padre. Kiku se levanta, regresa a la habitación principal y se postra ante él, quien permanece, como no, fuera de campo. Kiku decide acercarse, pero la cámara sigue en B; no recupera su posición A primera, cuando encuadraba a todos los reunidos. Se mantiene retenida, con Morita y Osato a su vez como paralizados en la habitación contigua.

Así pues, los dos enfrentados, padre e hijo, se han llevado al fuera de campo el centro de la escena, que es su enfrentamiento. También para los secundarios, convertidos en coro espectador como aquellas empleadas que presenciaron la discusión entre Osato y Otoku y el despido de esta última, quedan al margen, sin poder ver qué sucede entre los enfrentados. La voz de Kikugorô, intransigente, responde a los ruegos de Kiku con un grito de “¡silencio!” a su hijo –literalmente, “gurusei” (“cuánto ruido”)– y tras unos instantes sin palabras, se escucha un ruido seco de panel de madera que se arrastra. Osato se precipita hacia la estancia principal, y cuando la cámara gira con ella para re-

tomar la posición A (algo más elevada), descubrimos el *shoji* del fondo abierto, encuadrando el exterior de la casa: Kiku ha dejado el nido.

Burch en su sintético capítulo sobre Mizoguchi, y Kirihara en el mucho más detallado que dedica a este filme en *Patterns of Time*, ofrecen espléndidos análisis de esta secuencia de 6 minutos. Difícilmente podremos aportar mayor detalle analítico, pero sí subrayaremos la función recíproca que cumplen aquí la retención del punto de vista y el empleo correlativo del fuera de campo. Ambos recursos, siendo co-dependientes (el fuera de campo “llena” el vacío que la retención deja tras de sí), alternan funciones indicando la tensión entre lo visible y lo no visible. Es decir: cuando Morita y Osato pasan de A a B, la cámara no los sigue, permanece en A, y a la inversa, cuando deberíamos pasar de B a A, la cámara permanece en B. En ambos casos, esa inmovilidad “anómala” se corresponde con el estado de cosas “inmóvil” entre padre e hijo. En el primer momento, Kiku permanece mudo ante Kikugorô. Ahora bien, en el segundo momento, Kiku se desplaza hacia su padre, pero esto ya no nos es dado verlo; por así decir, el umbral de tolerancia de la situación ha sido sobrepasado.

Aquel audaz abandono del centro de la escena en la escena del despido de Otoku, seguía un flujo entre el centro (la conversación) y sus testigos accidentales (las sirvientas), demarcando la asfixiante topografía doméstica que, a fin de cuentas, es depositaria de las costumbres y sus normas. Aquí ese flujo alcanza por vías similares una complejidad mucho más rica. En todo caso, se diría que la encarnación de la Ley –el padre o sus delegados, Morita y Osato– es la que “activa” la relación directa y modular entre retención y fuera de campo. Activa, por tanto, una fluctuación que deja vacíos clamorosos. Debemos subrayar, en todo caso, el carácter formal y estrictamente co-dependiente de esos dos recursos básicos movilizados en la secuencia.

Mucho tiempo después (cuatro años en la ficción, cuarenta minutos de película), Kiku y Otoku malviven en Nagoya, donde el teatro ambulante en el que ha terminado el joven actor, ha sido disuelto por la fuerza. Al saber que la compañía Onoe se halla en la ciudad, Otoku acude a la casa de la familia Nakamura, de la que es patriarca el actor Shikan, padre adoptivo de Fuku, y cuyo empresario es Morita, vinculado como sabemos a la familia Onoe. El reencuentro (planos 63 y 64) sigue un patrón muy similar al de aquella

escena de la ruptura de Kiku con su padre. De nuevo la escena se abre con nuestra posición observacional relegada al afuera del jardín de la casa en penumbras. A refugio de la nocturnidad, el recuadro iluminado de una de las estancias evoca una atmósfera acogedora. Una empleada avisa a los presentes de que Otoku está en la entrada. Gran revuelo: desde un punto invisible (otra vez) de la estancia, emerge Morita, visiblemente excitado, quien se dirige a la entrada -panorámica de derecha a izquierda “estorbada” por la presencia en primer término de un árbol del jardín- acompañado de otros compañeros.

Otoku está semi-oculta por la escalera que sube desde el vestíbulo al piso superior. La bienvenida es calurosa y nadie disimula la ansiedad. Sin duda quieren noticias de Kiku. La invitan a entrar a la estancia principal, de modo que se desplazan por donde habían venido, de izquierda a derecha. Pero la cámara, en esta ocasión, no se mueve. Permanece retenida en su sitio, incumpliendo la expectativa generada por el movimiento anterior. El lugar queda ostensiblemente vaciado. De pronto, es como si se condensara una pequeña célula de pura duración, un momento vacío allí donde esperamos ver el desarrollo de la conversación que tendrá lugar. Ese vacío es interrumpido por varias personas, sin embargo: alguien aparece y sube la escalera, para bajar luego con Fuku y Shikan, que estaban en el piso superior. Una empleada cruza el lugar con una bandeja. Otro personaje baja la escalera.

Estos movimientos no carecen, por supuesto, de entidad dramática, pero esta no puede ser anticipada, de modo que es el intervalo en sí mismo lo que emerge por encima de su función narrativa. Todo ello escenifica, naturalmente, lo inesperado e importante que es la visita de Otoku, pero mirando hacia lo que está adyacente a la situación en sí, enmarcándola. Lo que un intervalo inesperado pero dotado de objetividad descriptiva (la vida doméstica y su “tiempo real”) como este proporciona, es precisamente el suspenso en torno a una articulación más, y esta articulación tiene la virtud de enhebrar el tiempo de lo narrado con el tiempo del mundo. Abundaremos en ello en el análisis de la “escena de la sandía”.



Ilustración 96: Plano 63 (las flechas indican el sentido de seguimiento de los fotogramas, según el sentido de la panorámica que sigue a los personajes en los dos primeros fotogramas, y luego en el sentido del movimiento de los mismos dentro del plano fijo)



Ilustración 97: Plano 64 (legible siempre de izquierda a derecha, en el sentido de la escritura)

La conversación en sí, está ya iniciada por tanto cuando accedemos al interior, donde el encuadre repite a grandes rasgos las pautas compositivas de la escena de la expulsión, pero con mayor reposo. Los interlocutores de Otoku, que aparece exactamente en el mismo ángulo que en la escena de su despido (con la nuca vuelta hacia la cámara), son Fuku y su padre adoptivo Shikan. ¿Dónde está Morita? Lo sabemos cuando de pronto los tres se dirigen hacia alguien que está más allá del lado derecho del cuadro. Desde allí habla Morita, a quien la cámara se dirige en panorámica *sólo* cuando este confirma la disposición de la familia Onoe a acoger de nuevo a Kiku, a condición de que ella le abandone. Tras él, apreciamos un tradicional *toko-no-ma* con su arreglo floral y sus pinturas en rodillo vertical, en idéntica posición al que presidía la estancia donde Kikugorô expulsó a su hijo. En este fuera de campo inicial de Morita, la retención del punto de vista fijo (tan deliberada como lo permite hacer notar el hecho de que, una vez más, la voz del sujeto preceda a su imagen durante largos instantes) y el giro posterior (que incorpora al personaje al cuadro), funcionan como un rectificado de la escena vivida cuatro años, cuarenta minutos atrás.

Para cerrar este análisis que no se pretende exhaustivo sino que se confía a la elocuencia de varios ejemplos suficientemente significativos, daremos un salto hacia atrás para situarnos en una escena tanto más asombrosa cuanto mayor es la modestia de lo que expone. Es aquella que muestra a Kiku y Otoku acompañándose en la soledad de la casa Onoe mientras toda la familia y la *troupe* asisten a un festejo con fuegos artificiales. Se trata, esta sí, de una perfecta secuencia dual o en doble lámina, correspondiente a los planos 21 y 22. Es muy sencillo resumirla, incluso en su estructura formal básica. Kiku y Otoku se hallan en el umbral del jardín interior de la casa, ella con el pequeño hermano de Kiku en brazos. Kiku sigue agradecido a la chica por haberse atrevido a decirle que, en efecto, él tiene mucho por mejorar como actor, e incluso le confiesa que se siente muy a gusto allí a solas con ella. Deciden comer algo fresco, unas rodajas de sandía. Ella se levanta y se desplaza hacia la izquierda con el bebé, y la cámara la sigue trazando un bello travelling con panorámica (por tomas como esta, Burch pudo calificar a Mizoguchi como el más grande cineasta en lo que respecta a la composición interna del cuadro en movimiento; añadamos que no sólo por su plasticidad, por la elocuencia que extrae de la arquitectura, sino por su economía: un máximo de variantes compositivas con una com-

binación exacta de traslación sobre raíles y giro sobre cabezal de la cámara). A través de la *engawa*, Otoku accede a una habitación iluminada y totalmente abierta al jardín, donde deposita al bebé, que luego cubre con un mosquitero. Luego se dirige hacia una puerta al fondo, entrando a una estancia ulterior: allí está la cocina.

La cuestión es que la cámara se ha quedado en el jardín. Es decir, sigue al personaje, pero no en todo su trayecto. En cierto modo, es como si prefiriese una posición observacional análoga, aunque no idéntica, a la del amante, quien por cierto entra en cuadro por el mismo lado, de derecha a izquierda, para dirigirse justamente a la estancia por la que Otoku ha salido de campo. Bajo la misma ley de distancias y de subordinación espacial a la arquitectura que gobierna todo el filme, he aquí una pudorosa ilustración de esa sutil persecución del amante a su amada.

Entonces hay un corte directo y la cámara nos sitúa justo al otro extremo, como en un salto de exactamente 180 grados. Por esta simetría, lo que era una habitación al fondo, en ángulo, es ahora el espacio que compartimos con los personajes, mientras que la habitación del bebé ocupa simétricamente el lugar de aquel fondo que es ahora el escenario del cortejo que continúa. Aunque lo cierto es que ambos se limitan a ayudarse en la labor de cortar la sandía. Ella sale y entra de campo con el leve ajeteo de la acción cotidiana: hace falta un cuchillo, unos enseres. Envueltos en una penumbra acogedora que casi los reduce a siluetas, Kiku y Otoku cortan la sandía, comen, respiran contentos. Transcurren casi 3 minutos así, hasta que él se pone serio y, justo cuando quiere confesarle su amor inclinándose hacia ella, entran en el lugar, al fondo, Osato y otras mujeres de la casa. Se hace el silencio. La madre se dirige a la habitación del bebé y desde allí llama a Kiku. Fin de la escena.

Conviene insistir en ello: la “escena de la sandía” dura más de 7 minutos, distribuidos entre el minuto y 45 segundos del plano inicial, y los 5 minutos y 19 segundos del plano fijo de la cocina. Y en tres cuartas partes de todo ese tiempo, “no sucede nada” más allá de la pura intimidad; una intimidad gozosa y tranquila, aunque recalentada, claro está, por la pasión que está surgiendo, pero de la que no hay otra señal que los silencios compartidos. Silencios naturales, sin tensión dramática, por otra parte.

Quizás no sería insensato recordar, a la luz de esta secuencia extraordinaria, otra mucho más famosa de un filme americano posterior, que tiene lugar en una cocina y que Bazin glosó con entusiasmo y perspicacia. Es aquella de *El Cuarto Mandamiento* de We-

lles en la que el joven protagonista y la tía Fanny comparten un momento cotidiano ante una tarta cocinada por la segunda, que el joven y altivo George Minafer devora con avidez. La diferencia es que, bajo la apariencia de cotidianeidad banal, late una tensión que se va condensando con las preguntas intencionales de Fanny en torno al posible idilio revivido por su hermana con un viejo amor al que ella también deseaba. El genio de esta escena reside en su astuto oscilar entre su tema y lo acogedoramente *casual* del momento. En *Historia del último crisantemo*, lo “casual” es precisamente el tema de la escena, y no el fondo homogéneo sobre el cual destacar el bajorrelieve pasional del personaje. La pasión de Kiku se nutre precisamente de ese momento cualquiera vivido con Otoku.

Por otra parte, las consecuencias de esta escena en términos de realismo son formidables, porque, en tanto que lo “casual” se conserva en el desarrollo interno. En consecuencia, de modo que la duración, que ofrece la propia “materia” de lo casual, se torna verosímil a su vez. Ese tiempo “vacío” y sin propósito (dramático) se nos da precisamente como extensión pura que resuena, por así decir, en el campo profundo del encuadre. Se torna sensible, palpable, sustancial. Y no lo hace como duración excepcional dentro de la norma del filme, puesto que forma parte de la propia norma desarrollar cada escena desde o en torno a momentos de “vacío”. Y es justo en el momento del idilio cuando ese vacío se sustancia en mayor medida, con mayor autonomía.

Se trata en cualquier caso, no sólo de un vacío habitable, sino de lo habitable como tal: el tiempo como entorno en el que se vive. Todavía en *Las hermanas de Gion* los “momentos cualesquiera” se constituían por los bordes, por “fuera”, al tratarse de segmentos no determinados por una conexión *causal* visible en primera instancia con otro momento anterior. Aquí, el “momento cualquiera” se constituye *además* por dentro, en sus propios vacíos interiores –como en esta escena o en aquel tramo de escalera que separa dos trayectos en relevo aparentemente intrascendentes. Más aún: a la rigurosa construcción espacial que gobierna la puesta en escena, le corresponde una construcción temporal cuyo material básico, el propio tiempo, nos es dado a priori como “neutro”. El tiempo aparenta no plegarse a la acción, sino que constituye su depósito –siempre mucho más amplio que aquello de lo que es recipiente. Y así como la arquitectura y sus ortogonales nos permiten “ver” el espacio en virtud de su articulación a medida que se despliegan con los personajes que lo atraviesan, así nos es dado “ver” el tiempo en los inter-

valos donde la duración suspende su obediencia a la necesidad para dar algo así como lo contingente puro.



Ilustración 98: Plano 21 (leer en el sentido del travelling indicado por las flechas)



Ilustración 99: Plano 22 (Continúa la escena iniciada con plano 21. Legible de izquierda a derecha, en el sentido de la escritura)



III.4.6. Parámetros de combinación: un resumen.

De forma indiscriminada y sin establecer correlaciones ni niveles, al menos podríamos hacer una enumeración como la que sigue:

- La autonomía del movimiento de cámara.
- La economía de trazo, que combina panorámica y traslación de modo que esta segunda se efectúa desde unos mínimos que el giro sobre el cabezal optimiza (haciendo mucho más complejo un movimiento ‘corto’ sobre el suelo).
- La alternancia estatismo/movimiento/estatismo.
- La circularidad incompleta o corregida de las panorámicas.
- El aplazamiento del corte de montaje.
- El distanciamiento de los personajes con respecto de la cámara.
- El descentramiento activo de las figuras en el plano.
- La introducción del fuera de campo activo y del plano como lugar de flujo.
- La inserción de observadores distantes.
- El rol presencial e intensivo de las voces y sonidos en off, procedentes del fuera de campo.
- La explicitación de las modulaciones de la arquitectura, por ejemplo, mediante encuadres oblicuos que describen el zig-zag de las sucesiones de espacios.
- La explicitación de los límites desde los que la cámara “observa” (rara vez se traslada ésta desde una habitación a otra, aunque puede mostrar el interior de varias superpuestas a través de la profundidad de campo).

Ahora bien, este despliegue de técnicas y procedimientos, aun siendo veraces, no dan explicación del sistema como tal. Se requiere condensar esas prácticas concretas, que son además susceptibles de ofrecer una agotadora diversidad de variantes, en principios básicos que puedan dar cuenta de que hay, en efecto, algo así como un sistema estilístico integral en este filme.

III.4.7. *Algunas conclusiones: un 'sistema'.*

La evolución del cine de Mizoguchi a lo largo de los años 30 hasta culminar en el sistema integral de *Historia del último crisantemo*, se resume en aquella serie muy escueta de rasgos formales que, a riesgo de redundancia, retomamos aquí, pero ordenándolos en términos de “táctica” y “estrategia”. La táctica se basa en (a.T.) la retención observacional, (b.T.) la extensividad lateral, y (c.T.) la sensibilización de las relaciones de co-presencia de campo y fuera de campo. La estrategia es producir (a.E.) una “visión” de lo extenso del mundo, y (b.E.) la impresión de duración integral. Ambos efectos derivan, obviamente, de aquellas variantes “tácticas”: auto-limitación retencional, la amplitud lateral y el papel activo del fuera de campo. Estos serían de hecho los módulos generales y básicos sobre los que considerar el carácter dialéctico, no sólo oscilante o alterno, del sistema.

- *Táctica.*

a) *Retención observacional:*

A este aspecto corresponde el mantenimiento de una ley de distancias con predominio del plano general. En los términos de esa toma de distancia, el decorado obtiene un protagonismo decisivo. La arquitectura y, en general, todos los elementos del entorno ficcional (también las personas: los viandantes en la calle, los sirvientes y parientes en la casa) se emplean como factores de opacidad que saturan el encuadre y producen juegos de reencuadre en virtud de la profundidad de campo. De cara a la acción, “encierran” a los personajes; de cara a la actividad del espectador, introducen una distancia palpable que actualiza al mismo tiempo su potencial y sus límites como testigo atento y distante de la acción. Es el estar “dentro y fuera” que Spicer asocia a la noción *tsukihanasareta bokansha*.

El sonido diegético cumple, de forma muy original en *Historia del último crisantemo*, un papel capital en ello, porque da “cuerpo” a lo que, en virtud de la retención de la toma de vistas, queda más allá de los límites del encuadre. Mizoguchi transforma los datos sonoros, además, en componentes no visuales del decorado. Estos sonidos enri-

quecen la escena insertándola en un exterior que fluye: el mundo cotidiano. El discreto pero muy elaborado tapiz sonoro en *off* funciona referencialmente como una “banda sonora de la época”, y como un eventual catálogo de motivos cuya repetición permite evocar momentos pasados. Cuando Otoku se sumerge en la soledad del apartamento que había compartido con Kiku en Ôsaka, la voz del vendedor de cacahuetes nos remite a aquel momento lejano en que él la condujo a este lugar para emprender una vida juntos. Esa voz suena ahora como un puro sonido de pasado, y ello a dos niveles: es como si el pasado retornara efectivamente, puesto que, aunque esa voz sigue allí, en las callejuelas de Ôsaka, para Otoku es una especie de flashback que sólo existe en su mente. Al mismo tiempo, esa voz lejana que emite su canto entre amplios silencios ejerce su poder de evocación sobre la propia época de cara al espectador. Son los restos finales del mundo flotante pre-moderno: a las alturas de 1890, Japón se hallaba definitivamente involucrado en un proceso de modernización vertiginoso. Esta voz en las calles del distrito Dôtonbôri, es también el pasado que, en 1939, las consignas oficiales obligaban a exaltar, pero que en este filme mantiene su marca de extinción –algo que, por otra parte, no es necesariamente un signo de resistencia. A fin de cuentas, aquí domina el sentimiento de *aware*, esa melancolía por la finitud de las cosas que las artes vernáculas no cesaron de evocar durante un milenio.

También corresponde este aspecto retencional a la muy frecuente estructura binaria de las secuencias, en primer lugar, y de la propia configuración de los planos, de tal modo que esta condición binaria, este dos más dos (plano 1 con encuadre A y reencuadre B; plano 2 con encuadre C y reencuadre D), es lo que de hecho permite hablar de planos-secuencia, siendo estos casi siempre el plano 2 de la secuencia, por lo general mucho más extenso en duración que el plano 1. Ya hemos comentado de qué modo esto tiene una implicación claro con la estructura segmentaria de la Pequeña Forma. Con frecuencia, la clausura de cada segmento/secuencia queda de hecho abierta: la situación, más que concluir, queda en suspenso o decae. El personaje queda abocado a comprender y padecer la situación. Las excepciones son muy contadas: destaca entre ellas la conclusión del plano-secuencia de la discusión entre Kiku y su padre, que concluye con el abandono del hogar del primero. La sofisticada modulación de este acontecimiento, con su empleo del fuera de campo, es indicativa de la excepcionalidad del momento: la es-

estructura binaria queda rota al introducir el tercer giro en panorámica que nos muestra la puerta abierta por la cual Kiku se ha ido.

b) Extensividad lateral:

Hemos verificado también cómo los movimientos de aparato, regidos por una economía del trazo que combina el travelling lateral con la panorámica. En términos generales, el trazo del movimiento de aparato es independiente del curso del personaje, puesto que busca insertar al mismo en una topografía de relaciones. En otros casos, el movimiento se ajusta al curso del personaje, aunque por lo general a distancia e introduciendo pequeños desvíos de recato. En tales momentos, la empatía acompaña un momento especial de entendimiento y vivencia de la situación por parte del personaje. Dentro de esos trazos se producen sin embargo “rectificaciones” que indican cambios notables en la relación entre los personajes, como vemos al comparar los travellings que acompañan el pasear de Kiku y Otoku en los planos-secuencia 17 y 46. Así pues, los movimientos de aparato constituyen figuras plásticas y, al menos en cierta medida, “gestuales” que, como sucede asimismo con los modos de encuadre y reencuadre que tales movimientos producen, constituyen “temas” visuales susceptibles de variación.

La función de tales juegos de movimiento y reencuadre es por tanto diferencialmente compositiva y dramática, puesto que establece normas de reconocimiento y diferenciación de figuras internas al relato. Pero es también referencialmente inter-textual, puesto que se alude por semejanza a modos pictóricos tradicionales reconocibles (los rodillos *e-maki*, las estampas *ukiyo* urbanas y de interior del período Edo) de los que extrae motivos específicos y pautas de perspectiva y composición.

También es de orden referencial ese carácter “arquitectónico” de la puesta en escena, con su recurso sistemático al reencuadre, que pone el acento, en definitiva, sobre la idea de contigüidad. Hay siempre un afuera inmediato que afecta a la situación de una forma u otra.

c) Campo y fuera de campo.

