

## Las Transformaciones en *Ugetsu Monogatari*, de Mizoguchi Kenji

Raúl Hernández Garrido

<http://www.geocities.com/raulhgar>

[raulhgar@terra.es](mailto:raulhgar@terra.es)



### RESUMEN

Este artículo es un resumen del trabajo presentado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados de Tercer Ciclo, en el programa de doctorado *Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica*, de los departamentos de Comunicación Audiovisual y Publicidad II y Biblioteconomía y Documentación de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. El trabajo, dirigido por Jesús González Requena, se inscribe dentro de la línea de investigación, "El discurso audiovisual a la luz de la metodología textual". Fue defendido el 5 de octubre de 2006 ante el tribunal formado por Alberto López, Miguel Roiz Celix y por Gonzalo Abril Curto, que actuaba como presidente.

En 1953 el Festival de Venecia concedió el León de Plata al film, *Ugetsu Monogatari* (雨月物語, en traducción literal “Lo que se cuenta -o los cuentos- de lluvia y luna”, o “Cuentos del mes de las lluvias”, según otra lectura) del cineasta japonés Mizoguchi Kenji (1898-1956). Este galardón se unía al premio a la mejor dirección que en 1952 el mismo Festival concedió a otro título de Mizoguchi, *Saikaku Ichidai Onna* (*La vida de Oharu, mujer galante*). Con estas películas se daba a conocer al espectador europeo la obra de uno de los más reputados directores japoneses.

La larga carrera de Mizoguchi arranca en el cine mudo. Alrededor de los años 30 ya había cuajado en una primera etapa de madurez, alabada por buena parte de la crítica, encabezada por Noel Burch. Destacaban de ella su forma de trabajo a un tiempo directa y austera, en la que el distanciamiento de la cámara trazaba una visión objetiva del asunto, alejada de cualquier tipo de implicación emocional, y en la que los dispositivos fílmicos se situarían por encima del sometimiento a la excusa narrativa.

Sin embargo, el Mizoguchi último que se descubre en Europa en los años 50, es un autor que muchas veces ambientaba sus tramas en épocas históricas del pasado –los *jidai-geki*, frente a los *gendai-geki* de tema contemporáneo-; un autor en cuyas películas prima el tratamiento melodramático por encima de la crítica al entorno social de la ficción. Y al mismo tiempo, es un cineasta con un alto grado de elaboración formal de su discurso cinematográfico. La utilización de la toma larga; la exquisita y muy precisa puesta en escena, asociada a movimientos de cámara absolutamente precisos, de una soberbia elegancia y al tiempo una gran contención, parecían ahora, frente a lo que ocurría en sus obras anteriores, subordinarse a despertar emociones. Según esta corriente crítica, según el mismo Burch, que rechaza de forma acérrima esta última etapa de Mizoguchi, los films de esta última época de Mizoguchi no se separarían mucho de los presupuestos más “convencionales” del cine americano.

No obstante, aunque puede que algo de la radicalidad del primer Mizoguchi haya pasado a un segundo plano, no por ello se dejan de reconocer en las películas de su última etapa los rasgos absolutamente característicos que distinguían su primer periodo, ligados tanto a un estilo personal como a una forma de expresión autóctona y nacional, la de una cinematografía japonesa, con presupuestos bien diferentes de los del cine occidental.

Lo que no es Mizoguchi es un cineasta apacible, que se preocupe exclusivamente por la belleza formal. No evita los temas incómodos; los desarrollos dramáticos de sus películas nunca son complacientes; los finales no se rigen por el principio del final feliz. En sus films no se refleja una realidad agradable y la supuesta placidez de su cine hedonista no deja de estar cargada de insatisfacción. Mizoguchi, por encima del placer vacío del espectador, busca su conmoción. Una conmoción en la que el espectador se cuestione el sentido de la realidad: no sólo la que conforma la ficción del film, sino la realidad propia del espectador.

En un film de tema fantástico como es *Ugetsu Monogatari*, esto va incluso más allá. Por un parte, el cineasta cuestiona la pertinencia del orden social preexistente, y se interroga acerca de la posibilidad de un cambio en la escala social del individuo. Y por otra, se interroga por el valor del ser en el mundo, al considerarse éste como un entramado de apariencias. Esa concepción del mundo como ilusión lleva al individuo a un vacío que le conducirá a desvanecerse en la nada.



El argumento de *Ugetsu Monogatari* se sitúa a finales del siglo XVI, cuando Japón, tras la muerte de unificador Oda Nobunaga, se sume de nuevo en las guerras civiles motivadas por su sucesión. En ellas se enfrentan los seguidores de Hashiba (Toyotomi Hideyoshi) con los de Oda Nobunaka, hijo de Oda Nobunaga, cuyo principal valedor es el general Shibata.

Estas son las circunstancias históricas del film, y en él dos hermanos campesinos aspiran a cambiar de clase social. Genjuro quiere ser artesano, y carga su carro con sus creaciones para venderlas en la ciudad; su hermano Tobei sueña con ser samurái. Tras un primer viaje a la ciudad, coronado por el éxito, Genjuro se prepara para un segundo viaje. La marcha se precipita al ser atacada la aldea por las fuerzas de Shibata. Atravesando el lago, y acompañado de Tobei y de Ohama, mujer de éste, Genjuro se dirige a otra ciudad, viéndose obligado por seguridad a dejar en el pueblo a su esposa, Miyagi, y a su hijo.

En la ciudad venden con éxito las cerámicas. Una bella joven, sin duda noble, y su criada, se acercan al puesto y le encargan a Genjuro un pedido, ordenándole que lleve la mercancía a la casa Kutsuki, en la montaña. Los samuráis atraviesan el mercado a caballo, y Tobei les sigue, escapando de Ohama. Tobei compra una armadura, al tiempo que Ohama, buscando a Tobei,

se pierde y acaba siendo violada por unos soldados, que arrojándole unas monedas pagan así su ultraje con dinero.

Genjuro recoge su puesto. Camina por la ciudad y en una tienda de telas imagina a Miyagi vistiéndose con ellas. Su ensoñación es interrumpida por la presencia de la joven noble y su criada, que le recuerdan su encargo. Genjuro sigue a las mujeres hasta su palacio, y allí Wakasa, la joven noble, se le declara. Ambos se convierten en amantes.