En este apartado cobra una importancia decisiva el capital fenomenológico adquirido con el sonido. Al obtener su garantía de “presencia” del fuera de campo sonoro, el fuera de campo visual deja de ser un problema a resolver con el montaje y se convierte efecti-

vamente en instancia diferencial, porque el sonido permite retener la imagen y *oponerle* dialécticamente la presión –la contigüidad prometida o frustrada por la figura del plano secuencia– de lo que no se ve. Y lo que no se ve, se corresponde con la simultánea extensión *fenoménica* de un “afuera” opresivo (opresivo por simultáneo, potencialmente actualizable con sólo mover la cámara), consistente con el mundo social.

- *Estrategia:*

a) *Lo extenso:*

La impresión de conjunto del sistema en su globalidad, es la de asistir al curso segmentado de un devenir, el de los infelices protagonistas, en un medio históricamente muy connotado, descrito con extrema fruición y saturado de “devenires”, de cursos convergentes y divergentes. Aquí la lateralidad pasa de ser condición obvia de la imagen cinematográfica, a constituirse en su *potencia* fundamental.

Referencialmente, hay siempre un espacio, un segmento adyacente, pero la puesta en escena pone el acento en mostrar cómo se articula espacialmente con el anterior. La profundidad de campo aprovecha precisamente su condición de “campo” y convierte el vacío espacial en potencial. Es intervalo puro; espacio de demora, de amenaza, de desvío según el caso.

b) *Duración integral.*

El intervalo espacial implica una potencia durativa: por ejemplo, mientras algo acontece en primer término, en el margen del encuadre (recordemos la “escena de la sandía”), el fondo vacío “actúa” como receptor potencial de los movimientos que lo atravesaron y que lo atravesarán –una línea de tiempo convergente, la de Osato y las otras mujeres, vendrá a cruzarse en el momento menos oportuno con el tiempo de Kiku y Otoku, al fondo de la habitación. Pero no es tiempo de “suspense” sino *en suspenso*.

Ese fondo es el fondo de lo que persiste indiferente a la pasión de los dos jóvenes, lo estenso en su versión completa: el mundo mismo en versión “micro”, en un vislumbre sesgado pero de significación plena.

Así pues, tenemos también la relación diferencial entre la duración de los acontecimientos o vivencias, y la duración misma. Ahora bien, lo notable es que esa duración es, como ya hemos avanzado, una condición implícita a este modelo de puesta en escena

que abre (extiende) tanto el espacio con sus contigüidades. También las duraciones –la de la pasión, la de la oposición familiar, la del mundo teatral, la de los distritos del placer y su hormigueo en las calles y edificios, la del mundo en su escala aquí limitada– se muestran contiguas y co-presentes. De tal modo que este estilo diferencial o dialéctico lleva implícita una evidente “demostración” fenomenológica de realismo, puesto que, si el punto de vista auto-limita intencionalmente su movilidad como instancia de observación *inserta en el mundo*, esa instancia deberá *subordinarse a su vez al curso del tiempo*. dicho de modo muy general y sintético: su retención ofrece la oportunidad de descartar la síntesis; hay también retención del tiempo, encapsulado en la vasta articulación de intervalos que ofrece el filme.

Y es precisamente la subordinación al tiempo –en todos los sentidos posibles: coacciones cotidianas, normas de época, alcance finito de los propósitos y, en última instancia, de la vida– la premisa discursiva a la que se somete la peripecia de los personajes.

También cabe la formulación inversa: son las condiciones objetivas (“reales”) del espacio y, entonces, de la duración que cada movimiento de personaje y/o aparato adhiera al espacio, las que aportan el material mismo con el que componer el juego de figuras de estilo y su juego de diferencias. Ese material es, cómo no, el intervalo, dispuesto al pensamiento por su uso múltiple y fecundo bajo su conceptualización como *ma*, una noción que ya tomábamos como premisa de partida antes del análisis de *El hilo blanco de la catarata*, pero que, si allí era un elemento implícito, alcanza aquí un desarrollo explícito como fundamento sistémico del estilo. Si hay que hablar del paradójico enhebrado conceptual que escenifica la noción de Hansen, ‘modernismo vernáculo’, pocos casos tan significativos como el representado por este filme tan elevadamente sistemático, cuya principio constructivo es MA, cuyo pretexto es el arobo en la melancolía del Meiji-mono, y cuyo logro es la conquista de una genuina ‘imagen-tiempo’ –aun bajo premisas no admitidas, como veremos en un posterior y último capítulo, por el inventor del término.

Todo esto sucede precisamente al cabo de unos años en los que, tal como nos explica Yamamoto Naoki, los debates teóricos en torno a la noción de *rearizumu* como premisa de modernidad en las artes y representaciones en Japón dieron un giro fenome-

nológico que los alejaba de la exaltación del montaje y del “ojo de la máquina” que había caracterizado al activismo de vanguardia de años atrás.

III.4.8. *Estilo paramétrico y “efecto de sistema”.*

Los historiadores coinciden en considerar *Historial del último crisantemo* como una película regresivamente nostálgica que obedecía a la presión política del régimen militarista. Burch supo captar la ironía que eso representaba, aunque prefería considerar las primeras películas sonoras de Mizoguchi como un conjunto coherente y dejar de lado las profundas diferencias que hay entre ellas. En efecto, el estilo realista (o más bien ‘dialéctico’ en la perspectiva de Burch,) de la “lateralidad” se despojaba aquí del realismo argumental característico de aquellas dos obras maestras de 1936, para retener en cambio su realismo fenomenológico, que se sistematiza y monumentaliza hasta llevar al límite su aspecto formal altamente serializado y diferencial o ‘dialéctico’.

En definitiva, se puede decir que el sistema estilístico de Mizoguchi en este momento de su carrera admite una lectura *simultáneamente dialéctica o diferencial, fenomenológica y discursiva*. Todo ello produce una profunda impresión o efecto de sistema.

El modelo narratológico descriptivo formulado por Bordwell en los términos de un tipo de “narración paramétrica”, permite describir el alcance de esa sistematicidad insólita y pronto abandonada, y en la cual el estilo deriva, por su auto-consciente regularidad, en *forma simbólica* (Cassirer, Panofsky).

Esa forma simbólica o ‘forma de orden’ obedecía sin duda al programa de monumentalizar “lo japonés” (D.W. Davis). Pero su traducción al programa realista de Mizoguchi mediante el recurso general a la inversión fondo-figura, produjo la expresión cinematográfica plena de aquel “desborde” del tiempo cuya primera impresión ha desencadenado toda esta indagación. Así pues:

1. El primer efecto del sistema, es la evidencia del propio sistema: la regularidad de un *orden* formal.
2. El segundo es la funcionalidad mimética del sistema.
3. El tercero es la funcionalidad textual narrativa del sistema.
4. El cuarto, es la relación recíproca (dialéctica) integral entre todos esos niveles.

Orden: en tanto que sistema, hay un grado de opacidad o exceso de rigor en la forma. De modo muy sumario, en esa repetición “indiferente” de un cierto régimen de distancias y cortes espaciales, de duraciones y relaciones entre lo que está dentro y fuera de campo, de movimientos y quietudes. El efecto de sentido es poderoso, porque el sistema impone su norma de modo integral, homogéneo. Tanto más poderoso cuanto el propósito simbólico del sistema es indecible. El sistema sería algo así como una gran figura que no figura otra cosa que su propio orden. El sistema opera, en fin, como figura por Diferencia.

Funcionalidad mimética del sistema: sería la base primera de la inteligibilidad del sistema, la promesa más básica de significado, por su correspondencia fenomenológica con las condiciones de extensión (la extensibilidad) del mundo real representado. Así, la integridad del sistema con respecto al uso exhaustivo y central, no marginal, de los propios márgenes, esto es, la lateralidad espacial y la lateralidad “temporal” (lo que vino antes y vendrá después de lo que vemos), es de analogía con la *forma abierta del mundo* (o el mundo como *lo abierto*). Se trata de la ‘pequeña forma’ en su más alta expresión. Así que, en su eficacia mimética, el sistema proporciona una figuración profunda de su Referencia. Profunda porque no se limita al mundo “mundano” (cotidianeidad), sino al mundo como un Todo. Es a partir del sistema de distancias, lateralidades y rectificaciones como los momentos de los personajes (su mundanidad) se enhebran en el tiempo del relato (por rima) con el tiempo del mundo (por suspensiones y vaciados), en una trenza de tres hilos la que es posible deslindar, volver sensible, cada hebra.

Funcionalidad textual narrativa del sistema: pero así como hay un alto grado de opacidad o exceso, y aun cuando el sistema, aun en su concienzuda regularidad, obedece no obstante a una premisa fenomenológica (realista en un sentido intrínseco, profundo), no por ello concluye en arbitrariedad electiva, porque cada modulación del sistema sugiere, promete o instala significados narrativos. Así pues, el sistema es “textual” por la relación inteligible de semejanzas y diferencias formales, siendo este un auténtico sistema de *rectificaciones*. Se trata, entonces, de un sistema de inferencias narrativas. De hecho, el sistema recupera estilemas del cine *shinpa* para atenuar su intensividad y otorgarles a cambio la condición de figuras. Ahora bien, esas figuras no se asimilan sin más a los movimientos-conciencia de los personajes. Se trata de mojones de la situación gene-

ral que se distribuyen en las situaciones particulares, articulando las escenas entre sí, estableciendo entre ellas relaciones recíprocas, y entre estas y el conjunto. De un modo más somero, podríamos decir que estas claves operan como rimas o *leit motifs*. De ser estrictamente hierático, monumental, el orden se convierte así en pensable, metonímico.

Dialéctica integral entre todos esos niveles: opera en la “sorpresa” que acontece cuando el gesto formal se prolonga o se repite atravesando simultáneamente los niveles antedichos. Así, cuando en el acontecer discreto, en la revelación de un movimiento retenido o rectificado, se produce una eventual separación entre movimiento de la vida (el trayecto de los personajes hacia una habitación) y movimiento del mundo (la retención del esperado travelling de seguimiento por parte de la cámara).

Así pues, la “productividad” del sistema (lo que este produce y lo que permite producirlo) se cifra en: Diferencia, Referencialidad, Inferencias, más las relaciones dialécticas entre esos niveles, que operan de modo simultáneo y a la vez discernible.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES.

El problema del 'tiempo' en la imagen.

Bajo el supuesto de “objetividad científica” de un trabajo académico, cual es el que cerramos con este capítulo de conclusiones, cualquier declaración relativa a la persona del investigador debería estar de más. Sin embargo, acaso no sea inoportuno considerar las condiciones que dieron sentido al objeto de este trabajo: al encuentro con las películas y a las preguntas suscitadas que cristalizan en este trabajo. Durante un período muy breve de tiempo, el investigador se encontró con:

1. Su particular (re)descubrimiento de un filme, *Historia del último crisantemo*, cuyo primer visionado, mucho tiempo atrás, había representado un hito crucial como experiencia “directa” de lo que podía representar el concepto ‘realismo’. El nuevo visionado revelaba, sin borrar lo anterior, una sistematicidad del estilo, en base a la evidencia de una permutación de estilemas.
2. La lectura de varios textos de Burch, incluido su libro *To the Distant Observer*, y de distintos textos vinculados al célebre debate articulado entre las revistas *Ciné-thique* y *Cahiers du Cinéma* a principios de los 70, sobre la “ideología del dispositivo cinematográfico”, en la que parecía resonar distorsionada aquella reveladora noción formulada por Panofsky casi medio siglo antes en torno a la perspectiva pictórica renacentista considerada, no como reproducción de las pautas de percepción óptica del espacio, sino como “forma simbólica”.
3. Un interés muy específico, estimulado además por ciertas derivas del cine de autor de aquel momento (mediados los 90 del pasado siglo), en la inscripción del tiempo en la imagen cinematográfica.

Nos urge detallar, ante todo, esta última idea, pero sin entrar en pormenores conceptuales. A grandes rasgos, y con independencia del contexto discursivo en el que nos hallemos, la temporalidad suele ser considerada en sus términos “objetivos” (cronológicos),

“subjetivos” (memoria y vivencia) o “narrativos” (como dación de forma y sentido). En todo caso, la temporalidad se convierte en objeto de discurso por lo general en virtud de su virtualidad configurativa. La cuestión resulta más problemática cuando se piensa en representaciones visuales fijas: “diferidas”, como la pintura o la escultura, donde el tiempo, en cualquiera de sus aspectos, sólo puede ser constituido simbólicamente, metafóricamente o alusivamente; o “instantáneas”, como la fotografía, donde el tiempo es constitutivo en relación, precisamente, al instante retenido. En uno u otro caso, el antes y el después del momento representado se tornan pensables, imaginables en sentidos muy diversos, pero en virtud de su ausencia efectiva en la imagen.

Las prácticas audiovisuales surgidas en base a los principios de imagen en movimiento representados que conocemos como ‘cine’, no vinieron a inaugurar, en principio, un pensamiento estético que diera prioridad al tiempo, que permitiera una nueva conceptualización del mismo. Los estudios sobre estética del cine lo demuestran: fundados por lo general sobre los discursos crítico-teóricos de la literatura y del arte, han dado prioridad, desde el ámbito de influencia de lo literario, a sus aspectos discursivos – aquellos tres términos que mencionábamos en el párrafo anterior– o bien en la objetividad gráfica y espacial de las imágenes –desde el ámbito de la historia y teoría del arte.

A modo de ejemplo: los ‘parámetros fílmicos’ clasificados por Burch no dejan de ser aquellos que pueden ser retenidos, por así decir, en la fijeza del fotograma, o en la fijeza del cambio que puede ser mostrado, aun imperfectamente, al fijar la diferencia entre dos o varios fotogramas. La duración *como tal*, y con ello no nos referimos a las relaciones temporales “abstractas”, que son del orden de lo configurativo, no puede ser fijada –ni siquiera en las artes específicamente temporales, como la música o la danza, que, “antes” de la ejecución, sólo pueden fijar pautas para la modulación de duraciones (en el caso de la música, pautas anotadas según la escritura convencional de la notación en partitura). Pero esta dificultad no implica que la duración como tal no sea, de hecho, un ‘parámetro’ a considerar.

Los estudios de Deleuze vinieron en cierto modo para resolver esto, llevando las intuiciones de Bazin sobre el aspecto temporal de la ontología de la imagen cinematográfica, a una taxonomía que no recurre, sin embargo, a ‘parámetros’ objetivables, sino a la inferencia de una serie de grandes ‘figuras’ (“regímenes de signos”) compuestas por variables muy diversas –no sólo formales sino también “temáticas”. Ahora bien, sus *Es-*

tudios sobre cine están limitados por el *bergsonismo* que domina su clasificación diferenciadora de “imágenes-movimiento” e “imágenes-tiempo”.

El bergsonismo tiene connotaciones metafísicas que distorsionan el problema. Henri Bergson distinguía dos temporalidades: el *tiempo numerado* (“tiempo abstracto” en la edición que hemos podido consultar) que está mezclado con el espacio, y el *tiempo puro* (“tiempo real”) que es mera duración interna.⁴⁷¹ El primero sería la duración exterior del mundo de las cosas, y que no es “real” porque sería una medida del movimiento, que opera mediante la paralización del mismo como sucesión de quietudes en el espacio. Aquí podría hablarse de duración, en tanto que mensurable, pero no de tiempo, puesto que el tiempo se mantiene “exterior”, sin penetrar la realidad de la cosa que dura. Así, por ejemplo, si una sustancia química se hallase en debidas condiciones de conservación, no experimentaría ninguna variación con el paso del tiempo. Y si la experimentara, podríamos decir, en sentido figurado, que ha envejecido, pero, en realidad, sólo se habría operado en ella un proceso químico que podría -al menos teóricamente- revertirse y retornar, sin variación alguna, a su estado primitivo.

Lo fundamental es que si no hubiera un ser consciente que contemplara estos hechos del mundo material, no podría decirse que en él existiera tiempo, sino sólo coexistencia y sucesión de realidades de suyo atemporales: “el tiempo es *invención*, o no es *absolutamente nada*”.⁴⁷² A juicio de Bergson, se han confundido espacio y tiempo, pues *el movimiento parcelado en momentos estáticos no es otra cosa que espacio, y sólo adquiere sentido de movimiento si hay un espectador que opere la síntesis mental de lo recorrido por el móvil*. Pero esta síntesis es un puro proceso psíquico. De hecho, fuera de nosotros, únicamente existen situaciones estáticas del móvil en el espacio.

Cosa muy diferente acontece en la vida interior, en la duración que constituye la vida de cada uno, donde no es posible retornar a situaciones pasadas. *El avance temporal y el paso del presente a pasado es un hecho radical e insuperable*, porque el tiempo psicológico es irreversible. El tiempo no ha sido para nosotros espectador de unos procesos reversibles, sino que ha constituido, en cierto modo, nuestra propia esencia, la trama misma de

⁴⁷¹ Bergson, Henri: *Obras escogidas: La evolución creadora*, Aguiar, Madrid, 1963, p. 456.

⁴⁷² Bergson, H.: *Op. cit.*, (cita extraída del cap. IV, significativamente titulado: “El mecanismo cinematográfico del pensamiento y la ilusión mecanicista. Examen de la historia de los sistemas. “El devenir real y el falso evolucionismo”), p. 731.

nuestro ser. En cada momento de nuestra vida gravita todo el pasado, de forma que el momento presente es una especie de condensación de la vida anterior, y el yo que en él actúa es un producto de la experiencia pasada. El *tiempo puro*, piensa Bergson, es *cualidad, interioridad, duración, devenir, intensidad*. Es el puro fluir de nuestra interioridad, desprovisto de toda medida, sentido como algo cualitativo. Un devenir indivisible, innumerable, incontable. Fuera de nosotros sólo hay espacio. En nuestro interior, en cambio, existe la verdadera duración: el proceso por el que se va penetrando y fusionando una sucesión de hechos psicológicos.

El tiempo bergsoniano, además de indivisible, es inconmensurable. Si habitualmente medimos el tiempo, es debido a que lo proyectamos sobre el espacio. Un ser ajeno al espacio tendría una noción pura del tiempo, noción que podemos obtener si no separamos el presente de los estados anteriores, porque la duración pura no yuxtapone estados, sino que los fusiona. La medida del tiempo no es posible, porque *el tiempo no es homogéneo, sino pura heterogeneidad*. Medirlo, por tanto, es exteriorizarlo, espacializarlo y degenerarlo. Para captar la duración real hemos de utilizar la intuición en lugar del pensamiento. El tiempo de la física es un tiempo falsificado, porque, al medir y mecanizar, falsea la realidad, aunque permite su utilización. *El tiempo verdadero es duración de algo que cambia, y ese algo es la conciencia, la vida interior del sujeto psíquico*, para quien el tiempo reviste un carácter radical, porque el hombre posee un ser de naturaleza temporal. *Es el sujeto psíquico el que introduce la noción de tiempo en el universo material*, donde sólo hay sucesión o coexistencia de fenómenos atemporales.

En coherencia con esta singular metafísica, Deleuze asume que el cinematógrafo confirma, o cuando menos cumple la tesis de Bergson. Habría primero un momento del cine que subordina el tiempo al espacio a través de conexiones senso-motoras, una lógica del movimiento como acción o como pulsión. En germen, a la espera de que se den las condiciones para aflorar, estaría el potencial de las imágenes directas del tiempo, que implican su aparición como cosa *mental*, experiencial. Es cuando las conexiones senso-motoras se obturan o rompen, y el sujeto se transforma ya no en agente de una acción, sino vidente, sujeto paciente de unas imágenes que percibe sin poder reaccionar ante ellas.

Si trasladamos la cuestión a lo que nos concierne, nos encontramos con que la perspectiva bergsoniana no resuelve, en un caso como el de las películas de Mizoguchi –

y acaso porque Deleuze concibe, de acuerdo al vicio “auteurista”, la obra del cineasta como un todo indivisible—la aparición de duraciones perceptibles en sí mismas, al menos en las películas de los 30. Duraciones, sí, adheridas al espacio, pero de tal modo que, como en una inversión de fondo y figura, son los espacios los que se nos revelan como adheridos a una duración.

En realidad, no importa tanto si se trata de imágenes “directas” o “indirectas” del tiempo, puesto que esa diferencia es tan arbitraria como la argumentación de Bergson y el uso que hace de ella el autor de *El antiedipo*. La cuestión para este autor, en fin, era exponer cómo bajo ciertas condiciones, el cinematógrafo deslinda imaginariamente — pero, para ello, con formas espacio-durativas precisas— la unidad entre tiempo, espacio y sujetos (para Deleuze se trataría además de una dervia necesaria, inherente al propio cine, lo cual convierte la metafísica bergsoniana en teleología histórica del medio).

La cuestión de lo ‘vernáculo’: evidencias y problemas.

El propio Deleuze insinúa que hay gérmenes anteriores, regresivos en vez de progresivos, en una cinematografía que tenía a su disposición un pasado cultural con ideas sensiblemente distintas sobre todas estas categorías. Su ejemplo privilegiado es Ozu, naturalmente, siendo Mizoguchi quien representa *aún* una versión especialmente desarrollada de la “imagen-movimiento”.

Emerge aquí, entonces, el cuarto elemento de inquietud que añadir a aquellas tres condiciones originarias que presidieron la voluntad de emprender este estudio: el peliagudo asunto de lo ‘vernáculo’.

Que un dispositivo de producción de ficciones basado supuestamente en el “registro objetivo” de la realidad, pudiera hallar fuentes de inspiración (explícitas o no, conscientemente asumidas o no) en el depósito de una historia estética diferenciable (la japonesa), la cual, a su vez, se constata históricamente que disponía de un discurso diferenciador explícito (la ‘japonesidad’ o *Nihonjinron*; la distinta terminología aplicada a las artes tradicionales autóctonas y a las artes y estilos foráneos), tiene implicaciones que añaden tanta complejidad como promesas a la cuestión.

La tradición iconográfica/iconológica formada en la primera mitad del s. XX en el ámbito sectorial de la historia del arte, a partir de los pioneros vieneses de la discipli-

na, podía estudiar el espacio representado en términos simbólico-iconográficos, para dar cuenta de la dimensión conceptual implicada en su representación. En manos de la teoría radical del estructuralismo marxista de finales de los 60, esta idea sufrió una sobrecarga interpretativa. La deducción de que el cinematógrafo representaba una prolongación de la “ideología de base” implícita en la *camera obscura* y la perspectiva central (cuyo objeto sería producir y naturalizar un sujeto trascendental en la figura virtual, que no empírica, del espectador ideal, volviendo a su vez “transparente” –identificada con la aprehensión directa de la realidad– dicha producción), resultaba excesiva, puesto que, de hecho, Panofsky tan sólo había empleado la idea de ‘forma simbólica’ en el sentido de modelización repetible del espacio.

El “sujeto centrado” de la perspectiva renacentista no dejaba de ser, a fin de cuentas, un sujeto óptico a partir del cual producir, eso sí, una cierta *idea* de espacio, de espacialidad –homogénea, isótropa, divisible en abstracto mediante líneas y planos; disponible para la distribución de distancias y volumetrías “objetivas”. Pero es cierto que, asimismo, la experiencia producida por los muy diversos estilos y prácticas de las artes visuales japonesas, equiparables a la tradición occidental en su sentido ilusionista, apuntaba de inmediato en otro sentido, menos totalizador; sin dejar de ser, también, prácticas con aspiraciones de “objetividad”. Entonces, si el cinematógrafo formaba parte de la línea genealógica “occidental” vinculada a la perspectiva y la *camera obscura*, ¿en qué sentido podía resultar decisiva la distintiva historia de las construcciones y conceptualizaciones espaciales japonesas en su posible influjo sobre el cine autóctono? Es en este punto donde las tesis de Burch resultaban verdaderamente fecundas, sin necesidad de asumir por ello la lectura tendenciosa que procuraría a la historia del cinematógrafo un relato de oposición deconstructiva, anterior y más amplio, generalizable de hecho al conjunto de lo japonés (predominio de lo presentacional, práctica no-logocéntrica del signo) frente a lo occidental (predominio de la representacional, práctica logocéntrica del signo).

Ante tan profundas y complejas consecuencias teóricas, la “impresión” o intuición más directa del investigador –la que, en definitiva, venía a sostener su *confianza hermenéutica* en la posibilidad de comprender las imágenes aun en el marco de unos condicionantes histórico-culturales totalmente distintos al momento en el que, y para el cual, esas imágenes se concibieron– al menos sí admitía la constatación (insistimos: “im-

presionista” aún, no teorizada) de una historia de las representaciones (autóctonas) en Japón –convergente pero también divergente con la de otros espacios histórico-culturales y lingüísticos de Extremo Oriente– que integraba la dimensión temporal de un modo más explícito (no vamos a decir “directo”) en los objetos –como podemos confirmar al constatar la polisemia de los términos espaciales revisados en el Capítulo II.2 de este trabajo. Con su fundamento en una tradición filosófico-religiosa imposible de soslayar, lo espacial y lo durativo eran objeto de un tratamiento que *los “separa” para poder expresar su vínculo íntimo.*

Naturalmente, esta confianza hermenéutica debía pasar la prueba de la historicidad, lo cual nos obligaba a considerar todos los puntos sospechosos de imponer al objeto estudiado el carácter intencional de los conceptos que le sirven de base discursiva original y, posteriormente, en el curso de la reflexión teórico-crítica emprendida en torno a las imágenes en cuestión. De ahí la considerable carga de revisión teórica que este trabajo propone.

Si el objeto elegido era este cineasta y esas pocas películas, se debe a que, precisamente en su caso, la historicidad del objeto resulta aún más problemática, llena de tensiones. No dispone de la homogeneidad tranquilizadora de otros ámbitos y autores del cine japonés (nos referimos, claro está, al notable caso de Ozu como cineasta perfecto para los intereses teórico-críticos). Por otra parte, las dualidades puestas en juego –realismo/formalismo, modernidad/tradición, narratividad/sistematicidad, referencialidad/diferencialidad– quedaban expuestas en lo que tenían, precisamente, de problemático; en toda su potencia de contradicción.

Verificación de la polisemia de la figura de estilo estudiada.

Hemos podido comprobar, entonces:

- El carácter polisémico de esta figura, la toma larga, que tanto se presta, en la práctica y en su posterior lectura teórica, al énfasis en lo formal y en lo ‘realista’.
- El carácter oposicional *interno* –es decir, interior al propio sistema de las películas, de la filmografía de Mizoguchi, y de las prácticas de género a las que respondían en su con-

texto— de la toma larga con respecto a toda una serie ascendente de escalas —de lo estrictamente formal a las funciones narratológicas derivadas:

1. De la toma con respecto al montaje.
2. De lo móvil con respecto a lo estático.
3. De lo intenso (coreografía de la afección: el intervalo, *Ma*, en función del *pathos*) a lo extenso (el intervalo, *Ma*, en función de la articulación del espacio-duración).
4. De lo continuo (el juego con el *raccord*) con respecto a lo contiguo (su correlación con una espacialidad enfáticamente articulada).
5. De lo lleno —en unas ficciones volcadas hacia la representación de un ‘hábitat’, históricamente reconocible, muy saturado— con respecto a lo vacío.
6. De lo episódico con respecto a lo configurativo.

Esta escala “objetivable”, tiene una deriva interpretativa más sutil, que nos hemos arriesgado a abordar:

La transformación de las dilataciones espacio-temporales, típicas del *pathos* melodramático japonés, como representación afectiva (el sentimiento de *aware*, para resumirlo en una categoría habitual en las disertaciones sobre el repertorio canónico de las emociones estéticas japonesas) en simultánea plasmación de “bolsas” de tiempo “en estado puro”: llamativas zonas de duratividad *no intencional* (sin contenido informacional para la comprensión de la trama, ya sea información sobre acciones o sobre afectos).

Esas “bolsas” o pequeñas zonas de vaciado, no implican sino que el tiempo de pronto desobedece a su principio de subordinación a las acciones. Se muestra “ne plenitud”, como apuntaba Deleuze, no sólo porque estas ficciones pertenecen a una época siempre muy connotada de la que se busca retener un pulso de cotidianeidad, y sino en los términos de su naturaleza temporal básica. Es el tiempo como algo que se da como puro presente siendo mucho más que el presente.

La clave es un interés en la historicidad que preside las representaciones cinematográficas en un momento dominado por el requerimiento de ‘realismo’. Hemos explorado también la polisemia del propio concepto de ‘realismo’: sus connotaciones en el

período estudiado en el ámbito de la cultura y el cine, pero también sus precedentes y sus líneas de transformación en los desarrollos teóricos postreros –que a fin de cuentas, emergen como lecturas de aquello que los “textos”, las películas, proponen, y no como programas normativos para la producción de las mismas. Tomando como base una tradición sustantiva del ‘realismo’ cuya base como discurso político (el “realismo político”) sostiene de forma co-dependiente los discursos de la historia y de la narrativa de ficción, hemos podido avanzar sobre los requerimientos que dicho ‘realismo’ da por sentados, aun con toda la amplia variedad de desarrollos locales que eso implica en la práctica cultural.

La dualidad formalismo/realismo’ como necesidad y como oportunidad.

El dualismo entre formalismo y realismo, en tanto que eje de tensión inherente a la “experiencia de modernidad” en la que debemos contextualizar la práctica cinematográfica en los años anteriores a la II Guerra Mundial, y que tiene connotaciones específicas en Japón (una historicidad condensada en la adquisición velocísima de técnicas, conceptos y prácticas culturales desde el último tercio del s. XIX), representaría en Mizoguchi un caso muy singular. Dentro del campo seguro de sus constantes temáticas, con la mujer sacrificial en su centro, estas películas desarrollan también una constante estilística – constante no homogénea, como hemos visto al considerar la práctica polisémica de la toma larga.

Es decir, Mizoguchi buscó el marco en el cual poder desarrollar simultáneamente su querencia estética por la toma larga y el programa realista que domina la época. Sistematizar cada vez más el empleo del estilema predilecto, podía ser una respuesta de seguridad ante esa doble presión.

Lo que hemos comprobado, entonces, es que la sistematización y el énfasis en el ‘realismo’ han ido de la mano. La pertinencia de hablar de sus películas sonoras de transición en términos de narración ‘paramétrica’, no porque representen casos tan disponibles y perfectos para el análisis como los de Ozu, pero sí como un modelo de análisis que señala una sistematicidad estilístico-narrativa, al menos, potencial (una inclinación a lo permutativo, a la autonomía de las permutaciones diferenciales), en franco contraste con la exuberante heterogeneidad de estilemas de sus *shinpa eiga* mudos, apunta entonces las

condiciones bajo las cuales el ‘sistema’ del estilo obtuvo su posibilidad. Y no podía ser sino aquello que se le acababa de incorporar: el sonido y el ‘realismo’ observacional requerido por el tema.

El segundo de los aspectos deriva del primero. Sólo con el sonido, Mizoguchi convierte la preferencia por un estilema en *norma*: regularidad de una “ley” de distancias entre la toma de vistas y los personajes, gracias a la función cohesiva que introduce el sonido sobre el fuera de campo, con lo cual la imagen puede retener su encuadre más tiempo, porque el fuera de campo visual adquiere “presencia” como campo sonoro.

Un paso atrás para ir más lejos: descentramiento integral, realismo estructural.

La apoteosis de lo permutativo llega, sin embargo, con la “regresión” de Mizoguchi, en el difícil contexto político de la pre-guerra, en 1939, al ámbito del *shinpa* con *Historia del último crisantemo*, la película que está en el origen y en el final de toda esta indagación.

Aquellas coreografías dramáticas de los últimos filmes mudos (con su valor *patético-dramatúrgico*), que satisfacían a la vez la horizontalidad espacial de las representaciones vernáculas (valor inter-textual) y la noción básica de ‘realismo’ en base a las posibilidades de la continuidad de la toma (valor mimético-descriptivo), ahora se someten al orden del ‘sistema’ de estilo, asegurado en la distancia doblemente observacional y dramatúrgica (derivada de la tradición kabuki-shinpa) de la toma larga.

Esta polisemia contrasta con el carácter unívoco, regular, del propio estilo; de la forma en tanto que orden de regularidades en base a unas figuras precisas. Así, frente a la ambigüedad del carácter referencial de la forma, su carácter diferencial –tan *intencionalmente* permutativo– prevalece. Así pues:

- El predominio permutativo del trabajo de puesta en forma opera un último paso de descentramiento de la representación, que “desvía” la atención sobre los personajes hacia el tejido de relaciones (transformando su virtualidad en expresión empírica: espacial) que constituyen la vivencia (la historicidad) de los mismos.

- El descentramiento, a su vez, opera como figura retórica de ‘realismo’, puesto que las formas permutadas no son abstractas sino *concretas*: constituyen segmentos espacio-durativos.

De modo algo más desarrollado puede decirse que, desde el punto de vista *referencial*:

- La toma larga cohesiona fenomenológicamente el mundo representado y su representación por la identidad ‘duración de la toma’ = ‘duración real del acontecimiento profílmico’. Pero esto cae dentro del campo de la pura evidencia.
- La toma larga en Mizoguchi, expresa lo continuo mediante lo contiguo, lo cual abre un campo de funciones que se enhebran:
 - Afectiva-intensiva: el espacio como pasarela que se abre para la coreografía de las emociones y de las afecciones en y sobre el personaje.
 - Temporal-extensiva: la naturaleza constructivista y situacional característica de la “tradición espacial” vernácula, aporta una apertura ‘realista’ a lo fortuito, que surge del “fondo de lo cotidiano” y se cruza en el camino del personaje.

Y desde el punto de vista *diferencial*:

- La toma larga se constituye en figura modular en virtud de una cierta pauta que puede definirse en los términos de la secuencia *extensión-retención-protesión* (siendo este último término estrictamente virtual, puesto que define una potencia de espera).
- La condición formal de esta figura conlleva asimismo otra clase de potencial, el de su sistematicidad.

Evidentemente, aquí reaparece la invitadora cuestión de lo vernáculo. Así como la transformación de lo continuo en lo contiguo tiene su raíz en aquella espacialidad que podíamos “leer” a través del concepto sensible de intervalo, *ma*, también el desarrollo del plano extenso de acuerdo a esa triple estructura nos remite inevitablemente a las prácticas de retención y disrupción pautada que hallaríamos, por ejemplo, en la “caligrafía”

gestual-durativa que los teóricos del Nô formulada con el concepto trino *jo-ha-kyû*, por ejemplo. Lo que esta clase de pistas nos invitan realmente a considerar, es si toda esta singularidad de redistribuciones entre “funciones plásticas” y “sintácticas”, implica de por sí lo sistémico. Dicho de modo algo más grueso: si no cabe extender la denominación ‘paramétrica’ en realidad al centro mismo de lo que, en las artes tradicionales niponas, constituye el objeto de placer de toda representación. Algo que, obviamente, Burch planteaba ya, aunque en otros términos.

Sin pretender llegar a tales audacias interpretativas, lo que sí podemos aseverar, por último, es que el carácter abstracto de la separación entre lo diferencial y lo referencial de la forma estudiada, se diluye en última instancia precisamente en virtud de la sistematicidad del estilo. Obsérvese como el juego *extensión-retención-protensión* convierte el fuera de campo, ya no en constitutivo de un cambio de orden entre efecto (deseo/temor por parte del personaje que mira) y causa (objeto deseado/temido por ese personaje, objeto que aún no vemos);⁴⁷³ sino de una dialéctica entre la condición formal “objetiva” del mundo (la contigüidad de su extensión espacio-temporal) y la condición *legal* de la violencia que se ejerce sobre los sujetos. Esta podría ser otra definición de la figura que transforma en ‘Grande’ la ‘Pequeña Forma’ mizoguchiana.

Pero conviene recordar que esta idea, extensible a todo el cine de Mizoguchi que nos ha sido dado conocer, se desarrolla en su etapa de transición entre el mudo y el sonoro bajo el principio del descentramiento. Es decir, desprendiendo formalmente la virtualidad de las relaciones (espacio-temporales) entre los sujetos y el mundo. En definitiva, la autonomía del ‘sistema’ cumple un propósito metafórico cuya base es fenomenológica. De hecho, esta podría ser una definición del ‘realismo’: depositar la responsabilidad del sentido en una objetividad fenomenológica común a lo representado y a su representación. Pero de tal modo que, llevando esa asunción al extremo, ese denominador común fenomenológico puede (o incluso debe, si seguimos la pauta de lo que cierta modernidad cinematográfica, y muy acusadamente en nuestros días, insiste en ofrecer) ser mostrado *estructuralmente* –y no coyunturalmente. En definitiva, es la estructura “objetiva” del tiempo lo que esta sistematicidad desprende, para enhebrarla en la vivencias del sujeto (pero en tanto que cosa separable de las vivencias aun en el seno de un relato que, como tal, gira en torno a ellas).

⁴⁷³ BONITZER, P.: *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2007, p. 70.

Nótese, en fin, que en el conjunto de las artes narrativas y de representación japonesas, el sentido revelado en la forma estética es *inmanente* a la naturaleza última de las cosas, siendo esta “naturaleza última” su propia condición extenso-durativa. Es propio del realismo, por su parte, considerar que las cosas en su “solidez” no tienen sentido *a priori*, sino que el sentido emerge sólo *a posteriori*, en virtud de la configuración trascendental que convierte a la realidad en un todo inteligible. Acaso sea esta la clave para definir un posible ‘realismo oriental’, una especie de ‘realismo trascendental’ que devuelve el sentido a la mismidad de las cosas por la *forma de su duración*, enhebrando así inmanencia fenomenológica e inteligibilidad última.

Epílogo.

En el primer capítulo de esta tesis, considerábamos la llamativa conexión entre el carácter excepcional de lo que Schrader llamó en su momento ‘estilo trascendental’, y del ‘modo de narración paramétrica’ (estructural, permutativa) formulado años después por Bordwell. El punto en común venía a ser que ese principio formal permutativo que gobierna el estilo ‘paramétrico’ equivale a lo que el primero señala como “lo (narrativamente) inmotivado”. El efecto de stasis que este invoca, por su parte, dispone de una lectura algo más modesta. Cualquier revisión a los (a día de hoy) abundantes ejemplos de narrativa ‘paramétrica’, y al efecto que produce en la actividad crítico-teórica, apunta hacia la puesta en acto de una temporalidad inscrita de un modo u otro en la propia imagen, que se hace perceptible como “exceso” y, a la vez, como orden de regularidades. En un texto sobre el cineasta coreano Hong Sang-soo, el propio Bordwell se hacía eco de una tendencia “minimalista” en el cine de autor asiático de nuestros días, apuntando con magistral simplicidad al orden ‘paramétrico’ que formuló años atrás, cuando los ejemplos eran aún escasos: el relato de unas situaciones dispersas y con escasa información narrativa, centrada en lo que parecen rutinas, pero sometidas a un principio formal “fuerte” por su simplicidad y regularidad estrictas, genera un efecto “trascendental” –el misterio de un sentido opaco pero relevante en esas rutinas. Y ese sentido, en nuestra opinión, no puede ser sino el tiempo inscrito en su mismidad, sin subordinación al tiempo de la acción ni de la historia. Un tiempo que, sin embargo, puede impregnarse de historicidad:

inevitable pertenencia “ciega” a un presente cuyo orden no obedece al (incognoscible) futuro.

Que estos modos de narración parezcan abundar, sin ser exclusivos, en el ámbito oriental, es una idea sugerente y mixtificadora a partes iguales. Pero nuestra indagación sobre Mizoguchi señala que, si al fin y al cabo las artes visuales y espaciales vernáculas son inherentemente “paramétricas” (puesto que separan sus componentes en lugar de integrarlos orgánicamente), se puede concebir un orden formal que, en un ámbito fenomenológico de registro de lo real como el cine, opere de forma similar con sus propios parámetros.

Ahora bien, dichos parámetros no dejan de depender de la realidad consustancial a lo que tiene lugar en el espacio y el tiempo, al que da forma en virtud de una organización de límites: implica modos de recorte, distancia, selección, movimiento (para lo visual y para lo sonoro). La autonomía de ese trabajo de producción formal, no deja de vincularse de un modo directo al mundo pro-fílmico. Por tanto, el tiempo escandido en el movimiento permutativo de los parámetros, implica un tiempo del mundo pro-fílmico, separado pero enhebrado con el tiempo de la vivencia de los personajes. La posibilidad de enhebrarlo implica volverlo convergente con la dramaturgia, pero sin confundirlo íntegramente con ella. Que a este orden de imágenes, que Mizoguchi hará explícito, bajo pretexto de “japonesidad monumental”, en las primeras imágenes de la posterior película superviviente, *Los 47 ronin*, se lo pueda definir como imagen “directa” o por el contrario “indirecta” del tiempo, es al final irrelevante. Lo relevante es cómo hallar modos de atender a la inscripción de lo durativo, marginada por los teóricos por tratarse de algo ciertamente escurridizo, difícil de “objetivar”, en una forma de arte que gira en torno, precisamente, a esta posibilidad.

APÉNDICES Y BIBLIOGRAFÍA.

APÉNDICE – FILMOGRAFÍA COMPLETA DE MIZOGUCHI KENJI⁴⁷⁴

	Año	Título original	Título traducido	Productora	Guión
1.	1923	<i>At no Yomigaeru Hi</i>	Resurrection of Love	Nikkatsu (Estudios Mukojima, Tokio)	Osamu Wakayama
2.	1923	<i>Kōkyō</i>	Hometown	Nikkatsu (Estudios Mukojima, Tokio)	MK
3.	1923	<i>Seishun no Yumeji</i>	Dreams of Youth	Nikkatsu (Estudios Mukojima, Tokio)	MK sobre la novela de Kozono Suenori
4.	1923	<i>Joen no Chimata</i>	Harbour of Desire	Nikkatsu (Estudios Mukojima, Tokio)	MK
5.	1923	<i>Haizan no Uta wa Kanaishi</i>	Song of Failure	Nikkatsu (Estudios Mukojima, Tokio)	MK sobre la novela de Hata Aimi
6.	1923	<i>813 Rupimono</i>	813: The Adventures of Arsène Lupin	Nikkatsu (Estudios Mukojima, Tokio)	Tanaka Soichiro sobre la obra original de Maurice LeBlanc
7.	1923	<i>Kiri no Minato</i>	Foggy Harbour	Nikkatsu (Estudios Mukojima, Tokio)	Tanaka Soichiro sobre la obra de Eugene O'Neill, <i>Anna Christie</i>
8.	1923	<i>Hayayo no Naka</i>	In the Ruins	Nikkatsu (Estudios Mukojima, Tokio)	Hanabishi Kawamura, con adaptación de Mizoguchi según la obra de Kasuga Gando
9.	1923	<i>Yoru</i>	The Night	Nikkatsu (Estudios Mukojima, Tokio)	MK
10.	1923	<i>Chi to Kei</i>	Blood and Soul	Nikkatsu (Estudios Mukojima, Tokio)	MK sobre el relato de E.T.A. Hoffman "La Señorita de Scuderi"
11.	1924	<i>Tege no Uta</i>	Song of the Mountain Pass	Nikkatsu (Estudios Daishogun, Kioto)	MK sobre el drama original de Isabella Augusta Gregory <i>La imagen</i>
12.	1924	<i>Kanaishiki Hakuichi</i>	The Sad Idiot	Nikkatsu (Estudios Daishogun, Kioto)	Takahata Tatsuuro y MK
13.	1924	<i>Aka Tsuki no Shi</i>	Death at Dawn	Nikkatsu (Estudios Daishogun, Kioto)	Ito Matsuo
14.	1924	<i>Gendai no Jo</i>	Queen of Modern Times	Nikkatsu (Estudios Daishogun, Kioto)	Murata Minoru
15.	1924	<i>Jessie wa Tanyoshi</i>	Strong is the Female	Nikkatsu (Estudios Daishogun, Kioto)	Sección de guiones de la Nikkatsu
16.	1924	<i>Jin-Kyo</i>	This Dusty World	Nikkatsu (Estudios Daishogun, Kioto)	Tanaka Soichiro y Osamai Kaoru sobre <i>Terra Baja</i> de Ángel Guimerá
17.	1924	<i>Shichimencho no Yukue</i>	Turkeys in a Row/The Trace of a Turkey	Nikkatsu (Estudios Daishogun, Kioto)	Hatamoto Shuichi, a partir de una novela policíaca americana

⁴⁷⁴ Se señalan con un asterisco (*) las películas de las que existen fragmentos, y con dos asteriscos (**) las que se conservan completas.