Al mismo tiempo, los samuráis asolan la aldea y asaltan a Miyagi, a la que roban e hieren de un lanzazo en el vientre.

Tobei, en la batalla, roba la cabeza de un famoso guerrero, y se la lleva a Niwa Gorazaemon, el daimyô señor de Ozimo. Tobei le pide comandar un destacamento, y el daimyô accede a la petición. Tobei vuelve a su aldea con sus hombres, y hace una parada en un burdel. Allí, cuando está jactándose de su saber militar, descubre que Ohama sirve en el mismo burdel como prostituta. Ohama, con ironía, le muestra sus “progresos”, su desgracia... Ella intenta suicidarse, pero Tobei, aunque esté deshonrado, se lo impide.

Genjuro compra ropa, esta vez para Wakasa. Cuando le dice al comerciante que vive en la mansión Kutsuki, éste rehúsa aceptar su dinero, y le pide que se vaya. Un monje se cruza con Genjuro. Le revela que Wakasa es un espectro y que Genjuro está en peligro de morir. Genjuro le pide ayuda.

Cuando vuelve a la mansión Wakasa se transmuta y le revela sus siniestras intenciones. Pero la escritura en la piel con la que el monje le ha hecho un hechizo le protege. Wakasa le pide a Genjuro que le siga a la tumba. La Nodrizza le cuenta la historia de Wakasa. La muchacha murió sin conocer el amor, por lo que la Nodrizza la resucitó y ahora pretende que Genjuro la

acompañe al mundo subterráneo al cuál el espectro pertenece. Genjuro intenta defenderse de esta amenaza, derribando luces y paredes. El engaño se desvanece en la nada.

Genjuro vuelve a la aldea, y en su casa, busca a Miyagi. Se reencuentra con ella y con Genichi, que está dormido. Genjuro le pide perdón a Miyagi. Ella le tranquiliza y le da de comer y beber. Genjuro, cansado y un tanto ebrio, se duerme con Genichi en sus brazos. Miyagi cuida del sueño de su familia mientras cose.

Al día siguiente, Genjuro se despierta con Genichi en brazos, pero no hay rastro de Miyagi. El alcalde del poblado le revela la muerte de su mujer. Genjuro se da cuenta de que la mujer que le recibió la noche anterior es un fantasma.

Genjuro llora a Miyagi. La voz de Miyagi le habla. Genichi arregla la tumba, y Genjuro vuelve a su trabajo, aunque ahora nadie mueva el torno. Tobei cultiva el campo y Ohama cuida de toda la familia. El humo del incienso ofrecido a la estela de Miyagi se eleva en el aire, para desvanecerse en la nada.

### *Ciclo*

Análisis: Títulos de crédito

*Ugetsu Monogatari* se abre con unos títulos de crédito en los que de forma no evidente se presentan los temas que tratará el film. Una serie de imágenes decorativas, que en una visión apresurada podríamos interpretar como una forma elegante de presentar los rótulos del equipo, sin mayores pretensiones significativas y con poca relación con la temática o el argumento del film. Unos bajorrelieves lacados, con cierto volumen, y en los que predominan los tonos oscuros, que no ocultan su valor artesanal y pueden hacer referencia al oficio al que Genjuro, el protagonista, aspira a lo largo de la trama: el de artesano.

Este primer dato que relaciona la naturaleza de las representaciones de los títulos con el personaje principal de la historia comienza a borrar cualquier visión superficial acerca de esta secuencia de títulos. En seguida hay un dato que marca el auténtico carácter de esta secuencia: el hecho de la repetición al final de la serie del primero de los cartones. Desde el mismo arranque del film (desde antes que se establezca la trama) se marca el carácter cíclico que toma este relato.

La serie de cartones son:

C1-Paisaje con casas

C2-Flores

C3-Paisaje (árbol – río – campo de arena)

C4-Paisaje con casas



**C1. UN PAISAJE RURAL CON CASAS AISLADAS, BORDEADO POR UN LAGO O RIO, QUE TAL VEZ POR EFECTO DE PERSPECTIVA, RODEA LAS CASAS Y CAE EN CASCADA HACIA ABAJO.**



C1

Dentro de las casas, hay un espacio posible para el ser humano. Un lugar construido tanto para proteger como, cerrado y opaco, para albergar la intimidad.

Bordeando este paisaje, el agua, un río o lago que finalmente se vierte como torrente. Arropano el paisaje rural, protegiéndolo, y al mismo tiempo cerrando el paisaje y marcando un límite, una imposibilidad de cruzar, de ir más allá. Un límite que en cierto momento en la película será lugar de tránsito y de cambio.

Podemos relacionar ese cartón C1 con el primer plano de la película, al que sin embargo, en relación con el grabado, de los títulos de crédito, le falta algo: el agua. Un agua que sin embargo podríamos deducir a través de los árboles que rodean el espacio de labranza y cubren el promontorio que lo limita.





P1

Un agua que sin embargo el montaje introduce, como segundo plano del film insertado de forma brutal en mitad de la panorámica del P1.



P2

El lago se presenta en el film como un elemento que aparentemente conecta y que realmente separa, frontera y límite que tiene una importancia capital en todas las tramas.

Cuando Genjuro con su familia atraviesan el lago en dirección a la segunda ciudad, pronto el lago revela su carácter. Siempre del lado de lo desconocido.



P54

El lago envía lo siniestro en otra barca, espejo invertido de la de los protagonistas. En ella navega a la deriva un marinero, víctima de los piratas, que está a punto de morir: la muerte advierte así a los de la barca —a través de alguien vivo pero que ya está muerto, en oposición a lo que veremos es el fantasma de Wakasa, alguien muerto que sigue vivo.



P59

El lago es un elemento que tiene una gran importancia en Mizoguchi, reapareciendo de forma insistente una y otra vez en su filmografía, y siempre con significados similares: sacrificio de lo femenino, anegación de lo masculino.

Es el lugar en el que el protagonista de *La señorita Oyu* se refugia, al ser incapaz de materializar el amor prohibido que sienten la señorita Oyu y él.