18.	1924	<i>Samidare Zoshi</i>	Chronicle of the Rainy Season	Nikkatsu (Estudios Daishogun, Kioto)	Yokoyama Koji, a partir de una obra shimpa escrita por él mismo.
19.	1924	<i>Kanraku no Onna</i>	Woman of Pleasure	Nikkatsu (Estudios Daishogun, Kioto)	Hatamoto Shuichi a partir de un argumento de MK
20.	1924	<i>Kyokubadan no Jo</i>	Queen of the Circus	Nikkatsu (Estudios Daishogun, Kioto)	Hatamoto Shuichi a partir de una historia de Takashima Tatsuro
21.	1925	<i>Musen Fusen</i>	No Money, No Fight	Nikkatsu (Estudios Daishogun, Kioto)	Hatamoto Shuichi a partir de la historietta cómica de Okamoto Ipppei
22.	1925	<i>Gakuso o Idete</i>	Out of College	Nikkatsu (Estudios Daishogun, Kioto)	MK a partir de una historia de Nomura Masamobu
23.	1925	<i>Daichi wa Hoboemu</i>	The Earth Smiles	Nikkatsu (Estudios Daishogun, Kioto)	(Primera parte dirigida por MK. <i>Wakayama Osamu, segunda. Suzuki Kensaku, tercera</i>). Hatamoto Shuichi a partir del relato de Yoshida Momosuke
24.	1925	<i>Shirayuki wa Nagaku</i>	The White Lily Laments	Nikkatsu (Estudios Daishogun, Kioto)	Shimizu Ryunosuke sobre una historia original de John Galsworthy
25.	1925	<i>Akai Yuki ni Terasarete</i>	Under the Crimson Sunset	Nikkatsu (Estudios Daishogun, Kioto)	(Primera parte dirigida por KM. <i>Genjiro Saegusa, la segunda</i>). Hatamoto Shuichi sobre una historia de Nagasaki Takeshi
26.	1925	<i>Gaijo no Sukechi</i>	A Sketch on the Road/Street Scenes	Nikkatsu (Estudios Daishogun, Kioto)	Sección de dramas shingeki de la Nikkatsu.
27.	1925	<i>Ningen</i>	The Human Being	Nikkatsu (Kioto)	Hatamoto Shuichi sobre la novela de Suzuki Zentaro
28.	**	1925	<i>Furusato no Uta</i>	Nikkatsu (Kioto)	Shimizu Ryunosuke sobre una historia de Matsui Choji
29.	1925	<i>Nogi Taisho to Kuma-San</i>	General Nogi and Kuma-San	Nikkatsu (Kioto)	Hatamoto Shuichi sobre un argumento de MK
30.	1926	<i>Doku-O</i>	The Copper Coin King	Nikkatsu (Kioto)	MK sobre una novela de misterio de Herman Landon
31.	1926	<i>Kaminiryo Haru No Sasayuki</i>	A Paper Doll's Whisper of Spring	Nikkatsu (Kioto)	Tanaka Eizo
32.	1926	<i>Shin Ono ga Tsumi</i>	It's My Fault – New Version	Nikkatsu (Kioto)	Hatamoto Shuichi sobre el drama shimpa de Kikuchi Kan <i>Ono ga Tsumi</i>
33.	1926	<i>Kyoren no Onna Shisbo</i>	Passion of a Woman Teacher	Nikkatsu (Kioto)	Kawaguchi Matsutaro sobre una historia de fantasmas de Sanyutei Encho
34.	1926	<i>Kaikoku Danji</i>	The Boy From the Sea	Nikkatsu (Kioto)	Takeda Akira y Kobayashi Masashi sobre la historia original de Yamamoto Kajiro

35.	1926	<i>Kame/Kin</i>	Money/Gold	Nikkatsu (Kioto)	Takeda Akira y Hatamoto Shuichi sobre <i>El difunto Matías Pascal</i> de Prandello.
36.	1927	<i>Ko-On</i>	The Imperial Grace	Nikkatsu (Kioto)	Hatamoto Shuichi
37.	1927	<i>Jiji Shincho</i>	The Cuckoo – New Version	Nikkatsu (Kioto)	Hatamoto Shuichi sobre la novela de Kikuchi Kan
38.	1928	<i>Hito no Isobo</i>	A Man's Life	Nikkatsu (Kioto)	Hatamoto Shuichi sobre una historieta de Okamoto Ipppei
39.	1928	<i>Musume Kenzaiya</i>	My Loving Daughter	Nikkatsu (Kioto)	Hatamoto Shuichi a partir de una idea de MK
40.	1929	<i>Nihonbashi</i>	Bridge of Japan	Nikkatsu (Kioto)	MK sobre la novela de Izumi Kyōka, adaptada por Kondo Keiichi
41.	1929	<i>Asahi wa Kagayaku</i>	The Morning Sun Shines	Nikkatsu (Kioto)	(<i>Co-dirigida con Seichi Ina</i>). Kimura Chio sobre la historia de unos periodistas del "Asahi Shinbun" de Ōsaka.
42.	*	1929	<i>Tōkyō Kōshin-kyōku</i>	Nikkatsu (Kioto)	Kimura Chio y Hatamoto Shuichi sobre la novela de Kikuchi Kan publicada en la revista Kingu.
43.	1929	<i>Tōkai Kokyōgaku</i>	Metropolitan Symphony	Nikkatsu (Kioto)	Hatamoto Shuichi y Kobayashi Masashi
44.	**	1930	<i>Furusato</i>	Nikkatsu (Kioto)	Kisaragi Satoshi, Shuichi Hatamoto y Kobayashi Masashi sobre un argumento de Mori Iwao
45.	*	1930	<i>Tōjin Okichi</i>	Nikkatsu (Kioto)	Hatamoto Shuichi sobre el serial de Juichiya Gisaburo <i>Toki no Haisha</i>
46.	1931	<i>Shikamo Karera wa Yaku</i>	And Yet They Go On	Nikkatsu (Kioto)	Hatamoto Shuichi sobre una novela de Shimoura Chiaki
47.	1932	<i>Toki no Ujigami</i>	The Man of the Moment/Timely Mediator	Nikkatsu (Kioto)	Hatamoto Shuichi y Kobayashi Masashi sobre una obra de Kikuchi Kan
48.	1932	<i>Manno Kenkoku no reimei</i>	Dawn in Manchuria/The Dawn of the Founding of Manchuko and Mongolia	Shinkō, Irie, Nakano	Sección de guiones de los estudios Shinkō.
49.	**	1933	<i>Taki no Shiraito</i>	Shinkō Kinema Uzumasa (Kioto)	Hiyashibōjo Yasunaga, Masuda Shinji y Tateoka Kenosuke sobre la obra de teatro shūnpa del mismo título, que adapta la novela de Izumi Kyōka <i>Giketsu, Kyōketsu</i> .
50.	1933	<i>Gion Matsuri</i>	Gion Festival	Shinkō Kinema Uzumasa (Kioto/Tokio)	MK a partir de una narración de Kawaguchi Matsutaro.
51.	1933	<i>Shimpu-Ren</i>	The Shimpu Group	Shinkō Kinema Uzumasa (Kioto)	MK a partir del relato de Juichiya Gisaburo.

52.	1934	<i>Aizo-Toge</i>	The Mountain Pass of Love and Hate	Nikkatsu (Tokio)	Takashima Tatsunosuke y Kawaguchi Matsutarō sobre un relato de este último.
53.	**	1935	<i>Orizuro Osen</i>	Dai'Ichi (Kioto)	Takashima Tatsunosuke sobre el relato de Izumi Kyōka "Baishōka Kamonanban" (trad. al inglés como "Osen y Sokichi", y al español como "La mujer carmesí")
54.	**	1935	<i>Maria no Oyuki</i>	Dai'Ichi (Kioto)	Takashima Tatsunosuke y Kawaguchi Matsutarō sobre el relato de Guy de Maupassant "Bola de sebo".
55.	**	1935	<i>Gubijin-so</i>	Dai'Ichi (Kioto)	Takanagaki Haruo sobre la adaptación de Ito Daisuke de la novela de Soseki Natsume
56.	**	1936	<i>Naniwa Ereji</i>	Dai'Ichi (Kioto)	Yoda Yoshikata y MK sobre el relato por entregas de Okada Saburo "Micko".
57.	**	1936	<i>Gion no Shimai/Gion no Kyodai</i>	Dai'Ichi (Kioto)	Yoda Yoshikata y MK sobre la novela de Alexandr Ivanovich Kurpin <i>Yana (Jana o el burdel)</i>
58.	**	1937	<i>Aien Kyo</i>	Shinkō Kinema (Tokio)	Yoda Yoshikata, MK y Kawaguchi Matsutarō sobre la novela de Tolstoi <i>Resurrección</i>
59.		1938	<i>Rei no Uta</i>	Shinkō Kinema (Tokio)	Hatamoto Shuichi sobre una canción bélica.
60.		1938	<i>Ai kōkyō / Ai furusato</i>	Shinkō Kinema (Tokio)	Yoda Yoshikata sobre una obra de Koide Hideo
61.	**	1939	<i>Zangku Monogatari</i>	Shōchiku Shimokano (Kioto)	Yoda Yoshikata sobre la adaptación de Kawaguchi Matsutarō de una novela y obra shūnpa de Muramatsu Shōfū.
62.		1940	<i>Naniwa Onna</i>	Shōchiku Shimokano (Kioto)	Yoda Yoshikata sobre la vida y arte de Toyozawa Danpei.
63.		1941	<i>Geido Ichidai Otoko</i>	Shōchiku Shimokano (Kioto)	Yoda Yoshikata y Kawaguchi Matsutarō.
64.	**	1941-42	<i>Genroku Chūshingura</i>	Kōa Uzumasa (I) / Shōchiku (II)	(<i>En las partes</i>), Hara Kenichiro y Yoda Yoshikata inspirándose en la obra de Mayama Selka.
65.		1944	<i>Daijuro Sandai</i>	Shōchiku (Kioto)	Kawaguchi Matsutarō sobre la obra original de Kagayama Naozo.
66.	**	1944	<i>Miyamoto Musashi</i>	Shōchiku (Kioto)	Kawaguchi Matsutarō sobre el relato de Kikuchi Kan
67.	**	1945	<i>Bijomaru Meito</i>	Shōchiku (Kioto)	Kawaguchi Matsutarō a partir de un relato sobre el célebre artesano Yotsuya Masamune
68.		1945	<i>Hishōka</i>	Shōchiku (Kioto)	(<i>Dir. Makino Masaburo y Shimizu Hiroshi. Mizeguchi sólo dirigió la secuencia de apertura</i>). Kishi Matsuo y Shimizu Hiroshi sobre una novela de Moriama Kei.

69.	**	1946	<i>Josei no Shori</i>	Victory of Women (La victoria de las mujeres)	Shōchiku (Kioto)	Noda Kogo y Shindo Kaneto
70.	**	1946	<i>Utamaro o Maguro Gonin no Onna</i>	Five Women Around Utamaro (Cinco mujeres en torno a Utamaro/Utamaro y sus cinco mujeres)	Shōchiku (Kioto)	Yoda Yoshikata sobre la novela de Kunieda Kanji
71.	**	1947	<i>Jōyū Sumako no Koi</i>	The Loves of Actress Sumako (El amor de la actriz Sumako)	Shōchiku (Kioto)	Yoda Yoshikata basándose en la obra de Nagata Hideo <i>Karumen Yukimu</i> .
72.	**	1948	<i>Yoru no Onna Tsubi</i>	Women of the Night (Mujeres de la noche)	Shōchiku (Kioto)	Yoda Yoshikata sobre la novela de Hisaita Eijiro <i>Josei Matsuri</i> .
73.	**	1949	<i>Waga Koi wa Moeru</i>	My Love Has Been Burning (Amor en llamas/Llama de mi amor)	Shōchiku (Kioto)	Yoda Yoshikata y Shindo Kaneto sobre la obra de Noda Kogo <i>Marawa no Henshōgai</i> .
74.	**	1950	<i>Yuki Fujin Ezu</i>	Portrait of Madame Yuki (El destino de la señora Yuki/Retrato de la señora Yuki)	Shin Toho (Tokio)	Yoda Yoshikata y Kazuro Funabashi sobre la novela homónima de Funabashi Seichi.
75.	**	1951	<i>Onyama</i>	Miss Oyu (La honorable señora Oyu/La señorita Oyu)	Datei (Kioto)	Yoda Yoshikata sobre la novela <i>Ashikari (El cortador de cañas)</i> de Tanizaki Jun'ichiro
76.	**	1952	<i>Musashino Fujin</i>	The Lady From Musashino (La dama de Musashino)	Toho (Tokio)	Yoda Yoshikata sobre la novela de Ōka Shohei
77.	**	1952	<i>Saikaku Ibizidai Onna</i>	The Life of Oharu/The Life of a Woman, by Saikaku (La vida de Oharu/Vida de Oharu, mujer galante)	Koi Productions / Shin Toho (Tokio)	Yoda Yoshikata sobre la novela de Ihara Saikaku <i>Kooku Ibizidai Onna</i> (traducida al español como <i>Historia de una cortesana</i>).
78.	**	1953	<i>Ugetsu Monogatari</i>	Tales of the Pale and Silvery Moon After the Rain (Cuentos de la luna pálida/Cuentos de la luna pálida de agosto)	Datei (Kioto)	Kawaguchi Matsutaro y Yoda Yoshikata sobre los cuentos de Ueda Akinari (<i>Cuentos de luna y lluvia</i>).
79.	**	1953	<i>Gion Bayashi</i>	Gion Festival Music (La música de Gion/Los músicos de Gion)	Datei (Kioto)	Yoda Yoshikata a partir de un relato de Kawaguchi Matsutaro.
80.	**	1954	<i>Sansho Dayu</i>	Sansho the Bailiff (El intendente Sansho)	Datei (Kioto)	Fuji Yaihiro y Yoda Yoshikata sobre el cuento de Mori Ogai
81.	**	1954	<i>Uwasa no onna</i>	A Woman of Rumour/The Crucified Woman (La mujer crucificada/Una mujer de la que se habla)	Datei (Kioto)	Yoda Yoshikata y Narusawa Masahige
82.	**	1954	<i>Chikamatsu Monogatari</i>	Crucified Lovers/A Story From Chikamatsu (Los amantes crucificados)	Datei (Kioto)	Yoda Yoshikata y Kawaguchi Matsutaro sobre la obra burlesca de Monzaemon Chikamatsu <i>Saikyoji Sakireki (The Almanac of Love)</i> .
83.	**	1955	<i>Yokubi</i>	The Empress Yang Kwei Fei (La emperatriz Yang Kwei-fei)	Datei (Kioto) / Shaw Brothers (HK)	T'ao Chi'in, Kawaguchi Matsutaro, Yoda Yoshikata y Narusawa Masahige sobre el poema de Pai Lo T'ien "Ch'ang Hen Ko".
84.	**	1955	<i>Shin Heike Monogatari</i>	Tales of the Taira Clan (El héroe sacrilego/Nueva historia del clan Taira)	Datei (Kioto)	Yoda Yoshikata, Narusawa Masahige y Tsuji Kyūichi (o Hisakazu) sobre la novela de Yoshikawa Eiji
85.	**	1956	<i>Atasen Chitai</i>	Street of Shame (La calle de la vergüenza)	Datei (Kioto)	Narusawa Masahige sobre la novela de Shibaki Yoshiko <i>Susaki no onna</i> .

APÉNDICE - FICHAS TÉCNICAS Y ARTÍSTICAS DE LAS PELÍCULAS ESTUDIADAS.

TAKI NO SHIRAITO / *El hilo blanco de la catarata* / *The Water Magician*.

1933. Japón.

Duración: 110 min; 95 min.

Muda con sonido post-sincronizado de *benshi*.

B&N, negativo en 35 mm. Longitud de película: 3.255 m

Fecha de estreno: 1 de junio de 1933 (Japón)

Producción: Shinkô Kinema Uzumasa (Kioto).

Dirección: Mizoguchi Kenji

Co-director: Seiryô Takuaki

Guión: Higashibojo Yasunaga, Masuda Shinji, Nariharu Sugano, Tateoka Kennosuke (intertítulos); sobre la adaptación al *shinpa* de la novela *Giketsu*, *Kyoketsu* de Izumi Kyôka.

Productores: Irie Takako, Mogi Yoshizo, Tsunoda Takejiro.

Dirección de fotografía: Miki Minoru [Miki Shigeru]

Montaje: Sakane Tatsuko

Diseño de producción: Nishi Shichiro

Director de segunda unidad / Ayudante de Dirección: Ochiai Yoshihito

Ayudantes de Dirección: Seiryô Takuaki, Terakado Seikichi

Efectos especiales: Tenkatsu Shôkyokusai (efectos acuáticos).

Vestuario: Mitsunaga Tobojo

Intérpretes: Irie Takako (Taki no Shiraito), Okada Tokihiko (Murakoshi Kinya), Sugai Ichirô (Iwabuchi Gozô, el usurero), Miake Bontarô (Shinzô), Urabe Kumeko (Ogin), Suzuko Taki (Nadeshiko), Ôizumi Kôji (Kenji), Joe Ohara (Tanjirô), Oki Etsuzô (detective mayor), Kosaka Nobuo (detective Takamura), Murata Hirotohi [Murata Kôju] (Nankin).

ORIZURU OSEN. *Osen de las cigüeñas*. *The Downfall of Osen* aka *Osen of the Paper Cranes*.

1935. Japón.

Rodaje en los Estudios Daiichi-Sagaro, Kioto.

Duración: 87 min.

Muda con sonido post-sincronizado de *benshi*.

B&N, negativo en 35 mm. Longitud de película: 2.634 m.

Fecha de estreno: 20 de enero de 1935 (Japón).

Producción: Dai'Ichi Eiga (Kioto).

Dirección: Mizoguchi Kenji.

Guión: Takashima Tatsunosuke sobre el relato "Baishoku Kamonanban" ("La mujer carmesí") de Izumi Kyôka.

Productor: Nagata Masaichi.

Dirección de fotografía: Miki Minoru

Dirección artística: Oguri Yoshiji

Ayudantes de Dirección: Sakane Tatsuko, Ichiji Tadashi, Kôichi Takagi, Terakado Seikichi.

Departamento de sonido: Mikura Eiichi, Murota Junichi, Sayato Tsuneo.

Asistente de cámara: Takeno Haruo.

Vestuario: Ogasa Sajiro.

Intérpretes: Yamada Isuzu (Osen), Natsukawa Daijirô (Hata Sokichi), Ramon Mitsusaburô (Ukiki), Fuji Genichi (Matsuda), Shibata Arata (Kumazawa), Tojo Mitsuru (Amadani), Kitamura Junichi (Sakazuki no Heishiro), Takizawa Shizuko (Osode), Ito Sue (abuela de Sokichi), Nakano Eiji (Profesor).

NANIWA EREJÎ aka NANIWA HIKA. *Elegía de Naniwa. Naniwa Elegy* aka *Ôsaka Elegy*.

1936. Japón.

Producción: Dai'Ichi Eiga

Duración: 71 min.

Sonido: Mono.

B&N, negativo en 35 mm. Longitud de película: 2.441,89 m.

Fecha de estreno: 28 de mayo de 1936.

Producción: Dai'Ichi Eiga (Kioto).

Dirección: Mizoguchi Kenji.

Guión: Mizoguchi Kenji, Yoda Yoshikata, Fujiwara Tadashi (diálogos), sobre el relato por entregas *Mieko*, de Okada Saburo.

Productor: Nagata Masaichi.

Dirección de fotografía: Miki Minoru.

Música: Takagi Kôichi.

Montaje: Sakane Tatsuko.

Sonido: Kase Hisashi, Mizuguchi Yasumi.

Asistente de cámara: Yoneyama Kunitarô.

Intérpretes: Yamada Isuzu (Murai Ayako), Takegawa Seichi (Murai Junzo), Ôkura Chiyoko (Murai Sachiko), Asaka Shinpachirô (Murai Horoshi), Shiganoya Benkei (Asai Sonosuke), Umemura Yôko (Asai Sumiko), Hara Kensaku (Nishimura Susumu), Takizawa Shizuko (Fukuda Mine, la doncella),

Shindô Eitarô (Fujino Yoshizo), Tamura Kunio (Dr. Yoko), Shimura Takashi (inspector), Tachibana Mitsuzo (Matsushita Famizaburo).

GION NO SHIMAI aka GION NO KYODAI. *Las hermanas de Gion. Sisters of the Gion.*

1936. Japón.

Duración: 69 min.