*Oyusama (La señorita Oyu, 1951)*

En el lago la hermana del protagonista de *El Intendente Sansho* se suicida, para que éste logre escapar de los secuaces de Sansho.



*Sansho Dayu (El intendente Sansho, 1954)*

El lago es el destino final de la huida de los amantes crucificados.



*Chikamatsu Monogatari (Los amantes crucificados, 1955)*

No es sólo un elemento que aísla y un obstáculo contra el que lucha el protagonista, sino un punto ante el cuál el héroe de las películas de Mizoguchi no manifiesta ningún intento de resistencia, simplemente se entrega a una inacción fatal que finalmente le lleva a la destrucción. Una inacción relacionada con la mujer, porque en Mizoguchi siempre donde hay agua: río, lago, cañizal, el hombre parece inhibirse de lo que la mujer le exige. Ante esa agua la mujer no tarda en disolverse en su fluido, sin que el hombre haga nada por impedirlo.

El lago Biwa fue precisamente el punto de arranque de esta historia.

Yoda, Mizoguchi y yo habíamos pasado el día cerca del lago Biwa, y Mizoguchi nos pidió escribir alguna cosa. Yo escribí una novela que fue publicada, y Yoda un guion, pero Mizoguchi cogió más de mi novela que del guion de Yoda.

MATSUTARO KAWAGUCHI, declaraciones. Citado de VV.AA. *Kenji Mizoguchi*. Filmoteca Nacional-25 Semana Internacional de Cine de Valladolid. Valladolid 1980. Pág. 15.

## FLORES



C2

Un elemento decorativo, neutro, hasta que más adelante la película “cita” un motivo floral similar: las flores de la tela que Genjuro quiere comprar a Miyagi, y que han sido para él la excusa con que justificó su viaje y el abandono al que sometió a su mujer y su hijo al borde del Lago Biwa.



P 72

Unas flores bordadas en la tela que podría vestir a Miyagi, y hacerla bella y olorosa – atractiva como esas flores. Lo cuál provoca la evocación de Genjuro hacia su mujer, una visión “deseada”, dirigida, consciente. Y esa evocación inmediatamente dará paso a la alucinación inconsciente del hombre: la aparición del fantasma, en una visión que confunde la fantasmagoría con la realidad, y que hará que él olvide todo lo relacionado con Miyagi, siguiendo al fantasma hasta su casa.



P92



P93



P94



P96



P97

P95



P98



P99 (I)



P99 (II)

En la casa del fantasma, nos encontraremos también con esas flores, recubriendo sus paredes. Rodeando como un halo al fantasma, aludiendo tanto a su imagen atractiva como a su realidad fugaz.



P126

Y unas flores que adornan las telas que Genjuro adquiere, pero esta vez para regalárselas a Wakasa y seguir alimentando el fantasma.



P161

Las flores se han relacionado con lo que el hombre desearía de la mujer, de Miyagi, algo que ella parece ser incapaz de brindarle a él, y que finalmente, de forma delirante, se concreta en el fantasma. Su presencia en las telas que recubren los muros de la casa Kutsuki marcan la continuidad del espacio de la casa con el cuerpo de Wakasa. Cuestión que luego nos revelará la Nodriza nigromante: si Wakasa no es sino un fetiche reanimado por la bruja, un dispositivo engañoso para satisfacer un deseo no satisfecho, la casa se muestra como parte de ese engaño. La relación fantasma-casa está clara. Cuando Genjuro logra ahuyentar al fantasma, su esfuerzo hace que salga de la casa, y literalmente caiga desde ella al suelo. A la mañana siguiente, la casa se muestra como ruinas, y entre ellas, Genjuro encontrará los jirones de esas telas con flores.





P182

Las flores nunca llegarán a Miyagi. En lugar de estas telas, recoge otras, las que recubren al maltrecho Genjuro, y que ella se apresura a remendar mientras vela el sueño del hombre. Y entonces nosotros, espectadores, vemos la figura de Miyagi como una flor que Genjuro nunca podrá reconocer. Con una belleza fugaz destinada a desaparecer sin que llegue a ser apreciada por los sentidos.



P187

## PAISAJE

Siguiendo el estilo de las otras imágenes, nos encontramos con un motivo lacado que muestra un paisaje de ribera: agua, la tierra y un árbol.



C3

Tres elementos: agua, tierra y árbol cuyos valores simbólicos importan menos que la aparición posterior de estos elementos conformando un paisaje en el cuál tendrá lugar un suceso fundamental para el film y su trama: la seducción de Genjuro por el fantasma, su caída ante él.



P132

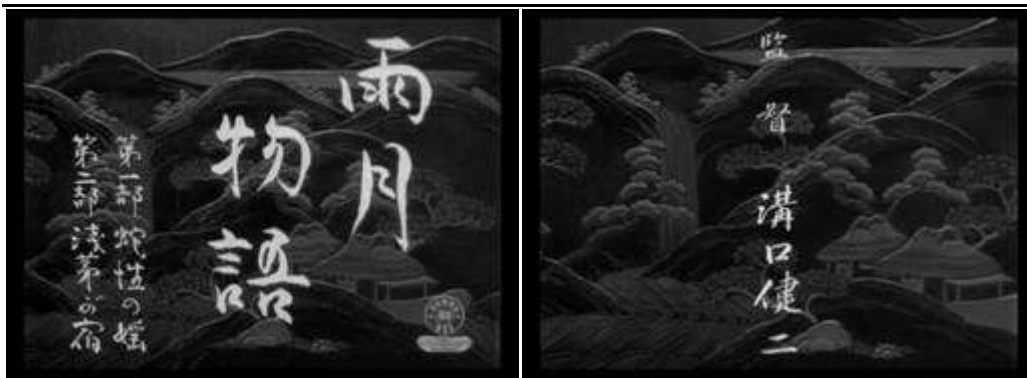
El lugar donde se da la escena de seducción. Pero el árbol lleno de hojas del relieve lacado, ahora está seco y sin hojas, y el jardín donde tiene lugar la escena es de arena.

El contacto con la escena de la seducción se asocia al trágico cambio de fortuna de los protagonistas: Genjuro renuncia a su familia al jurar al fantasma que le seguirá, pase lo que pase; en la siguiente secuencia, Miyagi muere.