Sonido: Mono (Eion Sound System)

B&N, negativo en 35 mm. Longitud de película: 2.616,95 m

Fecha de estreno: 15 de octubre de 1936 (Japón)

Producción: Dai'Ichi Eiga (Kioto).

Dirección: Mizoguchi Kenji.

Guión: Mizoguchi Kenji y Yoda Yoshikata, sobre la novela *Iana o el burdel*, de Alexander Kuprin.

Productor: Nagata Masaichi.

Dirección de fotografía: Miki Minoru.

Montaje: Sakane Tatsuko.

Sonido: Kase Hisashi.

Ayudantes de dirección: Takagi Kôichi, Mori Kazuo, Sakamoto Akira.

Intérpretes: Yamada Isuzu (O-Mocha), Umemura Yôko (Umekichi), Shiganoya Benkei (Furusawa Shimbei), Shindô Eitarô (Kudo, el comerciante de víveres), Fukami Taizô (Kimura), Okura Fumio (Jurakudo, el tratante de antigüedades), Iwama Sakurako (Kudô Omasa).

ZANGIKU MONOGATARI. *Historia del último crisantemo aka Historia de los crisantemos tardíos. Story of the Last Chrysantemun.*

1939. Japón.

Duración: 143 min.

Sonido: Mono.

B&W. Negativo en 35 mm. Longitud de película: 4.011 m.

Fecha de estreno: 10 de octubre de 1939 (Japón)

Producción: Shôchiku Eiga

Dirección: Mizoguchi Kenji.

Guión: Kawaguchi Matsutarô y Yoda Yoshikata, sobre la obra *shinpa* y novela homónimas de Muramatsu Shôfu.

Productor: Shirai Shintarô

Música: Fukai Shirô

Dirección de fotografía: Miki Minoru [Miki Shigeto], Fuji Yozô.

Montaje: Kawahigashi Koshi.

Diseño de producción: Mizutani Hiroshi.

Decorados: Dai Arakawa, Kikukawa Jōtarō.

Asesores de arte: Kema Nanboku, Kimura Shōhachi

Diseño de decorados: Rokugō Shun, Shimizu Taichi

Vestuario: Okumura Kisaburo

Supervisor de producción: Nishi Shichirō

Ayudantes de dirección: Hanaoka Taichirō, Sakane Tatsuko, Tahara Shōzō.

Sonido: Shikita Ryūichi, Sugimoto Fumizō

Coreógrafo: Otowa Kikuzō

Asesor histórico: Terakado Seikichi

Intérpretes: Hanayagi Shōtarō (Onoue Kikunosuke), Mori Kakuko (Otoku), Kawarazaki Gonjurō (Onoue Kikugorō V), Hanayagi Yoshiaki (Onoue Tamijirō), Takada Kōkichi (Nakamura Fukusuke), Kawanami Ryōtarō (Dayu Eiju), Takamatsu Kinnosuke (Onoue Matsusuke) Hayama Jun'nosuke (Morita Kanya), Onoue Tamitaro (Onoue Tamizō), Minami Kōmei (manager del Shintomi), Amano Jinichi (*onnagata* del Shintomi), Inoue Haruo (actor), Ishihara Sumao (*manager* de la compañía ambulante), Shiganoya Benkei (Genshun), Mogami Yoneko (Otsuru, hija de Genshun), Nishi Hisayo (tía de Otoku) Shibata Atsuko (primera geisha), Akimoto Fumiko (segunda geisha), Kuniharu Mitsue (tercera geisha), Nakagawa Hideo (tío de Otoku), Makino Kiyoshi [Harumoto Kiyoshi] (Jitsukawa Enzaburō), Arashi Tokusaburo (Nakamura Shikan), Umemura Yōko (Osata).

APÉNDICE - GLOSARIO DE TÉRMINOS JAPONESES.

- aru no mama / aru ga mama* "Mirar la realidad tal como es" (en un sentido naturalista-perceptivo).
- aware / mono no aware* Emoción ante el carácter efímero de las cosas.
- bakemono* Historias y representaciones de duendes y otros seres sobrenaturales.
- benshi* Narrador de películas en vivo durante el período mudo del cine japonés.
- bungei eiga* "Cine literario". género que tiene como premisa la adaptación de un texto literario moderno y de prestigio.
- bunraku* Teatro dramático de marionetas altamente estilizado, desarrollado sobre todo a partir del s. XVII en Ôsaka. Cuenta con una literatura clásica y ejerció gran influencia en el posterior kabuki.
- chán* Escuela budhista de origen chino, que daría origen, en su paso al Japón, al budhismo zen a través de las escuelas *soto* y *rinzai* durante el período Heian (ss. IX-XII).
- chashitsu* Pabellón de té, a modo de cabañas en las que se realiza la ceremonia del té (*cha-do*, o *cha-no-yu*).
- chonin* Clase social emergente en el período Edo o Tokugawa. Designa a la plebe dedicada al comercio y la artesanía en las ciudades.
- daimyô* Samurái de noble linaje que lidera un clan. Disponían de poder territorial y militar.
- dizain* Fonetización al japonés de la palabra inglesa *design* ("diseño").
- e-maki / e-maki mono* Pintura de rodillo horizontal. Práctica importada de China desde los años Heian (ss. VIII-XII), se trata de representaciones narrativas o paisajísticas.
- eiga sakka* Autor cinematográfico (el director en tanto que autor).
- en* Umbral, zona intermedia.
- engawa* Veranda que rodea la vivienda tradicional japonesa y que sirve de espacio de transición hacia el jardín.
- ero guro nansensu* Fonetización de los términos en inglés *erotic*, *grotesque*, *nonsense* ("erótico, grotesco, absurdo"), que define una tendencia o movimiento estético y literario surgido en los años 30 que opone una carnalidad erótica y cruenta por igual a los tabúes sociales.
- fusuma* Panel opaco que se desliza de lado a lado para redefinir espacios dentro de un cuarto o se usan como puertas.
- gagaku* Literalmente "música elegante", es un tipo de música clásica japonesa que se interpreta en la corte imperial y que tiene trece siglos de desarrollo ininterrumpido. Se supone que es la forma de música armónica más antigua de la que se tiene noticia.

- gendai-geki* Cine de ambientación contemporánea.
- giri* obligación formal hacia los otros, vinculada a una situación apriorística de correspondencia y gratitud.
- haha-mono eiga* Películas cuyo asunto gira en torno a la figura de la madre.
- hana* Literalmente, "flor". Pero designa asimismo un estadio de depuración en la práctica artística del Nô.
- hanamichi* Literalmente, "camino de flores", es el tramo del escenario kabuki que atraviesa, perpendicularmente al proscenio, el patio de butacas por uno de sus lados.
- hashigakari* Puente que lleva, en el teatro Nô, desde el cuarto del espejo al escenario principal.
- hibachi* Braseiro tradicional de carbón, a modo de jarra ancha.
- higasha ishiki* "Victimización", comprendida como una tendencia, perceptible en los discursos y relatos de la Post-guerra, a considerar a los individuos como víctimas de la maquinaria política.
- hiragana* Uno de los dos silabarios de la escritura japonesa. Es resultado de una simplificación de caracteres chinos.
- hoga* Películas japonesas.
- hogaku* Música japonesa.
- hon'an* Adaptación de un texto literario a la escena o al cine.
- honne* Inclinationes personales verdaderas o sentimientos personales verdaderos.
- hyûmanisumu* Fonetización del término inglés *humanism*, "humanismo". Representa la nueva centralidad del individuo como base y medida de una universalidad de valores y expectativas.
- ie-mise* Estilo de habitación característico del *machiya*: hogares-tienda tradicional.
- ie-niwa* Literalmente "casa-jardín": edificio residencial instalado en un jardín cerrado a la calle por un muro sólido, o bien por una verja.
- jidai-geki* En cine como en los teatros kabuki y bunraku, narraciones ambientadas en el pasado feudal japonés.
- jidai-mono* Literalmente, "piezas de época", diferenciables de los *sewa-mono* o "piezas del pueblo", en el teatro bunraku y kabuki.
- jo-ha-kyû* Concepto estético del Nô que procede de la música *gagaku*, y que se refiere a una pauta trina de evolución rítmico-dramática.
- jôruri* Modalidad de canto narrativo característico del bunraku, a menudo se toma el término como sinónimo del género teatral.
- josei eiga* Literalmente, "películas de mujeres".

- jun'eigageki undô* 'Movimiento del Cine Puro'; surgido entre finales de la década de los 10 y primeros años 20, reclamaba un cine de corte naturalista y con base en guiones rigurosos, que se alejara así de las convenciones del kabuki.
- kaiju eiga* Cine de "bestias extrañas" o "bestias gigantes".
- kakemono* Pinturas de rodillo vertical.
- kakowaremono* Mujer amante de un hombre casado; equivalente a los despectivos "mantenida" o "querida" de nuestro idioma.
- kana* Denominación general de los dos silabarios de la escritura japonesa, el hiragana y el katakana.
- kanji* Signo de escritura japonesa de origen chino. A cada *kanji* le corresponden al menos dos 'voces' y dos significados distintos.
- kannen shôsetsu* "Novelas ideológicas" o "novelas problema" de entre-siglos. Proporcionaban a menudo material literario para el teatro *shinpa*.
- karyûkai* Literalmente, "mundo de la flor y el sauce", característico del entorno frecuentado y definido por las geishas, pero alusivo también a ciertos entornos marginales.
- katakana* Uno de los dos silabarios de la escritura japonesa. Es resultado de una simplificación del otro, el hiragana, y se emplea para transcribir palabras extranjeras.
- katei shôsetsu* Novelas y relatos de ficción de autores japoneses contemporáneos.
- kawara kojiki* Mendigos del lecho del río, característico de los relatos ambientados en entornos suburbanos.
- kawaramoto* Ídem *kawara kojiki*.
- keikô-eiga* "Cine de tendencias" (cine de izquierdas).
- ken-geki* "Cine de sables".
- kindaishugi* "Modernidad", considerada como el conjunto de ideologías occidentales derivadas de la Ilustración.
- koân* En la tradición zen, paradojas cognitivas entregadas de maestro a discípulo, condensadas en una proposición muy breve. Tenían como finalidad la suspensión de la confianza en el lenguaje como vía de aproximación veraz a la realidad.
- kojin* "Humanidad" en su sentido de condición individual. Es un neologismo creado para definir este concepto occidental, ausente en la lengua japonesa.
- kokutai* Término que designa el principio ideológico nacionalista de la "esencia japonesa".
- koshoku* Término alusivo a la carnalidad, entendida como sensualidad o lascivia.

- kowairo* Término equivalente al *benshi*, su función implicaba no sólo narrar sino "actuar" la película incorporando las distintas voces de los personajes.
- kû* Vacío, vacuidad, espacio. En el sentido nouménico y en el fenoménico.
- kû-kan* "Espacio" en el sentido de "lugar vacío".
- kusazôshi* Libros ilustrados del período Edo o Tokugawa.
- kyakushoku* Dramatización de novelas de autor nacional (en el teatro, pero también en el cine).
- kyû-geki* En el kabuki, historias ambientadas en el pasado samurái. El término sería más o menos equivalente a *jidai-mono*.
- ma* Intervalo, pausa, momento, espacio, habitación. Término fenoménico con muy amplias y profundas derivaciones, desde las más inmediatas y prácticas, hasta las estético-filosóficas.
- ma-dori* Literalmente, "atrapar el *ma*", se refiere al diseño arquitectónico y de interiores tradicional.
- machiya* Vivienda-establecimiento tradicional.
- maiko* Aprendiz de geisha.
- Meiji* Nombre póstumo del emperador Mutsuhito (1852-1912), define en correspondencia la era Meiji de su reinado (1868-1912), durante el cual tuvo lugar la Restauración del poder imperial, relegado desde finales del s. XII y hasta entonces a un papel ritual y simbólico. La Restauración Meiji alude asimismo al final de la era feudal, a la apertura de fronteras del Japón y a su adopción de formas de gobierno y desarrollo "modernos" importados de Occidente.
- merodorama* Fonetización de "melodrama". Hace alusión, en general, a ciertos subgéneros particulares, y no al conjunto de las prácticas dramatúrgicas, vernáculas o no, que podrían caer en ese término.
- michiyuki* Literalmente, "camino nevado": es la huida de los amantes desesperados en el clímax de los dramas bunraku.
- miega-kure* Literalmente, "lo revelado-lo escondido": concepto estético que plantea la imposibilidad de abarcar la visión de un objeto de una única vez, sustituida por una multiplicidad de vistas parciales y subjetivas ordenadas secuencialmente.
- modanizumu / modanisumu* Fonetización de la palabra inglesa *modernism*, aludía en el Japón post-Meiji a todo aquello que estuviera vinculado a la nueva cultura de consumo.
- moga / modan garu* Fonetización y contracción de *modern girl*: la nueva mujer japonesa del Japón post-Meiji, con costumbres y atuendos occidentales y voluntad de emancipación y autonomía.

- mondô* En la tradición zen, diálogos de pregunta y respuesta entre maestro y discípulo
- mu* Nada, vacío, sin. En el sentido nouménico y en el fenoménico.
- mujô* Idea metafísico-estética de impermanencia.
- mukokuseki* Literalmente, "sin nacionalidad". Designaba una estética modernizante que se percibe por ejemplo en las películas ambientadas en barrios portuarios en el cine de los primeros años Shôwa.
- nagajuban* Prenda interior con forma de kimono que se usa bajo el mismo.
- naimaze* En el kabuki y el *shinpa*, práctica consistente en combinar situaciones procedentes de varios relatos distintos
- Nihonga* Pintura de estilo japonés.
- Nihonjinron* "Japonesidad".
- ningen* "Humanidad", entendida en el sentido dividual, no individual, del término.
- ninjô* "Humanidad", entendida como emoción y sentimiento moral; condición humana; preocupación personal por los otros, equivalente a compasión, generosidad, comprensión, amabilidad.
- Nô* Género teatral clásico cuya codificación básica hasta hoy corresponde al actor y dramaturgo Zeami (s. XV). Desarrollado como entretenimiento admonitorio en los palacios de los *daimyô*, se caracteriza por un alto grado de estilización y austeridad que conservan su primitivo origen ritual.
- noren* Cortina que cubre hasta media altura la entrada a una habitación o establecimiento. Obliga a quien cruza el umbral a efectuar un movimiento de inclinación.
- ochaya* Casa de té como establecimiento de ocio.
- onnagata* En la tradición del kabuki, luego trasplantada al *shinpa* y al cine de las primeras décadas, actor masculino especializado en papeles femeninos.
- oyama* Ídem *onnagata*.
- rakugo* Género de recitado de historias cómicas.
- riarizumu / riarisumu* Fonetización del término inglés *realism*, en el sentido estético del concepto, en el ámbito literario y en el de las artes plásticas y visuales.
- risshin shusse* "Éxito en la vida", concepto vinculado al surgimiento de los cuadros administrativos, profesionales y financieros en los que se sustentaba el desarrollo modernizante del Japón Meiji.
- rôjaku* En la tradición del Nô, concepto estético que alude a un tipo de belleza sosegada.
- roman poruno* Cine porno *softcore* producido por los estudios Nikkatsu desde los 60.

- ronin* Samurái sin clan.
- sarariman* Fonetización del inglés *salary man*: la clase asalariada de cuello blanco.
- seigeki* "Teatro directo" en la acepción de Kawakami, fundador del teatro *shinpa*. Aludía a un modo de interpretar estrictamente dramático, sin canto ni danza, a diferencia del kabuki.
- seppuku* Suicidio ritual.
- sewa-mono* "Piezas del pueblo", en el teatro bunraku y kabuki. Eran obras de ambientación contemporánea y personajes comunes, de la plebe.
- shajitsu* "Naturalismo" en el sentido descriptivo de realismo objetivo.
- shajitsu shugi* Realismo objetivo; literalmente, sería una expresión intraducible al español compuesta por "copiar la verdad" más el pertinente "ismo"
- shajitsuteki* Descripción "naturalista" (en el sentido dado por el término *shajitsu*) de la vida cotidiana.
- shin-gyô-sô* En el teatro Nô, pauta de modulación rítmica y tonal de la representación.
- shinpa* Literalmente, "nueva ola". Género teatral surgido en los años 80 del s. XIX, bajo pretexto de reformar el kabuki en un sentido realista occidentalizante. Derivó en género melodramático firmemente anclado en las convenciones sentimentales de la era Meiji.
- shinpa eiga* "Cine shinpa". Género especialmente desarrollado en los años 20 y 30 que adaptaba los modos, temas y, eventualmente, textos del *shinpa* al cine.
- shinpa higeki* "Tragedia shinpa", denominación que se daba al *shinpa eiga*.
- shizenshugi* Naturalismo en el sentido literario original que, sin embargo, pronto se limitó a denotar toda representación que retratase las cosas "como son"
- shoin* Estilo arquitectónico de interior aparece en las mansiones de la casta feudal y en las habitaciones para la recepción de invitados en los templos y monasterios zen.
- shoji* Tipo de puerta tradicional en la arquitectura japonesa. Funciona como divisor de habitaciones y consiste en papel traslúcido sobre retícula y marco de madera.
- shokugyô fujin* "Mujer trabajadora", es decir, incorporada al mundo laboral.
- shoshimin-geki* "Películas de la gente común", género costumbrista-realista cuyos personajes de clase media o media-baja, representan al japonés común.
- sôshi* Literalmente, "jóvenes vándalos": el término designaba a un grupo de activistas exiliados en Ôsaka que defendían ideas liberales y modernizantes en los años previos a la Constitución Meiji (1889).

- sôshi-shibai* "Teatro de los jóvenes vándalos": con propósito de publicidad y propaganda polemista de sus ideas liberales, la puesta en escena de una serie de funciones teatrales por parte de algunos *sôshi* puso la base de lo que muy pronto se convertiría en el género *shinpa*.
- suiboku-ga* Pintura monocroma de tinta extendida; práctica importada de China desde el período Heian (ss. IX-XII). Conocido también como *sumi-e*.
- sukiya* Estilo arquitectónico tradicional austero. Su principal modelo son las cabañas de té del monje Sen-no-Rikyû (s. XVI).
- sumi-e* Ídem *suiboku-ga*.
- tatema* Actitud moral socialmente aceptada, convencional.
- tateyaku / tachiyaku* Héroe masculino que, en el kabuki, encarna las virtudes guerreras: contención, frugalidad, lealtad, arrojo.
- tensho* Práctica de la caligrafía con pincel y tinta china.
- tokonoma (toko no ma)* Cubículo o pequeño espacio elevado en la habitación de estilo japonés, con piso de tatami, en donde se cuelgan pinturas en rollo vertical (*ka-kemono*) y donde puede emplazarse también un arreglo floral.
- tsukibanasareta bokansha* El proceso de ser en primer lugar introducido, y luego empujado fuera de la representación o de la acción.
- ukiyo* "Mundo flotante", alude al ambiente de los barrios de placer donde se hallaban los teatros, las casas de té y de geishas en el Japón Tokugawa.
- ukiyo-e* "Pinturas del mundo flotante": las estampas policromas obtenidas de grabados sobre madera que representaban escenas vinculadas al *ukiyo*.
- utazaimon* Género de baladas narrativas.
- wakon yôsei* "Espíritu japonés, técnica occidental": consigna popularizada durante los años Meiji y relativa a los debates sobre modernidad y tradición.
- yakuza eiga* Cine de yakuzas: gángsters japoneses, representantes, en el imaginario popular, de la resistencia del espíritu guerrero en las lealtades del clan.
- yamato-e* Estilo pictórico lineal y colorista, desarrollado desde finales del período Heian y denominado con el nombre antiguo del país (Yamato) por considerarse un estilo autóctono en oposición a los estilos chinos de importación.
- yoga* Películas occidentales. Pintura de estilo occidental.
- yogaku* Música occidental.
- yû-gen* Término estético que define el sentimiento de evanescencia que se desprende en la contemplación de los vacíos e intervalos.
- zoka* Estilo tradicional de edificación en base a pilares y vigas de madera.

BIBLIOGRAFÍA

- _____: *Heike Monogatari*, RUBIO, Carlos (ed.); TANI MORATALLA, Rubi y RUBIO, Carlos (trads.), Editorial Gredos, Madrid, 2009.
- AGUILAR, Daniel: "Fantasías reales", *Nosferatu*, N°11, Paidós/Patronato Munc. de Cultura de San Sebastián, Enero 1993.
- AGUILAR, Daniel: "¿Pervive Mizoguchi?", *Nosferatu*, N°29, Paidós/Patronato Mnpal. de Cultura de San Sebastián, Enero, 1999.
- AGUILAR, Carlos; AGUILAR, Daniel: "Mujeres en torno a Mizoguchi", *Nosferatu*, N°29, Paidós/Patronato Mnpal. de Cultura de San Sebastián, Enero, 1999.
- AGUILAR, Carlos; AGUILAR, Daniel; SHIGETA, Toshiyuki: *Cine fantástico y de terror japonés (1899-2001)*, Donostia Kultura-Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, San sebastián, 2001.
- AKUTAGAWA Ryunosuke: *Rashomon y otros Cuentos*, Miraguano Ediciones (Colec. Libros de los Malos Tiempos), Madrid, 1987.
- ALBERICH, Enrique: "La muerte sin rostro", *Nosferatu*, N°29, Paidós/Patronato Mnpal. de Cultura de San Sebastián, Enero, 1999.
- ALMAZÁN, David (Coord.): *Japón. Arte, cultura y agua*, Prensas Universitarias de Zaragoza/Asociación de Estudios Japoneses en España, Zaragoza, 2004.
- ALMAZÁN, David: "La seducción de Oriente: de la Chinoiserie al Japonismo", en *ARTigrama* núm. 18: *Las colecciones de Arte extremo oriental en España*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2003.

- ALTHUSSER, Louis & BALIBAR, Étienne: *Guía para leer El Capital*, Siglo XXI Editores, México/Buenos Aires, 2004 (1969).
- ALTMAN, Rick: *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, 2000.
- ALTMAN, Rick: *Sound Theory, Sound Practice*, Routledge / The American Film Institute, NY / Londres, 1992.
- ANDERSON, J.L.: "Spoken Silents in the Japanese Cinema; or, Talking to Pictures; essaying the 'Katsuben', Contextualizing the Texts", en NOLETTI JR., Arthur & DESSER, David (Eds.): *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, Bloomington & Indianápolis, 1992.
- ANDERSON, Joseph L./RICHIE, Donald: *The Japanese Film: art and industry*, Princeton University Press, Princeton, 1982.
- ANDREW, Dudley: "Ways of Seeing Japanese Prints and Films: Mizoguchi's Utamaro", en EHRLICH, Linda and DESSER, David (eds.): *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*. Austin: University of Texas Press, Austin, 1994.
- ANDREW, Dudley: "Ways of seeing Japanese Prints and Films: Mizoguchi's Utamaro", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinémathèque & The Japan Foundation, 1997.
- ANDREW, Dudley: "Kenji Mizoguchi: la passion d'identification", *Positif*, N°238, 1981.
- ANDREW, Dudley; ANDREW, Paul: *Kenji Mizoguchi: a guide to references and resources*, Boston, massachusetts, G.K. Hall, 1981.

- ANDREW, Dudley & JOUBERT-LAURENCIN, H. (eds.): *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife*, Oxford University Press, NY, 2011.
- ANDREW, Dudley; RAINE, Michael (Eds.): *Iris. Image theory, image culture, and contemporary Japan*, N° 16, Primavera 1993.
- ANGER, Cedric: "A la manière de Mizoguchi", *Cahiers du Cinéma*, N°525, 1998.
- ANGULO, Jesús: "Kenji Mizoguchi: el hombre que amaba a las geishas", *Nosferatu*, N°29, Paidós/Patronato Mnpal. de Cultura de San Sebastián, Enero, 1999.
- APRÁ et Al: *Zangiku monogatari – Un progetto de analisi ipermediale*: http://kinolab.lettere.uniroma2.it/zangiku_monogatari/index.html . Ciclo *Il cinema di Kenji Mizoguchi*, X edición de Lo sguardo dei maestri en Pordenone, Udine, entre 2007 y 2008, y organizado por el Centro Espressione Cinematografiche (Udine), Cinemazero (Pordenone) y la Cineteca dei Friuli (Gemona).
- ARTAUD, Antonin: "Teatro oriental y teatro occidental", *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 1986.
- ASAKA Koji: "The Silent Films", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinematheque & The Japan Foundation, 1998.
- ASANUMA Keiji. "A Theory of the Cinema and traditional Aesthetic Thought in Japan", en ANDREW, Dudley / RAINE, Michael (Eds.): *Iris. A Journal of Theory on Image and Sound. Image Theory, Image Culture, and Contemporary Japan*, N°16.
- ASTRUC, Alexandre: "Qu'est-ce que la mise en scène?", *Cahiers du Cinéma*, N°100, París, Octubre 1959.

- AUMONT, Jacques: *El ojo interminable. Cine y pintura*, Paidós, Barcelona, 1997.
- AUMONT, Jacques: *La imagen*, Paidós, Barcelona, 1992.
- AUMONT, Jacques: *El rostro en el cine*, Paidós, Barcelona, 1998.
- AUMONT, Jacques, et alii.: *Estética del cine*, Paidós, Barcelona, 1995.
- BAECQUE, Antoine de (comp.): *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, Paidós, barcelona, 2003.
- BARBA, Eugenio: *The Paper Canoe*, Routledge, Londres, 1995.
- BARRET, Gregory: *Archetypes in Japanese Film: the sociopolitical and religious significance of the principal heroes and heroines*, Associated University Presses, Londres, 1989.
- BARSHAY, Andrew E.: *State and Intellectual in Imperial Japan: the Public Men in Crisis*, Univ. of California Press, Berkeley/LA/Oxford, 1991.
- BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1990.
- BARTHES, Roland: "El tercer sentido. Notas acerca de algunos fotogramas de S.M. Eisenstein" *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1986.
- BARTHES, Roland: *El Imperio de los signos*, Óscar Mondadori, Madrid, 1991 (1970).
- BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 1987.

- BARY, W.M. Theodore de (ed.): "The Vocabulary of Japanese Aesthetics, I, II, III". En: HUME, Nancy G., Ed.: *Japanese Aesthetics and Culture. A Reader*. State University of New York Press, Albany, 1995.
- BAUDRY, Jean-Louis: "Cine: efectos ideológicos producidos por el aparato de base", *Lenguajes (V.V.A.A.)*; De *Cinethique*, Nº 7-8, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.
- BAUDRY, Pierre: "Sobre el realismo", *Los años que conmovieron al cinema -Las rupturas del 68-*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana (Eds. Textos Filmoteca), Valencia, 1988.
- BAZIN, André: *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990.
- BAZIN, André: *Jean Renoir*, Artiach, Madrid, 1973.
- BEASLEY, W.G.: *Historia contemporánea de Japón*, Alianza, Madrid, 1995.
- BEASLEY, W.G.: *La restauración Meiji*, Ediciones Satori y Japan Foundation, Gijón, 2007.
- BENEDICT, Ruth: *El crisantemo y la espada. Patronos de la cultura japonesa*, Alianza, Madrid, 1974.
- BENET, Vcente J.: *El tiempo de la narración clásica*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1992.
- BERGALA, Alain. "Japon tour détour", *Cahiers du Cinéma*, Nº 327, 1981.
- BERGSON, Henri: *Obras escogidas: La evolución creadora*, Aguiar, Madrid, 1963.

- BERNARDI, Joanne: *Writing in Light. The Silent Scenario and the Pure Film Movement*, Wayne State University Press, Detroit, 2001.
- BERNARDI, Joanne R.: "Ugetsu Monogatari: The Screenplay", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinémathèque & The Japan Foundation, 1997.
- BERNSTEIN, Gail Lee, Ed. & Intr.: *Recreating Japanese Women, 1600-1945*, Univ. of California Press, Berkeley/LA/Oxford, 1991.
- BERQUE, Augustin: *Vivre l'espace au Japon*, P.U.F., 'Espace et liberté', París, 1982.
- BETTETINI, Gianfranco: *La conversación audiovisual*, Cátedra, Madrid, 1986.
- BLUMENBERG, Hans: *Tiempo de la vida y tiempo del mundo*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 2007.
- BOCK, Audie: *Japanese Film Directors*, Japan Society/Kodansha International Ltd., NY/Tokio, 1978.
- BOKANOWSKI, Hélène: "L'espace de Mizoguchi", *Cinematographe*, N°41, Nov. 1978.
- BONITZER, Pascal: *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2007 (1982).
- BONITZER, Pascal: "Violence et lateralité", *Cahiers du Cinéma*, N°319, Enero 1981.
- BORDWELL, David: *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1985.

- BORDWELL, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*, BFI/Princeton University Press, Londres/Princeton, 1988.
- BORDWELL, David: "Books: 'To the Distant Observer...'", *Wide Angle*, 3, 4, 1980.
- BORDWELL, David: "Il nostro cinema di sogno: la storiografia occidentale e il cinema giapponese", en VV.AA.: *Il cinema di Kenji Mizoguchi*, La Biennale. Mostra Internazionale del Cinema, Venecia, 1980.
- BORDWELL, David: "Mizoguchi and the Evolution of Film Language", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the master*, The Japan Foundation/Cinematheque Ontario, 1997.
- BORDWELL, David: "A Cinema of Flourishes: Japanese Decorative Classicism of the Prewar Era", en NOLLETTI JR., Arthur & DESSER, David (Eds.): *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*.
- BORDWELL, David: "Mizoguchi, or Modulation", *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*, University of California Press, Berkeley & L.A., 2005.
- BORDWELL, David; CARROLL, Noël (Eds.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Wisconsin University Press, Madison, Wisconsin, 1996.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin: *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós, Barcelona, 1985.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin: "Linearity, Materialism and the Study of Early American Cinema", *Wide Angle*, Vol. 5, Nº3.

- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin: "Space and Narrative in the Filmes of Ozu", *Screen* 17, nº 2, verano de 1976.
- BOSCH, Ignasi: "Esa silla vacía o el plano-secuencia en Mizoguchi", *Contra-campo*, Nº19, 1981.
- BOULEZ, Pierre: *Puntos de referencia*, Gedisa, Barcelona, 2001 [1981].
- BOURDIEU, Pierre: "The Form of Capital", en RICHARDSON, John G. (ed.): *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, New York, Greenwood Press, 1986.
- BOUSO, Raquel: *Zen*, Fragmenta Editorial, Barcelona, 2012.
- BRAUDEL, Fernand: *La historia y las ciencias sociales*, Alianza, Madrid, 1968.
- BRECHT, Bertolt: "Efectos de distanciamiento en el arte dramático chino", *Escritos sobre teatro*, 2, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.
- BROOKS, Peter: *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1995 (1976).
- BRYSON, Norman: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Alianza, Madrid, 1991.
- BURCH, Noël: "Approaching Japanese Film", *Cinema and Language*, University Publications of America, Los Angeles, 1983.
- BURCH, Noël: *Praxis del cine*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1970.

- BURCH, Noël: *To the distant observer: (form and meaning in the Japanese Cinema)*, Scolar Press/University of California Press, Londres/Berkeley, 1979.
- BURCH, Noël: "A Tale of Royal Retainers of the Genroku Era", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinématheque & The Japan Foundation, 1997.
- BURCH, Noël: *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1987.
- BURCH, Noël: "Zangiku Monogatari", en *VV.AA.: Il cinema di Kenji Mizoguchi, La Biennale. Mostra Internazionale del Cinema, Venecia, 1980.*
- BURCH, Noël: "Un cine refractario", *Itinerarios: la educación de un soñador del cine*, Certamen Intnal. de Cine Documental, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1985.
- BURUMA, Ian: *A Japanese Mirror*, Penguin Books, Londres, 1985.
- BURUMA, Ian: *Behind the mask: on sexual demons, sacred mothers, transvestities, gangsters and other cultural heroes*, New American Library, NY, 1984.
- BURUMA, Ian: *Cinéma et littérature au Japon: de l'ère Meiji à nous jours*, Centre Georges Pompidou, París, 1986.
- CABEZAS, Antonio: *La literatura japonesa*, Hiperión, Madrid, 1990.
- CASAS, Quim: "Cielos, vestidos y estandartes. Colores y formatos en Mizoguchi", *Nosferatu*, N°29, Paidós/Patronato Mnpal. de Cultura de San Sebastián, Enero, 1999.
- CASETTI, Francesco: *El Film y su espectador*, Cátedra, Madrid, 1989.

- CASSIRER, Ernst: *Filosofía de las formas simbólicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- CAVANAUGH, Carole: "Unwriting the Female Persona in *Osaka Elegy* and *The Life of Oharu*", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinémathèque & The Japan Foundation, 1998.
- CHATEAU, Dominique: "Film et réalité: pour rajenir un vieux problème", *Iris. A Journal of theory on Image and Sound: 'Etat de la Théorie. Nouveaux objets, Nouvelles méthodes (I)'*, N°1, Editions Analeph, 1983 Primer Trimestre.
- CHENG, François: *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*, Ediciones Siruela, Madrid, 2013.
- CHIKAMATSU Monzaemon: *Masterpieces of Chikamatsu*, Londres, Paul Kegan, 1926.
- CHIKAMATSU Monzaemon: *Los amantes suicidas de Amijima*, Introducción de Jaime FERNÁNDEZ, Col. Pliegos de Oriente, Trotta/UNESCO, Madrid, 2000.
- CHIKAMATSU Monzaemon: "Un almanac des anciens temps", *Les tragedies bourgeoises*, Cergy, Publications Orientalistes de Frances, 1992, tomo 3.
- CHION, Michel: *La audiovisión*, Paidós, Barcelona, 1993.
- CHION, Michel: *La Música en el Cine*, Paidós, Barcelona, 1997.
- CHION, Michel: *El sonido en el cine*, Paidós, Barcelona, 2007.
- CODY POULTON, M.: *Spirits of Another Sort. The Plays of Izumi Kyôka*, Center for Japanese Studies, The University of Michigan, Ann Arbor, 2001.

- CODY POULTON, M.: *A Beggar's Art. Scripting Modernity in Japanese Drama, 1900-1930*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2010.
- CODY POULTON, M.: "The Rhetoric of the Real", en JORTNER, David; MCDONALD, Keiko; & WETMORE JR., J. (eds.): *Modern Japanese Theatre and Performance*, Lexington Books, Lanham, MD, 2006.
- COHEN, Robert: "Mizoguchi and Modernism: Structure, Culture and Point of View", *Sight and Sound*, v. 47, nº 2, primavera de 1978.
- COHEN, Robert: "Mizoguchi y el Modernismo. Estructura, cultura y punto de vista", *Kenji Mizoguchi*, Filmoteca Nacional de España/Seminci, Madrid/Valladolid, 1980.
- COHEN, Robert: "Why Does Oharu Faint? Mizoguchi's 'The Life of Oharu' and Patriarchal Discourse", en NOLLETTI JR., Arthur & DESSER, David (Eds.): *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*.
- COMOLLI, Jean-Louis: "Technique et idéologie. Caméra, perspective et profondeur de champ", *Cahiers du Cinéma*, N°s: 229, 230, 231, 233, 234-5, 241, París, 1971-72.
- COMPANY, Juan Miguel: "Deseo y nostalgia de lo real", en VVAA.: *Los años que conmovieron al cine -Las rupturas del 68-*.
- COPPOLA, Antoine: *Le cinéma asiatique. Chine, Corée, Japon, Hong-Kong, Taïwan*, L'Harmattan, París, 2004.
- CUETO, Roberto: "Hijos de Neotokio. Claves para una estética geopolítica del nuevo cine japonés", en LARDÍN, R.; SÁNCHEZ-NAVARRO, J. (eds.): *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*. Barcelona, Pai-

- dós/Sitges-Festival Internacional de Cinema de Catalunya/Japan Foundation, 2003.
- DAGRADA, Elena: “Piano-sequenza”, entrada de la *Enciclopedia del Cinema*, ed. Istituto della Enciclopedia italiana, Milán, 2004.
 - DANÉY, Serge: “El travelling de Kapo”, *Perseverancia. Reflexiones sobre el cine*, El Amante, Buenos Aires, 1998.
 - DANTO, Arthur: *Historia y narración: ensayos de filosofía analítica de la historia*, Paidós, Barcelona, 1989.
 - DARRIEUSSECQ, Marie: "Le fantôme de la Dame du lac. A propos de "Contes de la lune vague après la pluie", *Cahiers du Cinéma*, N°525, 1998.
 - DAVIS, Darrell William: *Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity and Japanese Film*, Columbia University Press, NY, 1996.
 - DAVIS, Darrell William: "Ozu's mother", en DESSER, David. (ed.): *Ozu's Tokyo Story*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
 - DAVIS, Darrell William: "Back to Japan: Militarism and Monumentalism in Prewar Japanese Cinema", *Wide Angle*, Vol.11, N°3, 1989.
 - DAVIES, Darrell William: “Genroku chushingura and the Primacy of Perception”, en EHRLICH, Linda and DESSER, David (eds.): *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, University of Texas Press, Austin, 1994.
 - DE LA TORRE, Rosario: “Japón: de los Meiji a hoy”, *Cuadernos Historia 16*, 255, Grupo 16, Madrid, 1985.

- DELEUZE, Gilles: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 1991 (1983).
- DELEUZE, Gilles: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1987 (1985).
- DERRIDA, Jacques: *De la gramatología*, Siglo XXI, México, 1998 (1967).
- DESSER, David: *Eros plus Massacre. An introduction to the japanese New Wave Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.
- DESSER, David (Ed.): *Ozu's Tokyo Story*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
- DISSANAYAKE, Wimal: *Melodrama and Asian Cinema*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008.
- DORFLES, Gillo: "Apuntes sobre el Zen y sus cualidades comunicativas", *Símbolo, comunicación y cultura*, Lumen, Barcelona, 1975.
- DOUCHET, Jean: "Mizoguchi: la réflexion du désir", *Cahiers du Cinéma*, N°463.
- DUUS, Peter, Ed.: *The Cambridge History of Japan, vol. 6: The Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
- EHRLICH, Linda; DESSER, David (eds.): *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*. Austin: University of Texas Press, Austin, 1994.

- EHRlich, Linda C.: "Woman as Performer in two Mizoguchi films", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinémathèque & The Japan Foundation, 1997.
- EISENSTEIN, S.M.: *Nonindifferent Nature*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1987
- ELENA, Alberto: "En el país de Godzilla: una introducción al cine japonés", *Nosferatu*, Nº11, Paidós/Patronato Munic. de Cultura de San Sebastián, Enero 1993.
- ERICE, Víctor: "Itinerario de Kenji Mizoguchi", *Nuestro Cine*, Nº37, 1965.
- ERNST, Earle: *The Kabuki Theatre*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1974.
- FENOLLOSA, Ernest; POUND, Ezra: *The Classic Noh Theatre of Japan*, NY, 1959.
- FREIBERG, Freda: "Tales of Kageyama", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinémathèque & The Japan Foundation, 1997.
- FREIBERG, Freda: "Turning Serious: Yamanaka Sadao's *Humanity and Paper Balloons* (1937)", en PHILLIPS, Alastair & STRINGER, Julian (eds.): *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, Routledge, Londres / NY, 2007.
- FU, Charles Wei-sühn & HEINE, Steven (eds.): *Japan in Traditional and Post-modern Perspectives*, State University of New York Press, Albany, 1995.
- GADAMER, Hans George: *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1977.

- GARCÍA CALVO, Agustín/ESCUADERO, Isabel (entrevista): "Los mecanismos del tiempo en el cinematógrafo", *Cinema 2001/Archipiélago/Banda Aparte*, N°3/N°12/N°8, Dic. 1983/1993/Sept. 1997.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando: "Emakimono". Depicting the Pains of the Damned', *Monumenta Nipponica*, Sophia University, Tokyo, 1967.
- GAUDREAU, André; JOST, François: *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Paidós, Barcelona, 2010 (1997).
- GENETTE, Gerard: «Boundaries of Narrative», *New Literary History* 8, nº 1, 1978.
- GEROW, Aaron: "Celluloid masks: The Cinematic Image and the Image of Japan", en ANDREW, Dudley / RAINE, Michael (Eds.): *Iris. A Journal of Theory on Image and Sound. Image Theory, Image Culture, and Contemporary Japan*. N°16.
- GIELEN, Uwe P., LOEB ADLER, Leonore & MILGRAM, Norman (Noach) A. (eds.): *Psychology in International Perspective. 50 Years of the International Council of Psychologists*, Swets & Zeitlinger, B.V., Amsterdam/Lisse, 1992.
- GINZBURG, Carlo: *Mitos, emblemas, índices. Morfología e historia*, Gedisa, Barcelona, 1989.
- GIUGLARIS, Shinobu & Marcel: *El cine japonés*, Rialp, Madrid, 1957.
- GLEDHILL, Christine & WILLIAMS, Linda (eds.): *Reinventing film Studies*, Offord University Press, NY, 2000.

- GLENDHILL, Christine: "The melodramatic field: an investigation", *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London, British Film Institute, 1987.
- GLUCK, Carol: *Japan's Modern Myth: Ideology in the Late Meiji Period*, Princeton University Press, Princeton, 1985.
- GODARD, Jean-Luc: "Sur la rétrospective mizoguchi à la Cinémathèque Française", *Godard por Godard*, Barral, Barcelona, 1971.
- GODARD, Jean-Luc: *Introducción a una verdadera historia del cine*, Alphaville, Madrid, 1980.
- GOMBRICH: *Arte e ilusión: un estudio de la psicología de la representación pictórica*, Ed. Debate, 2002.
- GOMERY, Douglas; ALLEN, Robert C.: *Teoría y práctica de la historia del cine*, Paidós, Barcelona, 1995.
- GOODWIN, James: *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*, Johns Hopkins University Press, 1994.
- HAGA Kôshirô: "The 'Wabi' Aesthetics through the Ages". En: HUME, Nancy G., Ed.: *Japanese Aesthetics and Culture. A Reader*. State University of New York Press, Albany, 1995.
- HALL, Edward T.: *La Danse de la Vie. Temps culturel, temps vécu*, Seuil, París, 1984.
- HALL, John Whitney. *El Imperio Japonés. Historia Universal, Siglo XXI*, 1973.

- HANSEN, Miriam B.: "Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism", *Film Quarterly* 54.1, otoño de 2000.
- HANSEN, Miriam B.: "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism". En HUYSSSEN, Andreas & DOUGLAS, Ann Douglas: *Modernism/Modernity* 5, no. 3, 1999, y GLEDHILL, Christine & WILLIAMS, Linda (eds.): *Reinventing film Studies*, Offord University Press, NY, 2000.
- HASHIMOTO Noriko: "Le concept de 'ma' et ses transformations sémantiques comme voie d'accès à l'esthétique japonaise", *Revue d'Esthétique ("Japon")*, Editions Jean-Michel Place, Paris, 1990.
- HASUMI Shigehiko/YAMANE Sadao. *Mikio Naruse*, Festival Intnl. de Cine de San Sebastián/Filmoteca Española, Donostia-Madrid, 1998.
- HAYASHIYA Eikichi: *Génesis del teatro clásico japonés, el "Noh", el "Kyogen" y el "Kabuki"*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1984.
- HAZUMI Tsuneo: "Mizoguchi Kenji", en *VV.AA.: Il cinema di Kenji Mizoguchi, La Biennale. Mostra Internazionale del Cinema, Venecia, 1980*.
- HEATH, Stephen; MELLENCAMP, Patricia (eds.): *Cinema and Language*, Frederick, MD, University Publications of America, 1983.
- HEGEL, G.W.F.: *Filosofía de la historia*, Ediciones Zeus, Barcelona, 1971.
- HEIDEGGER, M.: *El concepto de tiempo. (Tratado de 1924)*. Herder, Barcelona, 2008.
- HEISIG, James W.: *Filósofos de la nada. Un ensayo sobre la Escuela de Kioto*, Herder, Barcelona, 2002.