REPETICIÓN DEL PRIMER PAISAJE



C4

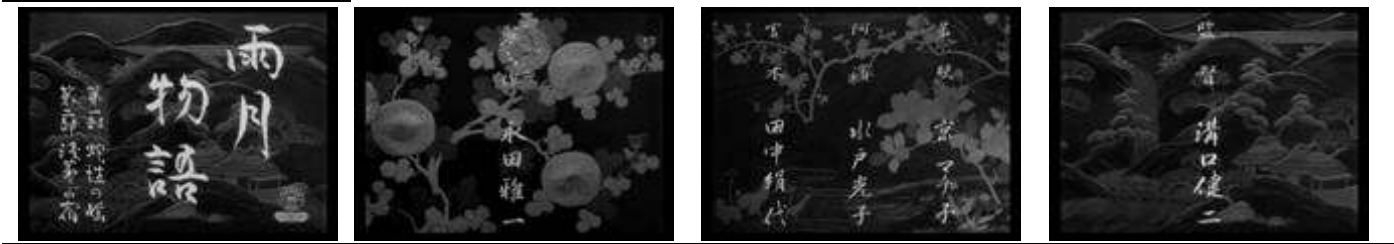


C1

C4

Con lo que se cierra una estructura cíclica que se repetirá en el film, tanto en su conjunto, como en cada una de sus partes. Un ciclo sobre el cuál se ha inscrito el acto de escritura del film:

basados en los Ugetsu  
Monogatari de Ueda Akinari



Pero hay algo más en estos títulos de crédito, que de alguna manera, de forma gráfica, expresan diferentes visiones de lo que es la mujer para el hombre:

- casa, mujer como protección
- flores, mujer como atracción
- paisaje, la mujer como seducción
- casa, la mujer como retorno

No podemos obviar lo que se escucha: el canto de un hombre, con la entonación honda del canto en el teatro Nô. Un canto que nos recordará al otro canto masculino que aparece en el film: el del fantasma del padre de Wakasa.

Tampoco se pueden obviar los tonos oscuros de estos grabados y de su registro fotográfico. Unos tonos en el que su mínimo contraste, aunque permite la visión, está a punto de sumir la imagen en la oscuridad. Unos tonos que se relacionan con la tónica de iluminación del resto del film, en el cuál, si bien las secuencias nocturnas están equilibradas con respecto a las diurnas (38, respectivamente), cuando se fotografía el día se hace de forma opaca, sin brillos. Cuando se muestra el cielo, suele ser un cielo apagado, sin sol. La luminosidad se limita a un espacio, el de la ciudad.

Desde los títulos de crédito, la idea de ciclo se define como fundamental en el film. El mismo plano abre y cierra la película, y dentro de la película, podemos distinguir dos partes en la que la idea de ciclo se ve reforzada por indicativos de dirección (en cada ciclo se narra una ida y un regreso, y éstas tienen por sentido izquierda/derecha en el primer ciclo del film; y derecha/izquierda en su segundo ciclo) y por la inserción de planos de composición similar abriendo y cerrando cada una de las partes. El primer ciclo nos cuenta el primer viaje de Genjuro, mientras que el segundo, centrado en el segundo viaje constituye el grueso del relato, en el que lo fantástico se entremezcla con lo real, y los personajes masculinos, impelidos por su deseo, incurren en una serie de errores fatales y de traiciones que ponen en peligro a los que se suponen son sus seres más queridos.

#### Primer viaje

##### El deseo de Genjuro

Genjuro quiere ir a la ciudad para cumplir con su deseo. Quiere dejar de ser como es. No se resigna a ser un campesino, radicado en la aldea, y aspira a abandonar el trabajo sobre la tierra para pasar a convertirse en artesano. Para no trabajar en la tierra, sembrando y recogiendo sus frutos - algo que sin embargo permite que su familia y él sobrevivan- sino que quiere trabajar el barro, moldearlo a su capricho, transformar su apariencia, convertirlo en algo que no es pero que puede ser.

La ambición de Genjuro, su deseo desmedido, le lleva a moverse en la esfera de la apariencia y el cambio: transforma el barro en cerámica. Quiere cambiar de clase social, así como que su mujer adopte otra forma de ser, otra apariencia.

Esto contrasta con la satisfacción de la necesidad, preocupación prioritaria para Miyagi, como protectora de la familia, algo que apunta a ser formulado como un hecho piadoso.

En la ciudad, Genjuro conseguirá lo que deseaba: transformar su trabajo en dinero. Históricamente, el dinero en la época en que se ambienta el film constituye una novedad, que romperá la forma de economía establecida que hasta ese momento se había basado en el trueque.

La circulación de mercancías es el punto de arranque del capital. La producción de mercancías y su circulación desarrollada, o sea, el *comercio*, forman las *premisas históricas* en que surge el capital. La biografía moderna del capital comienza en el siglo XVI, con el comercio y el mercado mundiales. Si prescindimos del contenido material de la circulación de mercancías, del intercambio de diversos valores de uso, y nos limitamos a analizar las formas económicas que este proceso engendra, veremos que su resultado final es *el dinero*. Pues bien; este resultado final de la circulación de mercancías es la *forma inicial en que se presenta el capital*.

MARX, KARL. *El capital*. Tomo 1, capítulo 4. Página 95.

El dinero no será un simple valor de cambio, destinado a simplificar los procesos económicos. El dinero es un resultado en sí mismo de estos procesos, y esto va a alterar el sistema económico previo y hacer tambalear el sistema de valores establecido. Tanto que llega a poner en peligro a los personajes del film, saldándose con la decepción de Genjuro y Tobei, la infamia de Ohama y la muerte de Miyagi.

Análisis. Primer viaje: los resultados

El juego de transformaciones asociado a Genjuro, que veremos contrapuesto a aquél, ligado a la Ley del Buda, en el que Miyagi se integra, se va a expresar de forma plena en la secuencia 5, la siguiente tras el regreso de Genjuro en su primer viaje. En ella, Genjuro se permite recubrir a Miyagi (y a Genichi) de las ropas que les ha comprado en la ciudad.



P13

El comienzo del plano 13 revela la estrategia de ambos en la secuencia:

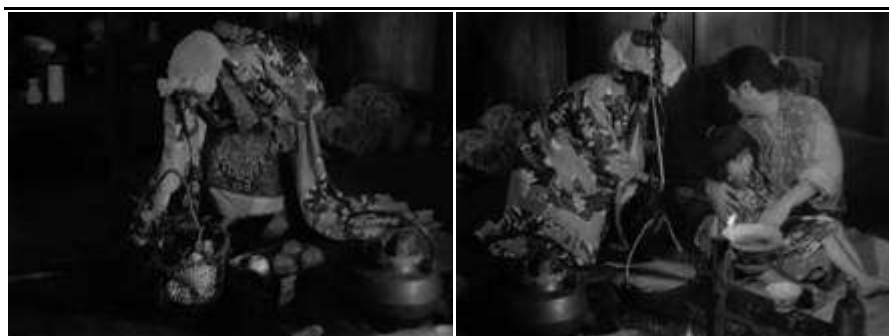
- Genjuro muestra de forma patente lo que consigue, como expresión de ese nivel de transformación ilusoria que ha logrado
- Miyagi lo acepta en cuanto tiene una utilidad, y en cuanto a eso, maneja otro tipo de transformaciones, relacionadas con la satisfacción de necesidades básicas. Vestir, como abrigarse, protegerse, y comer para saciar el hambre.





P13

Así, Miyagi toma las vituallas que ha comprado Genjuro, pero apartándolas del campo de visión: coge el alimento y lo sitúa cerca del fuego, detrás de ellos, fuera de su vista.



P13

Su acción es completamente opuesta a la de Genjuro, interesado en la exhibición. La mentalidad del hombre se ha integrado, o desea integrarse, en la forma en que rigen los procesos económicos en la ciudad. Y la exhibición es una parte fundamental de estos procesos en cuanto el comercio pone al alcance de la mirada de cualquiera el producto para que el que pasa se siente atraído por éste.



P66

P75

P90

Esos procesos causan en Genjuro un ansia, de producción, de exhibición, que le llevará al derroche, a comprar más de lo que necesitan para sobrevivir aquí y ahora, y a rodearse de todas estas cosas.



P13

La circulación simple de mercancías –el proceso de vender para comprar– sirve de medio para la consecución de un fin último situado fuera de la circulación: la asimilación de valores de uso, la satisfacción de necesidades. En cambio, la circulación del dinero como capital lleva en sí mismo su fin, pues la *valorización del valor* sólo se da dentro de este proceso constantemente renovado. El movimiento del capital es por tanto, incesante.

MARX, KARL. *El capital*. Tomo 1, capítulo 4. Página 98.

Marx ya lo destaca, el movimiento del capital es incesante.

El plano, que al sentarse Miyagi alcanza su encuadre final, divide el espacio en dos lugares: el de Genjuro (el de la exhibición, el de la palabrería, el del deseo que reclama ser satisfecho) y el de Miyagi (el de la utilidad, el de la necesidad que debe ser satisfecha). Entre ellos, en el centro del plano, pende de una cuerda el caldero sobre el fuego. Y esto sitúa un lugar fundamental de la composición del plano que marca lo que se está jugando en la secuencia: la forma en que se vive y sobrevive. Pero pese a la diferencia que introduce la división en IZQUIERDA / DERECHA que crean las posiciones de los actores y la línea que cruza el plano formada por el tendón que mantiene el puchero sobre el fuego, no habla tanto de un enfrentamiento como de una colaboración, un punto de encuentro, a pesar de las diferencias. Miyagi, con su movimiento y la concentración en su trabajo, sitúa y da importancia a ese proceso que tiene lugar ahí dentro, *donde se cuece*, en ese caldero en el que el alimento (ya se haya conseguido por el cultivo de la tierra o por la compra con el dinero) se convierte en comida. Es un lugar destacado por la composición del plano (es un punto fuerte del encuadre, debido al cruce de las diagonales que delimitan las siluetas de los dos personajes) y está contrastado por la acción dramática: pese a los intentos de Genjuro por llamar la atención moviendo sus “beneficios”, no logra alterar la fuerza de ese punto, donde se concentra la actividad de Miyagi.

Pero por debajo de ese caldero, justo en el centro del cuadro, bajo su límite inferior, se encuentra un elemento aún más importante. El fuego, agente de la transformación del alimento que está en el caldero.

El fuego realiza la transformación ligada a Miyagi. Es un fuego que sabe plegarse a la voluntad de Miyagi, calienta la comida pero sin embargo no quema. Un fuego que Miyagi no niega, que incluso utiliza, pero que sabe mantenerlo fuera de la visión, donde no queme, donde no haga ningún daño.

El proceso vital es comparable a un fuego que arde. Debido a la involuntaria actividad de nuestra propia naturaleza, tal como funciona en contacto con el mundo exterior, la vida sigue su marcha sin cesar. El tratamiento consiste en la extinción (nirvâna) del fuego, y el Bhuda, el Despierto, es el que ya no arde ni se inflama.

ZIMMER, HEIRINCH. *Filosofías de la India*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires 1979. Página 369.

Un fuego que pronto Genjuro desplazará al horno, aunque veremos que entonces será incapaz de manejarlo. Serán Miyagi y Ohama, las dos mujeres, las que lo guarden y manipulen.

Genjuro está imbuido de una visión capitalista de la vida, frente a Miyagi, que convierte el brocado en algo que la protege del frío, le restituye su utilidad de ropa, de protección. La necesidad, al ser aplacada, cesa, y así se logra la anulación del deseo.

Vivimos envueltos por los impulsos de los diversos estratos de nuestra propia naturaleza, tejidos por el hechizo de su naturaleza específica. El objetivo que se proponen alcanzar las técnicas de la terapéutica budista es poner fin a este proceso de autoenvolvimiento.

ZIMMER, HEIRINCH. *Filosofías de la India*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires 1979. Página 370.

Y en este punto en que se contraponen el movimiento incesante del capital frente a la cesación de cualquier movimiento, que pretende romper con el mundo de las apariencias, Mizoguchi articula la secuencia tanto sobre la crítica marxista a la transformación del dinero en capital, como sobre la negación budista del deseo.