- HEMPEL, Rose: *El grabado japonés: paisajes, actores, cortesanas*, Daimon, Barcelona, 1965.
- HENDERSON, Brian: "The Long Take", *A Critique of Film Theory*, Dutton, NY, 1980 (1971).
- HERNÁNDEZ LES, Juan A.: *Kenji Mizoguchi. El héroe sacrílego*, JC, Madrid, 2014.
- HIGH, Peter B.: *The Imperial Screen. Japanese Film Culture in the Fifteen Year's War, 1931-1945*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1995.
- HIGH, Peter B.: "The dawn of Cinema in Japan", *Journal of Contemporary History*, Vol.18, N°3, 1983.
- HILLIER, J.: *Japanese Masters of the colour print*, Phaidon, Londres, 1954.
- HIRAI Motoko: "El silencio como medio de expresión en la comunicación y su influencia en la enseñanza", en ALMAZÁN, David (Coord.): *Japón. Arte, cultura y agua*, Pressas Universitarias de Zaragoza/Asociación de Estudios Japoneses en España, Zaragoza, 2004.
- HIRANO Kyoko: "The Japanese Tragedy: Film Censorship and the American Occupation", SKLAR, Robert; MUSSER, Charles. (Eds.): *Resisting Images. Essays on Cinema and History*, Filadelfia, 1990.
- HIRANO Kyoko: "Women's Liberation", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinématheque & The Japan Foundation, 1997.

- HIRONAGA Shūzaburō: *The Bunraku Handbook*, Tokio, Maison des Arts, 1976.
- HOTTA Eri: *Japón 1941. El camino a la infamia: Pearl Harbor*, Galaxia Guttenberg, Madrid, 2015.
- HUME, Nancy G., Ed.: *Japanese Aesthetics and Culture. A Reader*. State University of New York Press, Albany, 1995.
- HUYSEN, Andreas & DOUGLAS, Ann Douglas: *Modernism/Modernity* 5, no. 3, 1999.
- INOUE, Charles Shirō: *The Similitude of Blossoms: A Critical Biography of Izumi Kyōka (1873-1939) Japanese Novelist and Playwright*, Harvard University Press, 1998.
- IWABUCHI Koichi: "Complicit exoticism: Japan and its other", *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, vol. 8 n° 2, 1994. (<http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/8.2/Iwabuchi.html>).
- IWAMOTO Kenji: "Sound in the Early Japanese Talkies", en NOLLETTI JR., Arthur & DESSER, David (Eds.): *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1992.
- IWAMOTO Kenji: "Japanese Cinema Until 1930: A Consideration of its Formal Aspects", en ANDREW, Dudley / RAINE, Michael (Eds.): *Iris. A Journal of Theory on Image and Sound. Image Theory, Image Culture, and Contemporary Japan*, n° 16, primavera de 1993.
- IWAO Otani; NISHIDA Nobuyoshi: "Le son venu du vent", *Cahiers du Cinéma*, N°463.

- JACOBY, Alexander: "Country Retreat. Shimizu Hiroshi's *Ornamental Hairpin* (1941)", en PHILLIPS, Alastair & STRINGER, Julian (eds.): *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, Routledge, Londres / NY, 2007.
- JAKOBSON, Roman: «Closing Statement: Linguistics and Poetics», en SEBEEK, Thomas A. (comp.): *Style in Language*, Cambridge, MIT Press, 1960.
- JAMESON, Fredric: *The Antinomies of Realism*, Verso, Londres, NY, 2013.
- JIMÉNEZ MUÑOZ, A.: "La etiqueta del éxtasis. Aproximación a la cultura japonesa", V.V.A.A.: *Kenji Mizoguchi*, XV Seminci de Valladolid/Filmoteca Nacional.
- JOLY, Henri L.: *Legend in Japanese art: a description of historical episodes, legendary characters, folk-lore, myths, religious symbolism illustrated in the arts of old Japan*, Charles E. Tuttle Co., Rutland, 1968 (2ª impresión).
- JORTNER, David; MCDONALD, Keiko; & WETMORE JR., J. (eds.): *Modern Japanese Theatre and Performance*, Lexington Books, Lanham, MD, 2006.
- JOUBERT-LAURENCIN, Hervé: "Rewriting the Image. Two Effects of the Future-Perfect in André Bazin", en ANDREW, Dudley & JOUBERT-LAURENCIN, H. (eds.): *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife*, Oxford University Press, NY, 2011.
- KAMO NÔ CHOMEI: *Un relato desde mi choza (Hôjôki)*, Hiperión, Madrid, 1998.
- KANO Ayako: *Acting like a Woman in Modern Japan: Theater, Gender, and Nationalism*, Palgrave, New York, 2001.

- KASZA, Gregory J.: *The State and the Mass Media in Japan, 1918-1945*, Berkeley, 1988.
- KATO Mikiro: "A History of Movie Theaters and audiences in Postwar Kyoto, the Capital of Japanese Cinema", *Cienmagazinet!*, N°1, Kyoto Daigaku, Kyoto, Otoño 1996.
- KATO Mikiro: "Film and Rumour, Production Design and Emotional Register", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinematheque & The Japan Foundation, 1997.
- KATÔ Shuichi. "Japanese Writers and Modernization", JANSEN, Marius B. (Ed.): *Changing Japanese Attitudes Toward Modernization*, Charles E. Tuttle Co., Rutland, Vermont & Tokyo, 1985. [Princeton Univ. Press, 1965]
- KAWAGUCHI Matsutarô: *Mistress Oriku: Stories From a Tokyo Teahouse*, trad. de Royall TYLER, Tokyo & Rutland, Tuttle Pub., 2005.
- KAWATAKE Toshio: "Introduction à la théorie du champ théâtral", *Revue d'Esthétique ("Japon")*, Editions Jean-Michel Place, Paris, 1990.
- KAWATAKE Toshio: *Japan on Stage. Japanese Concepts of Beauty as Shown in the traditional Theatre*. Trad. P.G. O'Neill. 3A Corporation, Tokyo, 1990.
- KEENE, Donald: *Major plays of Chikamatsu*, Columbia Press Univ., NY, 1961.
- KEENE, Donald: *La literatura japonesa entre Oriente y Occidente*, El Colegio de México, México, 1969.
- KEENE, Donald (Fotos de KANEKO Hiroshi; Introd. de ISHIKAWA Jun): *Nô. The Classical Theatre of Japan*, Kodansha Intnal. Ltd., Tokyo, 1966.

- KEENE, Donald (Fotos de KANEKO Hiroshi; Introd. de TANIZAKI Junichirô): *Bunraku. The Art of Japanese Puppet Theatre*, Kodansha Intnal. Ltd., Tokyo, 1965.
- KEENE, Donald: *Bunraku: The Art of the Japanese Puppet Theatre*, Tokio, Kodansha International, 1973.
- KEENE, Donald: *Nô and Bunraku. Two Forms of Japanese Theatre*, Columbia University Press, Nueva York, 1990 [1960]).
- KENMOCHI Takehiko: "Ma" no nihonbunka ("Ma en la cultura japonesa"), Kodansha, Tokio, 1982.
- KIDDER, J. Edward: *El arte del Japón*, Cátedra, Madrid, 1985.
- KINOSHITA Chika: "Floating Sound: Sound and Image in the Story of the Last Chrysanthemum", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinémathèque & The Japan Foundation, 1997.
- KIRIHARA, Donald: *Patterns of time: Mizoguchi and the 1930's*, Madison Wisconsin, University Press, Madison Wisconsin, 1992.
- KIRIHARA, Donald: "Kabuki, Cinema and Mizoguchi Kenji", *Cinema and Language*, University Publications of America, Los Angeles, 1983.
- KIRIHARA, Donald: "A Reconsideration of the Institution of the Benshi", *Film Reader*, 6, 1985.
- KIRIHARA, Donald: "'L'assimilation Mizoguchi/Utamaro est évidente': Five Women Around Utamaro and the U.S: Occupation of Japan", *East-West Film Journal*, 8,1, 1994.

- KIRIHARA, Donald: "Reconstructing Japanese Film", BORDWELL, D.; CARROLL, Noël (Eds.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Wisconsin University Press, Madison, Wisconsin, 1996.
- KIRIHARA, Donald: "Critical Polarities and the Study of Japanese Film Style", *Journal of Film and Video*, 39, 1, Invierno 1987.
- KO Mika: *Japanese Cinema and Otherness. Nationalism, multiculturalism and the problem of Japaneseness*, Routledge, Abingdon & NY, 2010.
- KOMATSU Hiroshi: "Some Characteristics of Japanese Cinema Before World War I", en NOLETTI Jr., Arthur & DESSER, David (eds.): *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, Bloomington & Indianápolis, 1992.
- KONOVALOVA, N.A.: "Triad: "emptiness - interval - shade" in the modern japanese architecture", *Russian Journal of Japanese Studies*. No disponible. Conferencia leída en el Congreso de la UIA (International Union of Architects) en Tokio, celebrado entre el 25 y el 28 de septiembre de 2011.
- KOMATSU Hiroshi: "Some Characterisitics of Japanese Cinema before World War I", en NOLETTI JR., Arthur & DESSER, David (Eds.): *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*.
- KOMATSU Hiroshi; LODEN, Francis: "Mastering the Mute image: the Role of the benshi in Japanese Cinema", *Iris*, N°22, Otoño 1996.
- KOMIYA Toyotaka: *Japanese Music and Drama in the Meiji Era*, Tokyo, 1956.
- KONDÔ Masaki: "The Impersonalization of the Self in the Image Society", en ANDREW, Dudley / RAINE, Michael (Eds.): *Iris. A Journal of Theory on Image and Sound. Image Theory, Image Culture, and Contemporary Japan*, N°16.

- KOMPARU Kunio: *The Nob theater: principles and perspectives*, Floating World Editions 2005. Edición en español autorizada por editores en <http://www.japonartescenicass.org/teatro/generos/simbologiadelnoh7-1.html>
- KOSELLECK, Reinhart: *historia/Historia*, Trotta, Madrid, 2004.
- KUPRIN, Alexander: *Iana, o el burdel*, Editorial Iberia S.A., Barcelona, 1970.
- KUROKAWA Kisho: "A Culture of Grays", en TSUNE Sesoka (ed.): *The I-Ro-Ha of Japan*, Cosmo Public Relations Co., Tokio, 1979.
- KYÔKA Izumi: *Three tales of mystery and imagination: Japanese Gothic by Izumi Kyôka*, University of Hawai`i Press, Honolulu, 1996.
- KYÔKA Izumi: *Sobre el dragón del abismo*, Satori, Gijón, 2016.
- KYÔKA Izumi: *El santo del monte Koya y otros relatos*, Satori, Gijón, 2011.
- KYÔKA Izumi: *Laberinto de hierba*, Satori, Gijón, 2015.
- LAGNY, Michele: *Cine e Hisoria. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Borel Comunicaciones.
- LARDÍN, R.; SÁNCHEZ-NAVARRO, J. (eds.): *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*. Barcelona, Paidós/Sitges-Festival Internacional de Cinema de Catalunya/Japan Foundation, 2003.
- LATORRE, José M^a: "La fábula del maestro impresor", *Dirigido por...*, N°102, Barcelona, 1983.

- LATORRE, José Ma: "Un sacrificio ceremonial", *Dirigido por...*, N°98, Barcelona, 1982.
- LATORRE, José Ma: "Noches en el palacio de Wakasa", *Dirigido por...*, N°101, Barcelona, 1983.
- LATORRE, José Ma: "El legado del Dios de la Piedad", *Dirigido por...*, N°109, Barcelona, 1983.
- LATORRE, José Ma: *El Cine Fantástico*, Dirigido Por, S.L., Barcelona.
- LE FANU, Mark: "On some Lesser-Known Films by Mizoguchi", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinémathèque & The Japan Foundation, 1997.
- LE FANU, Mark: *Mizoguchi and Japan*, BFI, Londres, 2005.
- LEACH, James. "Mizoguchi and Ideology: Two Films from the Forties", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinémathèque & The Japan Foundation, 1997.
- LEGRAND, Gérard: "Lumière, rituel, l'amour: les contes des Chrysanthèmes tardifs", *Positif*, N°251, Febr. 1982.
- LEGRAND, Gérard: "La gloire d'un cineaste (à propos du "réalisme" de Mizoguchi)", *Positif*, N°212, Nov. 1978.
- LEHMAN, Peter : « The Mysterious Orient, the Crystal Clear Orient, the Non-Existent Orient : Dilemmas of Western Scholars of Japanese Film », *Journal of Film and Video*, vol. 39, n°1, Winter 1987.

- LEITER, Samuel L. (ed.): *A Kabuki Reader: History and Performance*, Routledge, Abingdon y NY, 2015 (2002).
- LEUTRAT, Jean-Louis: "Cinéma et Histoire", *Eutopías*, Nº72, Centro de Semiótica y teoría del espectáculo, Univ. de Valencia; Asoc. Vasca de Semiótica, Valencia, 1995.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *La otra cara de la luna*, Capital Intelectual S A, 2012.
- LITTLE, Frederick Alan: *Lost in Translation: Non-Linear Literary, Cultural, Temporal, Political, and Cosmological Transformations – the Anglo-Japanese Productions of Minakata Kumagusu*, Graduate School- The State University of New Jersey, NJ, 2012.
- LIU Siyuan: *The Impact of Japanese Shinpa on Early Chinese Huaju*, Tesis Doctoral, University of Pittsburgh, 2006.
- LLINÁS, Francisco: "Cine Japonés: una bibliografía", *Nosferatu* nº 11, El cine japonés, Donostia Kultura, 1993.
- LOSILLA, Carlos: "Hacer como que no se ve siempre es mejor que no ver nada", *Nosferatu*, Nº29, Paidós/Patronato Mnpal. de Cultura de San Sebastián, Enero, 1999.
- LOSILLA, Carlos: "Una bibliografía", *Nosferatu*, Nº29, Paidós/Patronato Mnpal. de Cultura de San Sebastián, Enero, 1999.
- LOZANO, Jorge: *El discurso histórico*, Alianza, Madrid, 1987.
- MARTÍNEZ, Julio: "Palabras y palabras, que no imágenes, para acercarse a Kenji Mizoguchi", *Film Ideal*, Nº159.

- MARZAL, José Javier: "Melodrama y géneros cinematográficos", *Eutopías*, N° 122, Episteme, S.L., Valencia, 1996.
- MASSON, Alain: "Revers de la quiétude: (sur quatre films de Mizoguchi)", *Po-sitif: revue du Cinéma*, N°212, 1978.
- MATSUMOTO Shinko: "Osanai Kaoru's Version of Romeo and Juliet, 1904", en RYUTA Minami; CARRUTHERS, Ian y GILLIES, John (eds.): *Performing Shakespeare in Japan*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- MATSUO Kishi; MIZOGUCHI Kenji: "A talk with Mizoguchi", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinématheque & The Japan Foundation, 1997.
- McDONALD, Keiko: *Mizoguchi*, Twayne, Boston, 1984.
- McDONALD, Keiko: *Japanese Classical Theater in Films*, Associated University Press, Cranbury, Londres y Ontario, 1994.
- McDONALD, Keiko: "Japan", LENT, John A. [Ed.]: *The Asian Film*, Londres, 1990.
- MEGUMI Sakabe: "Sur le fondement affectif de l'esthétique et de l'éthique dans la tradition de la pensée japonaise", *Revue d'Esthétique ("Japon")*, Editions Jean-Michel Place, Paris, 1990.
- MELLEN, Joan: "Mizoguchi: Woman as Slave", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinématheque & The Japan Foundation, 1997.
- MELLEN, Joan: "History Through Cinema: Mizoguchi Kenji's *The Life of Oharu* (1952)", en PHILLIPS, Alastair & STRINGER, Julian (eds.): *Japanese Cinema. Texts and Contexts*, Routledge, NY, 2007.

- MESNIL, Michel: *Mizoguchi Kenji*, París, Seghers, 1965.
- MILLER, Andrew Roy: *Japan's Modern Myth: The Language and Beyond*, Weather Hill, Nueva York, 1982.
- MIRANDA, Luis: *Takeshi Kitano*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2006.
- MIRANDA, Luis; RAMOS, Aythami. "Ozu, el «estilo kamata» y el espacio japonés". *La Furia Humana*, Nº 6, 2014.
- MIRANDA, Luis; RAMOS, Aythami: "La inscripción en la tumba de Ozu no significa nada", *La Furia Humana*, Nº 8, 2015.
- MITRY, Jean: *Estética y psicología del cine. II. Las formas*. México, Siglo XXI, 2002 (1963).
- MITRY, Jean: *Estética y psicología del cine. I. Las estructuras*. México, Siglo XXI, 1999 (1963).
- MIYAGAWA Kazuo (Entr. por: TESSIER, Max): "Japanese Cameraman: Kazuo Miyagawa", *Sight and Sound*, Verano 1979.
- MIYOSHI Masao & HAROOTUNIAN H.D. (eds.): *Postmodernism and Japan*, Duke University Press, Durham, 1989.
- MIZOGUCHI Kenji. "Cinéma, vie, art", *Cahiers du Cinéma*, Nº463.
- MIZOGUCHI Kenji (Entr. por TAKIZAWA Hajime): "Before Filming", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinematheque & The Japan Foundation, 1997.

- MIZUTANI Hiroshi: "Historical Authenticity", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinematheque & The Japan Foundation, 1997.
- MONTERDE, José Enrique: "Hacia una ética del espacio filmico. Campo y fuera de campo en el cine de Kenji Mizoguchi", *Nosferatu*, Nº29, Paídos/Patronato Mnpal. de Cultura de San Sebastián, Enero, 1999.
- MORI Ogai: "El capataz Sansho", *El barco del río Takase [Relatos]*, Luna Books / Gendaikikakushitsu, Kanagawa-ken / Tokyo, 2000.
- MORI Toshie: "All for Money. Mizoguchi Kenji's Osaka Elegy (1936)", en PHILLIPS, Alastair & STRINGER, Julian (eds.): *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, Routledge, Londres / NY, 2007.
- MORRIS, Peter: *Kenji Mizoguchi*, Canadian Film Institute, Ottawa, 1967.
- MULVEY, Laura: "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16 (3), 1975.
- MURPHY, Joseph: "Mizoguchi, Kinugasa, and the Melodrama of Izumi Kyoka: Visual Pleasure in the Japanese Cinema", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinematheque, Toronto, 1997.
- NAGAE Michitaro: "Mizoguchi Kenji ron no danshō", en *VV.AA.: Il cinema di Kenji Mizoguchi*, La Biennale. Mostra Internazionale del Cinema, Venecia, 1980..
- NAGATA Seiji: *Hokusai: Genius of the Japanese Ukiyo-e*, Kodansha USA, 2000.
- NAITO Takashi & GIELEN, Uwe P.: "Tatemaie and Honne: A Study in Moral Relativism in Japanese Culture", en GIELEN, Uwe P., LOEB ADLER, Leonore & MILGRAM, Norman (Noach) A. (eds.): *Psychology in International Perspective. 50 Years of the International Council of Psychologists*, Swets & Zeitlinger, B.V., Amsterdam/Lisse, 1992.

- NAJITA Tetsuo: "Culture and Technology in Posmoderno Japan", en MIYOSHII Masao & HAROOTUNIAN H.D. (eds.): *Postmodernism and Japan*, Duke University Press, Durham, 1989.
- NAKAGAWA Hisayasu: *Introducción a la cultura japonesa*, Melusina, 2006.
- NAPIER, Susan: *The Fantastic in Modern Japanese Literature: The Subversión of Modernity*, Routledge, Londres y Nueva Cork, 1996.
- NARUSAWA Masahige: "No Fakes Allowed", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinematheque & The Japan Foundation, 1997.
- NAVARRO, Antonio José: "Apuntes sobre los melodramas de Kenji Mizoguchi", *Nosferatu*, N°29, Paidós/Patronato Mnpal. de Cultura de San Sebastián, Enero, 1999.
- NIOGRET, Hubert: "Nouvelles perspectives sur Mizoguchi: a propos de quatorze films inédits", *Positif*, N°212, Nov. 1978.
- NIOGRET, Hubert: "Mizoguchi: un art sans artifice. une rétrospective vénitienne", *Positif*, N°237, Dic. 1980.
- NITOBÉ Inazo: *El bushido. El alma del Japón*, José J. de Olañeta, Editor, Palma de Mallorca, 2002.
- NITSCHKE, Günter: *From Shinto to Ando. Studies in Architectural Anthropology in Japan*, Academy Editions, Londres, 1993.
- NOLLETTI JR., Arthur & DESSER, David (Eds.): *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1992.

- NOLTE, Sharon H.: *Liberalism in modern Japan : Ishibashi Tanzan and his teachers, 1905-1960*. Berkeley : University of California Press, c1987.
- NOVIELLI, Maria Roberta: *Storia del Cinema Giapponese*, Marsilio, Venecia, 2001.
- NYGREN, Scott: “Reconsidering Modernism: Japanese Film and the Postmodern Context”, *Wide Angle* 11, n°3, julio de 1989.
- NYGREN, Scott: “Doubleness and Idiosyncrasy in Cross-Cultural Analysis”, *Quarterly Review of Film and Video*, 13, nos. 1-3, 1991.
- NYGREN, Scott: “The Shifting Architectural Codes in Japanese Cinema”, *Iris. ‘Cinema & Architecture’*, Meridién-Klincksieck, París, 1993.
- NYGREN, Scott: “Reconsidering Modernism: Japanese Film and the Postmodern Context”, en O’GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinematheque & The Japan Foundation, 1997.
- NYGREN, Scott: *Time Frames, Japanese Cinema and the Unfolding of History*, University of Minnesota Press, Minneáopolis-Londres, 2007.
- NYGREN, Scott: “The Shifting Architectural Codes in Japanese Cinema”, *Iris. ‘Cinema & Architecture’*, Meridién-Klincksieck, París, 1993.
- O’GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinematheque, Toronto, 1997.
- OKA Isaburō: *Hiroshige: Japan’s Great Landscape Artist*, Kodansha International, 1992.