El budismo enseña que el valor atribuido a una cosa se determina por la particular forma de vida desde la cuál es considerada y por la personalidad de que se trate.

ZIMMER, HEIRINCH. *Filosofías de la India*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires 1979. Página 369.

Las acciones de Miyagi se deben a una posición moral, ligada a la piedad y no exenta de religiosidad. Miyagi se detiene, no quiere entrar dentro de ese ciclo que trae Genjuro de la ciudad, el del proceso del dinero. Miyagi sabe hasta dónde el deseo puede ser soportado, y que el límite de éste está en no considerarlo como un fin. De ahí la maniobra de Miyagi, que reconduce una y otra vez la ambición de Genjuro al campo de la satisfacción de la necesidad básica, tal como la existencia cotidiana reclama.

Lo que en otros tiempos habitaba en el cielo, el Zen lo ha traído a la tierra. Con el desarrollo del Zen la mística perdió lo místico, ya no sigue siendo el producto salido del esfuerzo de una naturaleza especialmente dotada. Pues el Zen descubre su esencia en la vida trivial y sin acontecimientos del hombre de la calle, aprehende el hecho de la vida en medio de la vida, tal como ella acontece.

SUZUKI, D.T. *Introducción al Budismo Zen*. Editorial Mensajero. Bilbao 1986. Página 56

Y de ahí, su rostro consternado, con un punto de desagrado, cuando Genjuro persiste en la exhibición de los logros de su deseo.

Si en el centro se ha situado la aldea, y en el centro de la aldea está la casa del matrimonio, en el centro de la casa se encuentra el alimento cociéndose en comida. Y bajo él, el fuego, que es alimentado y mantenido por Miyagi.

El movimiento, leve, del plano 13 no sólo sitúa a los personajes; coloca el alimento y el fuego en su lugar, y marca esos puntos del campo y del contracampo que van a entrar en crisis.

### Segundo Viaje

La mano que mueve el torno

Inmediatamente tras su regreso, Genjuro prepara un segundo viaje a la ciudad. Y para ello va a lo que Miyagi, siguiendo la Ley piadosa que ella acata y representa, sitúan en dos lugares fundamentales: en el centro, el alimento que cuece, y bajo el centro, fuera de cuadro, el fuego que lo hace cocer. Al desplazar Genjuro el alimento y el fuego de esos dos lugares, la ley de Miyagi cederá su lugar a la del hombre, una ley de transformación ligada al deseo incesante. El alimento cociéndose se sustituye por el barro que se convierte en cerámica; y el fuego, por el torno. Irónicamente, Genjuro da a Miyagi una nueva ocupación. Es desplazada del control de ese punto de transformación y pasa a hacer girar el torno, apartada ahora a una patente posición lateral en el plano.



Genjuro ha “secuestrado” el fuego. Lo necesita para su horno, donde ahora se cuecen las cerámicas. Y eso supone que aunque Miyagi, como “dueña” del fuego sea la que siga manejando este fuego encerrado en el horno, lo haga ahora para servicio y conveniencia del deseo de Genjuro.

Transformaciones: Procesos

La transformación, así como expresiones de transformación como son la metamorfosis o la magia, son elementos que aparecen una y otra vez en las historias fantásticas. Si bien *en Ugetsu Monogatari* las transformaciones son un elemento indiscutible de los hechos sobrenaturales incluidos en la trama, podemos afirmar que su aparición tiene más importancia a nivel estructural, asociada a principios que, dentro del film, configuran la realidad. Este concepto de transformación, como hemos visto, aunque esté teñido de los dogmas del Budismo Mahayana, sorprendentemente no se aparta tampoco de las tesis de Marx en *El Capital*. Mizoguchi, ahora un piadoso creyente en el budismo *zen*, que oraba en su habitación del hotel de Venecia para que *Ugetsu Monogatari* fuera apreciada, no niega al autor que no tenía reparos en confesar sus inclinaciones marxistas en los años 30.

La construcción del film de acuerdo con tesis económicas marxistas se confirma en la minuciosa exploración que se da en su trama de las transformaciones que tienen lugar en los procesos de producción de las diferentes clases sociales: contraponiendo el artesano-comerciante al campesino. Diferencias en el proceso de transformación generarán sistemas

morales diferentes, incluso afectando a diferentes formas de definir conceptos como la sociedad o el tiempo. En la discrepancia entre una y otra forma de concebir la transformación existe una fisura, ligada al exceso y a la ausencia de limitación, por la cuál se introduce lo sobrenatural como una quiebra de la realidad.

Genjuro ignora la ley budista que sujeta y da sentido al juego de las transformaciones, la ley del Karma, y prefiere y desea ajustarse a un ciclo de producción más ligado a una ley capitalista. Marx señaló algo similar al examinar las metamorfosis del capital en capital dinerario, capital productivo y capital mercantil.

Las tres fórmulas pueden exponerse así, llamando  $P_c$  al proceso de circulación en su conjunto.

$$I) D - M \dots P \dots M' - D'$$

$$II) P \dots P_c \dots P$$

$$III) P_c \dots P (M')$$

Resumiendo las tres fórmulas en su unidad, vemos que todas las premisas del proceso aparecen como su resultado, como premisa producida por él mismo. Todos los momentos aparecen aquí como punto de partida, punto de transición y punto de retorno. El proceso en su conjunto se presenta como una unidad del proceso de producción y del proceso de circulación; el proceso de producción sirve de mediador del proceso de circulación. Y viceversa.

MARX, KARL. El Capital, tomo II. Sección I: Las metamorfosis del capital y el ciclo de las mismas

Capítulo IV. Las tres fórmulas del proceso cíclico. Página 81.



En el momento en que la Ley del Karma se ignora, la noción de realidad entra en crisis, ya que el ciclo de transformación que impone Genjuro ha permitido que un sistema de apariencias, falso aunque absolutamente estructurado por el deseo del hombre, llegue a sustituir la realidad.

Pero esta serie de transformaciones no afectan únicamente a objetos. De hecho, el deseo de Genjuro y Tobei es cambiar ellos mismos, transmutarse en cuanto a realidad social, y en cuanto a su misma personalidad (por ambición, por búsqueda de fama o ansia de poder). Los cambios acaban afectando, como víctimas, a las mujeres.

Es importante recalcar en este punto las referencias al teatro Nô del film. En su estructura, las piezas del Nô dan cuenta de una iluminación, ligada a un movimiento de revelación final. Algo relacionado con el concepto zen de *satori* (momento súbito de iluminación), desencadenado mediante la meditación insistente acerca de un *koan* (una pregunta que plantea el maestro al discípulo y en la que éste último debe evitar emplear la lógica para desentrañarla.) En cuanto a esa estructura Nô que está latente en el film, se puede analizar la película, no sólo a través de la peripecia de los dos hombres en su trayecto para realizar su deseo, sino considerando la revelación de una marca que está presente en la mujer.

Podemos constatar que los tres personajes femeninos sufren respectivamente dos transformaciones sucesivas. La última de ellas es la que se relaciona con esa iluminación presente en las piezas de teatro Nô.

WAKASA	DONCELLA MUERTA à ESPECTRO	ESPECTRO à CADÁVER
OHAMA	ESPOSA FIEL à PROSTITUTA	PROSTITUTA à ESPOSA PROTECTORA
MIYAGI	ESPOSA PROTECTORA à ESPECTRO	ESPECTRO à ESPÍRITU PROTECTOR

En estas transformaciones podemos señalar los siguientes agentes:

- En **WAKASA**:

- o DONCELLA MUERTA à ESPECTRO

La Nodriza, su compasión (motivada por la perfidia de Oda Nobunaga)

- o ESPECTRO à CADÁVER

El monje zen y Genjuro como ejecutor.

- En **OHAMA**:

- o ESPOSA FIEL à PROSTITUTA

Tobei, su afán injustificable de ser samurái, de lograr su propia transformación. Una transformación ligada a la apariencia, y que se corresponde con la que sufre su mujer de forma negativa (de campesino a samurái à de esposa a prostituta.)

- o PROSTITUTA à ESPOSA PROTECTORA

Tobei, su vergüenza, en cuanto reconoce su error y renuncia a parecer un samurái y abandonar a su mujer, permitiendo que sea una prostituta. Pero también en cuanto perdona a su mujer, y no la obliga a la muerte (lo cuál figuraba en la primera versión del guion, al tiempo que él ascendía aún más en la escala del samurái, siguiendo su ambición hasta el final.)

- En **MIYAGI**

- o ESPOSA PROTECTORA à ESPECTRO

Si Genjuro y su ansia por dejar de ser campesino predispone a la muerte de Miyagi, tendríamos que pensar en cuál es el agente que hace que la esposa muerta pase a ser espectro ¿El ansia de venganza? Y en ese caso, podríamos preguntarnos de forma legítima cuál es el papel de la bruja-nodriza aquí.

o ESPECTRO à ESPÍRITU PROTECTOR

Igualmente, en cuanto al paso de espectro a espíritu protector tenemos que hablar de una instancia moral como la que permite a Miyagi seguir como viva protegiendo a su familia. ¿Buda Amida? ¿La ley?

	DONCELLA MUERTA à ESPECTRO	ESPECTRO à CADÁVER
WAKASA	La Nodriza, su compasión ante la perfidia de Oda Nobunaga.	El monje zen y Genjuro como ejecutor.
	ESPOSA FIEL à PROSTITUTA	PROSTITUTA à ESPOSA PROTECTORA
OHAMA	Tobei, su afán de ser samurái	Tobei, su vergüenza, su perdón
	ESPOSA PROTECTORA à ESPECTRO	ESPECTRO à ESPÍRITU PROTECTOR
MIYAGI	Genjuro y su ansia por dejar de ser campesino. ¿La venganza contra Genjuro?	Buda / la ley

La mujer está marcada, supone una herida abierta. Hay una carencia fundamental en cada una de las mujeres:

- Wakasa, condenada a seducir por no haber sabido en vida qué es el sexo.
- Ohama, en el burdel, vendiendo su cuerpo por dinero debido al abandono de su marido.
- Miyagi, olvidada por su marido que no ha podido auxiliarla a ella ni a su hijo de los peligros que les acechan.

Se considera a Mizoguchi un director especializado en temas femeninos. En realidad, la temática femenina de Mizoguchi incide una y otra vez en el tema de la geisha o de la prostituta, por una parte, y por otra, en el de la mujer prohibida por orden del padre.

Kenji Mizoguchi cést fair le chante des femmes d'origine modeste, aux manières vulgaires, modernes en aparéense mais qui dans le fond ne parviennent pas à se libérer des contraintes feudales de la société traditionnelle.

TADAO, SATO. *Le cinema japonais*. Tomo 2. Centre Georges Pompidou. Paris 1997Pág. 82

Temas que más de una vez coinciden y que configuran en su cine una temática acerca de la herida en la mujer. En esa herida se encuentra tanto el deseo del hombre, como una restricción, la de la ley que la mujer sufre.

- Wakasa, marcada por la ley de Nobunaga, luego por la ley de la vida y la muerte, y finalmente por la ley del Buda, que acaba por expulsarla de este mundo.
- Ohama, sintiendo el peso de estar al margen, de ser una mujer pública cuando ha sido esposa.
- Miyagi, muerta pero retenida en el mundo por el peso de la venganza o del deber conyugal.

En más de una ocasión en el cine de Mizoguchi, la mujer se encuentra frente a esa herida. En más de un caso, el hombre es incapaz de escuchar la llamada insistente del hombre de hacerse cargo de esa herida.

La mujer se encuentra inmovilizada entre estos dos ejes, el del hombre que desea, y el de la ley que la prohíbe o que la sitúa más allá de lo permitido, en un sitio inaccesible para el hombre. Y así, la mujer se expone en lo que tiene de herida abierta a la mirada del hombre. En las películas de Mizoguchi, al hombre sólo le queda presenciar esa revelación que se da en la mujer. Y una vez que la revelación tiene lugar, el hombre debe someterse a esa ley.

- Genjuro, ante Wakasa, renuncia a la seducción.
- Tobei, ante Ohama, renuncia a la fanfarronería y recupera a su mujer.
- Genjuro, ante Miyagi, renuncia a la ambición de cambiar de condición.