- OKAKURA Yakuzo: *El Libro del Té. La Ceremonia del Té Jaonesa (Cha No Yu)*, Miraguano Ediciones (Colección "Libros de los Malos Tiempos"), Madrid, 2000.
- ORIGAS, Jean-Jacques: *Dictionnaire de littérature japonais*, Quadrige/Puf, París, 1994.
- OUDART, Jean-Pierre: "La suture", *Cahiers du cinéma*, nº 211, abril 1969, y nº 212, mayo 1969.
- PANOFSKY, Erwin: *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1995.
- PARKES, Graham: "Ways of Japanese Thinking". En: HUME, Nancy G., Ed.: *Japanese Aesthetics and Culture. A Reader*. State University of New York Press, Albany, 1995.
- PHILLIPS, Alastair & STRINGER, Julian (eds.): *Japanese Cinema. Texts and Contexts*, Routledge, NY, 2007.
- PILGRIM, Richard: "Intervals (*Ma*) in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan", en FU, Charles Wei-sühn & HEINE, Steven (eds.): *Japan in Traditional and Postmodern Perspectives*, State University of New York Press, Albany, 1995.
- POWELL, Brian: *Japan's Modern Theatre: A Century of Change and Continuity*, Japan Library, Londres, 2002. Cit. LIU Siyuan: *The Impact of Japanese Shinpa on Early Chinese Huaju*, Tesis Doctoral, University of Pittsburgh, 2006.
- POWELL, Brian: "Communist Kabuki", en LEITER, Samuel L. (ed.): *A Kabuki Reader: History and Performance*, Routledge, Abingdon y NY, 2015 (2002).

- PRECIADO IDOETA, Iñaki (ed. y trad.): LAO-TSÉ. *Tao Te Ching. Los libros del Tao*, Trotta Editorial, Madrid, 2012.
- PRINCE, Stephen: *The Warrior's Camera. The cinema of Akira Kurosawa*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1999.
- PUECH, Henri-Charles (Dir.): *Las religiones constituidas en Asia y sus contracorrientes, vol. II, Historia de las Religiones, Vol. XX (colec.)*, Siglo XXI, Madrid, 1981.
- QUINTANA, Ángel: "Pensar la teoría cinematográfica después de Gilles Deleuze", *Archivos de la Filmoteca*, N°30, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, Oct. 1998.
- QUINTANA, Ángel: "Un paseo por los bosques narrativos del cine de Kenji Mizoguchi", *Nosferatu*, N°29, Paidós/Patronato Mnpal. de Cultura de San Sebastián, Enero, 1999.
- RACIONERO, Luis: *Textos de estética taoísta*, Alianza, Madrid, 1994.
- RAMOS, Aythami: *El vacío revelado. Espacio, tiempo y lugar en el cine de Ozu yasujiro y su representación en Banshun (Primavera tardía)*. Trabajo Final de Máster. Tutor: Pau Pedragosa Bofarull. Máster Universitario en Teoría e Historia de la Arquitectura – 2012/14. Universitat Politècnica De Catalunya (Upc), Barcelona, 2014.
- READ, Herbert: *Imagen e idea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- RIAMBAU, Esteve: "El pasado desde el presente. La historia en el cine de Mizoguchi", *Nosferatu*, N°29, Paidós/Patronato Mnpal. de Cultura de San Sebastián, Enero, 1999.

- RICHARDSON, John G. (ed.): *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, New York, Greenwood Press, 1986.
- RICHIE, Donald: *A Hundred Years of Japanese Film*, Kodansha International, Kodansha International, Tokio / NY, 2002.
- RICHIE, Donald: *Japanese Cinema: An Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 1990.
- RICHIE, Donald: *Japanese Cinema: Film Style and Japanese Character*, 1971 (1961).
- RICHIE, Donald: *The Japanese Movie: an illustrated history*, 1966.
- RICHIE, Donald: *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, Berkeley & LA, CA, 1998.
- RICHIE, Donald/Anderson, J.L.: "Traditional theatre and the film in Japan", *Film Quarterly*, Vol.12, N°1, Otoño 1958.
- RICHIE, Donald: "The Influence of Traditional Aesthetics in the Japanese Film", en EHRLICH, Linda and DESSER, David (eds.): *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*. Austin: University of Texas Press, Austin, 1994.
- RICCEUR, Paul: *Texto, testimonio y narración*. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1983.
- RICCEUR, Paul: *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Cristiandad, Madrid, 1987.
- RICCEUR, Paul: *Historia y narratividad*, Paidós, Barcelona, 1999.

- RIMER, Thomas J.: "Shakespeare Meets the Buddha: Tsubouchi Shôyô, Osanai Kaoru, and 'The Hermit'", *Kyoto Conference on Japanese Studies*, 1994, International Research Center for Japanese Studies/The Japan Foundation, 1994.
- RIVETTE, Jacques: "Mizoguchi vu d'ici", *Cahiers du Cinéma* n° 81, marzo de 1958.
- RIVETTE, Jacques.: "Mizoguchi desde nuestro punto de vista", en BAECQUE, Antoine de (comp.): *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, Paidós, barcelona, 2003.
- RODD, Laurel Rasplica: "Yosano Akiko and the Taishô Debate over the "New Woman", en BERNSTEIN, Gail Lee, (Ed.): *Recreating Japanese Women, 1600-1945*, Intr. University of California Press, Berkeley/LA/Oxford, 1991.
- RODRÍGUEZ NAVARRO, M^a Teresa: "La recepción de la literatura y el pensamiento occidental, y la traducción en el Japón de la era Meji: el papel de los traductores como mediadores culturales", en SAN GINÉS AGUILAR, Pedro (ed.): *La investigación sobre Asia Pacífico en España*, Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico, 1. Granada, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2006.
- ROHMER, Eric: "Universalité del genio", en *VV.AA.: Il cinema di Kenji Mizoguchi, La Biennale. Mostra Internazionale del Cinema, Venecia, 1980*.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire: "Narration et signification", *Le temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2009.
- ROSENBAUM, Jonathan: "Is Ozu Slow?":
<http://www.jonathanrosenbaum.com/?cat=9> .

- ROWLEY, George: *Principios de la pintura china*, Alianza Editoria, Madrid, 1981.
- RUSSELL, Catherine: “Japanese Cinema in the Global System: An Asian Classical Cinema”, *The China Review*, Vol. 10, Nº 2, otoño de 2010.
- RYUTA Minami; CARRUTHERS, Ian y GILLIES, John (eds.): *Performing Shakespeare in Japan*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- SAID, Edward W.: *Orientalismo*, Ed. Debolsillo, Barcelona, 2004 (1978).
- SAIKAKU Ihara: *The Life of an Amorous Woman and Other Writings*, Chapman & Hall Ltd., Londres, 1963.
- SAIKAKU Ihara: *Amores de un vividor [Kooshoku Ichidai Otoko]*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1983.
- SAIKAKU Ihara: *Vida de una cortesana [Kooshoku Ichidai Onna]*, Felmar, Madrid, 1977.
- SAIKAKU Ijara: *Hombre lascivo y sin linaje [Kooshoku Ichidai Otoko]*, Hiperión, Madrid, 1982.
- SAIKAKU Ijara: *Cinco amantes apasionadas*, Ediciones Hiperión, Madrid, 1993.
- SAIKAKU Ihara: *Historias de cortesanas*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002.
- SAIKAKU Ihara: *Vida de una mujer amorosa*, editorial Sexto Piso, 2013.
- SAKAI Kazuya: *Japon : hacia una nueva literatura*, El Colegio de México, México, 1968.

- SAN GINÉS AGUILAR, Pedro (ed.): *La investigación sobre Asia Pacífico en España*, Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico, 1. Granada, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2006.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: "En torno a algunos problemas de historiografía del cine", *Archivos de la Filmoteca*, N°29, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, Junio, 1998.
- SANTOS, Antonio: *Kenji Mizoguchi o la tradición renovada*, Ed. Cátedra, Madrid, 1993.
- SANTOS, Antonio: "Three Mizoguchi Films", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinémathèque & The Japan Foundation, 1997.
- SANTOS, Antonio: "Kenji Mizoguchi, bibliografía crítica", *Cuadernos de Cinematografía*, N° 8, Univ. de Valladolid, 1994.
- SATÔ Tadao: *Currents in Japanese Cinema*, Kodansha, Tokyo, 1987.
- SATÔ Tadao: *Kenji Mizoguchi and the Art of the Japanese Cinema*, Oxford, NY, Berg, 2005.
- SATÔ Tadao: "Tôkî jidai: Nihon eigashi 3", *Tôkî no jidai*, vol. 3, en IMAMURA Shohei & SATÔ Tadao, et al. (eds.): *Koza Nihon eiga*, Iwanami Shoten, Tokio, 1986.

- SATÔ Tadao: “Théâtre et cinéma au Japon”, en BURUMA, Ian (ed.): *Cinéma et littérature au Japon: de l'ère Meiji à nos jours*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.
- SATÔ Tadao: “Japanese Cinema and the Traditional Arts: Imagery, Technique and Cultural Context”, en EHRLICH, Linda and DESSER, David (eds.): *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*. Austin: University of Texas Press, Austin, 1994.
- SATÔ Tadao: (Extracto de "Il cinema di Kenji Mizoguchi"), *Filmoteca de la generalitat de Catalunya. Programa especial. Suplement del núm. 10*, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1998.
- SATÔ Tadao: "Mizoguchi and Ozu", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinematheque & The Japan Foundation, 1997.
- SEBEOK, Thomas A. (comp.): *Style in Language*, Cambridge, MIT Press, 1960.
- SCHRADER, Paul: *El estilo Trascendental: Ozu, Bresson, Dreyer*, JC, Madrid, 1999.
- SERCEAU, Daniel: *Mizoguchi: de la révolte aux songes*, Paris, Les éditions du Cerf, 1983.
- SERCEAU, Daniel: *Kenji Mizoguchi: un art de condensation*, Berna, Berlín, etc., Lang, 1991.
- SHIRAKAWA Nobuo, ed.: *Kawakami Otojirô Sadayakko: shinbun ni miru jinbutsu zô* (“Kawakami Otojirô, Sadayakko: Their Personalities as Seen in Newspapers”), Yûshôdô Shuppan, Tokio, 1985. Cit. LIU Siyuan: *The Impact of*

Japanese Shinpa on Early Chinese Huaju, Tesis Doctoral, University of Pittsburgh, 2006.

- SIEFFERT, René: "Cette infime membrane qui sépare vérité et mensonge", *Revue d'Esthétique ("Japon")*, Editions Jean-Michel Place, Paris, 1990.
- SILVERBERG Miriam: "The Modern Girl as Militant", en BERNSTEIN, Gail Lee (ed.): *Recreating Japanese Women, 1600-1945*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1991.
- SPALDING, Lisa: "Period Films in the Prewar Era", en NOLLETTI JR., Arthur & DESSER, David (Eds.): *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*.
- SPICER, Paul: *The films of Kenji Mizoguchi: authorship and vernacular style*, Tesis doctoral [no editada], Universidad de Portsmouth, 2011.
- STANDISH, Isolde: *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema: Towards a Definition of the 'Tragic Hero'*, RoutledgeCurzon, Richmond, 2000.
- STANDISH, Isolde: *A New History of Japanese Cinema. A Century of Narrative Film*, The Continuum International Publishing Group, NY/Londres, 2005.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz: "Ceremonial Japan", *Times Literary Supplement*, 25 de octubre de 1974.
- SUZUKI Akinari: "Recontre au Mont Fuji", *Cahiers du Cinéma*, N°463.
- SUZUKI Daisetz T.: *El Zen y la cultura japonesa*, Paidós, Barcelona, 1996.

- TAKIZAWA Hajime/MIZOGUCHI Kenji: "Before Filming", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinémathèque & The Japan Foundation, 1997.
- TAMENAGA Shunsui: *Los Cuarenta y Siete Ronin. La historia de los leales Samuráis de Akó*, Miraguano Ediciones (Colec. Libros de los Malos Tiempos), Madrid.
- TANIZAKI Junichiro: *Elogio de la sombra*, Ed. en *El Paseante*, N° esp. "Japón", (1933).
- TARKOVSKY, Andrej: *Esculpir en el tiempo*, Rialp, Madrid, 1991.
- TESSIER, Max: "Mizoguchi Kenji", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinémathèque & The Japan Foundation, 1997.
- TOMASI, Dario: *Kenji Mizoguchi*, Il Castoro Cinema, Milán, 1998.
- TOMASI, Dario: "De la literatura al cine: Tanizaki, Kawabata y Mishima", *Nosferatu* n° 11, 'Cine japonés', Paidós/Patronato Mnpal. de Cultura de San Sebastián, Enero, 1993.
- TOMASI, Dario: "Los japoneses, el melodrama y el amor", : *Nosferatu* n° 11, 'Cine japonés', Paidós/Patronato Mnpal. de Cultura de San Sebastián, Enero, 1993.
- TOMONOBU Imamichi: "Sur le fondement de l'esthétique japonaise", *Revue d'Esthétique ("Japon")*, Editions Jean-Michel Place, Paris, 1990.
- TORÁN, Enrique: "De las perspectivas prácticas al espacio cinematográfico", *El espacio en la imagen*, Mitre, Barcelona, 1985.

- TORREIRO, Mirito: "Bastante menos que la mitad del cielo. La mujer en el cine de Mizoguchi", *Nosferatu*, N°29, Paidós/Patronato Mnpal. de Cultura de San Sebastián, Enero, 1999.
- TORREIRO, Mirito: "Kenji Mizoguchi: semblanza incompleta de un ilustre desconocido", *Nosferatu*, N°29, Paidós/Patronato Mnpal. de Cultura de San Sebastián, Enero, 1999.
- TORRES I GRAELL, Albert: *Kanji, la escritura japonesa*, Hiperión, Madrid, 1999.
- TSUNE Sesoka (ed.): *The I-Ro-Ha of Japan*, Cosmo Public Relations Co., Tokio, 1979.
- TSUNEO Hazumi; MIZOGUCHI Kenji: "Self-assesment: an Unsatisfied Filmmaker", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinémathèque & The Japan Foundation, 1997.
- VARLEY, H. Paul: *Japanese Culture*. University of Hawaii Press, Honolulu, 1984.
- VEYNE, Paul: *Cómo se escribe la historia*, Madrid, Fragua, 1972.
- VILA, Santiago: *La escenografía. Cine y arquitectura*, Cátedra, Madrid, 1997.
- V.V.A.A.: (Extra dedicado a Mizoguchi), *Cahiers du Cinéma*, París, 1978.
- V.V.A.A.: (Extra dedicado a Mizoguchi), *Cahiers du Cinéma*, N°506, París, Julio-agosto 1996.
- V.V.A.A.: "Rétrospective Mizoguchi", *Cahiers du Cinéma*, N°81, París, 1958.

- V.V.A.A.: *Il Cinema di Kenji Mizoguchi*, La Biennale. Mostra Internazionale del Cinema, Venecia, 1980.
- V.V.A.A.: *Revue d'Esthétique ("Japon")*, Editions Jean-Michel Place, París, 1990.
- V.V.A.A.: *Kenji Mizoguchi*, Filmoteca Española/Seminci, Madrid/Valladolid, 1980.
- V.V.A.A.: *Cinemagzinet!*, N°1, Kyoto Daigaku, Kyoto, Otoño 1996.
- V.V.A.A.: (Extra dedicado a Mizoguchi), *Cahiers du Cinéma*, Cahiers du Cinéma, París, 1978.
- V.V.A.A.: *Nosferatu*, N°29: 'Kenji Mizoguchi', Paidós/Patronato Mnpal. de Cultura de San Sebastián, Enero, 1999.
- V.V.A.A.: *Nosferatu*, N°11: 'Cine japonés', Paidós/Patronato Mnpal. de Cultura de San Sebastián, Enero, 1993.
- V.V.A.A.: *Haijin. Antología del jaiku*, Hiperión, Madrid, 1992.
- V.V.A.A./PÉREZ PERUCHA, J. (Coord.): *Los años que conmovieron al cinema -Las rupturas del 68-*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana (Eds. Textos Filmoteca), Valencia.
- WADA-MARCIANO, Mitsuyo: *Nippon Modern. Japanese Cinema of the 1920s and 1930s*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2008.
- WALEY, Arthur: *The Nô Plays of Japan*, Londres, 1950.
- WATT, Ian: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Penguin Books Ltd., Middlessex, 1983 (1957).

- WATTS, Alan W.: *Tao y Zen. Una introducción para Occidente*, RBA Libros, Barcelona, 2005.
- WATTS, Alan W.: *El camino del Zen*, Edhasa, Barcelona, 2012.
- WEINRICHTER, Antonio: *Pantalla amarilla: el cine japonés*, Madrid, T&B Editores, Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, 2002.
- WEINRICHTER, Antonio: "Ante la puerta de Rasho", *Nosferatu*, Nº 11, Paidós/Patronato Mnpal. de Cultura de San Sebastián, Enero 1993.
- WEINRICHTER, Antonio: "Tsunami or not tsunami. Esperando otra nueva ola", en LARDÍN, R.; SÁNCHEZ-NAVARRO, J. (eds.): *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*. Barcelona, Paidós/Sitges-Festival Internacional de Cinema de Catalunya/Japan Foundation, 2003.
- WHITE, Hayden: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Paidós, Barcelona, 1992.
- WOOD, Robin: "Kenji Mizoguchi: Overview and Sisters of the Gion", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinématheque & The Japan Foundation, 1997.
- YAMADA Isuzu: "Learning From My Mentor", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinématheque & The Japan Foundation, 1997.
- YAMAGUCHI Masao: "Theatrical Space in Japan, a Semiotic Approach", *Japan and America: A Journal of Cultural Studies*, vol. 1, nº 1, primavera de 1994.

- YAMAMOTO Naoki: *Realities That Matter: The Development of Realist Film Theory and Practice in Japan, 1895-1945*, Tesis doctoral, Universidad de Yale, Director: Aaron Gerow, 2013.
- YODA Yoshikata: *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, Cahiers du Cinéma, París, 1997.
- YODA Yoshikata (Entr. por OKADA Shin): "Script Density", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinématheque & The Japan Foundation, 1997.
- YOMOTA Inuhiko: "Kyôka to Eiga: Shinpa kara Geso e", *Izumi Kyôka Film Festival*, Kanagawa, 1990. Cit. en MURPHY, Joseph: "Izumi Kyôka: Visual Pleasure in the Japanese Cinema", en O'GRADY, Gerald (ed.): *Mizoguchi the Master*, Ontario Cinématheque & The Japan Foundation, 1997.
- YOSHIMOTO Mitsuhiro: *Kurosawa. Film studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, Durham, 2000.
- YOURCENAR, Marguerite: *Una vuelta por mi cárcel*, Alfaguara, Madrid, 2009.
- ZEAMI: *Fûshikaden. Tratado sobre la práctica del teatro Nô y cuatro dramas Nô*, RUBIERA, Javier y HIGASHITANI Hidehito (eds. y trads.), Trotta Editorial, Pliegos de Oriente, Madrid, 1999.
- ZUNZUNEGUI, Santos: *La mirada cercana. Microanálisis filmico*, Paidós, Barcelona, 1986.
- ZUNZUNEGUI, Santos: *Robert Bresson*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2001.

- ZUNZUNEGUI, Santos: "De qué hablamos cuando hablamos de historia (del cine)", *Metodologías de la historia del cine*, Festival Intnl. de Cine de Gijón/Fundación Municipal de Cultura de Gijón, Gijón, 1989.
- ZUNZUNEGUI, Santos: "Composición, sentido, forma: Yasujiro Ozu", *Cuadernos Cinematográficos*, N°7, Univ. de Valladolid, Valladolid, 1991.
- ZUNZUNEGUI, Santos: "El perfume del Zen", *Nosferatu*, N° 11, Paidós/Patronato Mnpal. de Cultura de San Sebastián, Enero 1993.
- ZUNZUNEGUI, Santos: "Oriente y Occidente", *Creación. Estética y teoría de las artes*, N°11 (incl. Monografía sobre KUROSAWA), 1993.
- ZUNZUNEGUI, Santos: "Voces distantes", *Nosferatu*, N°25-26: 'Yasujiro Ozu', Paidós/Patronato Mnpal. de Cultura de San Sebastián, Enero 1998.
- ZUNZUNEGUI, Santos: "Elogio de la modulación. La poética del plano sostenido en Mizoguchi Kenji", *Nosferatu*, N°29: 'Kenji Mizoguchi', Paidós/Patronato Mnpal. de Cultura de San Sebastián, Enero, 1999.
- ZUMALDE, Imanol: "Las cuatro edades de la luna. Visto y no visto en la estilística de Kenji Mizoguchi", *La experiencia filmica. Cine, pensamiento y emoción*, Cátedra, Madrid, 2011.
- [Película]: SHINDÔ Kaneto sobre Mizoguchi: *Kenji Mizoguchi, la vida de un cineasta (Aru eiga-kantoku no shôgai, 1975)*.
- [Película]: *Das geschriebene Gesicht (The Written Face, Daniel Schmid, 1995)*.