La estructura del Nô, por la que el Shite, el espíritu, se transforma y revela ante el Waki, el peregrino, se repite en las tres historias. La presencia de un ser, femenino, que finalmente desvela su verdadera personalidad ante el Waki, testigo de esa revelación. Y en todos los casos el Waki, el testigo, es el hombre correspondiente a esa mujer: Genjuro para Wakasa, Tobei para Ohama, Genjuro para Miyagi.

El lugar que se ha vaciado del fuego

Análisis: El Segundo viaje. El ataque a la aldea. (III)

Los samuráis atacan la aldea. Y eso hace que, pese a la oposición de Genjuro, los campesinos abandonen el horno. Genjuro, preocupado porque el fuego no se apague y la cerámica cueza mal y se malogre arruinando su trabajo, se arriesga a entrar en la aldea ocupada y atender el horno. Miyagi le sigue.

Tras comprobar que la acción de los samuráis, que ha provocado que el fuego se apagara, no ha hecho sino favorecer el cocido de las cerámicas, las dos parejas de campesinos sacan las piezas del horno trazando una trayectoria insistente: las extraen del horno para depositarlas abajo: fuera del plano. En ese lugar en el que antes vimos a Miyagi situar el fuego, abajo, fuera de campo, en el centro.



P47



P48

Si examinamos el juego de las transformaciones que tiene lugar en ese lugar (Bajo el centro, Fuera de cuadro), en la secuencia del lago que sigue a ésta podremos anticipar el próximo proceso de transformación, que tendrá lugar en la ciudad. Y esto debería hacernos comprender cómo el fantasma se introduce en el ciclo de Genjuro.

---

**ELEMENTO MOTOR**      FUEGO      à TORNO      à HORNO      à CERÁMICAS

---

<u>PROCESO</u>	<u>COCINAR</u>	<u>- x a (ruptura) MOLDEAR</u>	<u>(FUEGO) a COCER</u>	<u>a VENDER</u>
<u>TRANSFORMACIÓN</u>	<u>CRUDO (DURO) / COCIDO (BLANDO)</u>	<u>INFORME / FORMA</u>	<u>BLANDO / DURO</u>	<u>CERÁMICA / DINERO</u>

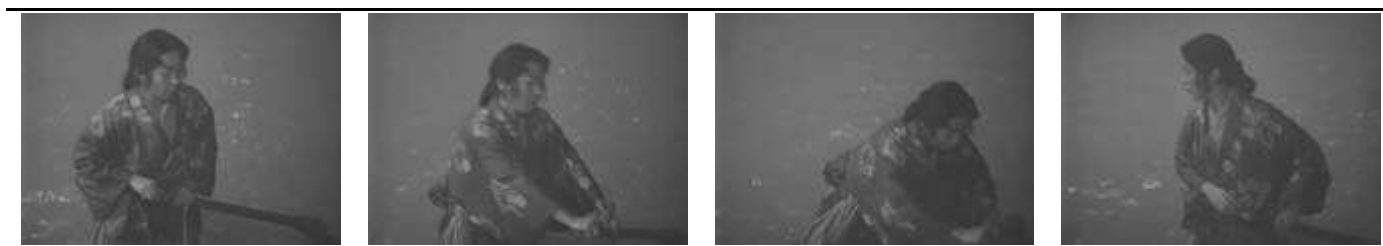
Genjuro ha roto la cadena de transformaciones de Miyagi (al impedir a Miyagi cocinar) para instaurar la suya, que le permitirá producir la cerámica e introducirse en el ámbito del *chonin* o artesano-comerciante (y en el ciclo del capital). En cuanto a eso, Genjuro aparentemente instaure una concepción del tiempo como progreso, abierta y lineal, pero que sin embargo no tiene un punto de llegada, ya que le falta un propósito dictado por una Ley. Paradójicamente, el beneficio obtenido está condenada a reintegrarse, una y otra vez, como postuló Marx. El exceso es posible en esa ley, y eso hace que las apariencias se multipliquen, y que el fantasma tenga lugar. Al romperse por agotamiento este retorno incesante revelará lo que hay detrás de él: la aniquilación de los medios de producción, el cadáver.

Miyagi, al final del relato, para reintroducir la Ley, tendrá que rectificar esto. Y lo hará con su sacrificio. Eso reinstaurará el ciclo de producción del campesino, a través del humo que emana de su túmulo funerario, que atraviesa el campo y que vuelve al aire. En cuanto a eso, el tiempo de Miyagi, que en principio es un tiempo cíclico, cerrado y circular, introduce un lugar posible para después de la muerte, ligado a esa Ley que rige su forma de transformación.

Otra cuestión ligada a este esquema es que el elemento motor en cada caso ocupa en la puesta en cuadro ese lugar accesible y oculto (Bajo el centro, Fuera de cuadro) tan destacado en este film. Pero eso se romperá finalmente cuando el dinero haya sustituido a la cerámica. Por naturaleza, el dinero se exige debe verse y circular. Esa emergencia de lo que debería estar oculto permitirá la aparición del fantasma y la sustitución de Wakasa por Miyagi.

Análisis: Segundo viaje. Viaje nocturno a través del lago

Desde abajo. Ohama canta mientras rema. Su cuerpo pendula, en eje con su vientre, que queda en el centro del encuadre, bajo su límite inferior.



P52

Mizoguchi como último elemento que va a ocupar ese lugar en el centro, bajo el límite inferior del cuadro, sitúa el sexo de Ohama. El relato justificará este emplazamiento tan extraño, ya que el sexo de la mujer será uno de los lugares de llegada de la red de transformaciones antes citadas. Más adelante, en la ciudad, Tobei cambia el dinero que gana en el mercado por una armadura, y al mismo tiempo, el sexo de Ohama es profanado por dinero (profanado al ser ignorado su estatus de mujer casada; al tener lugar la violación en un templo; y al producirse la violación al mismo tiempo que los compañeros del violador entonan un cántico religioso, sugiriendo con su salmodia un contrapunto del ritmo del acto sexual).

El último paso de esa emergencia del capital pasa por la intimidad de la mujer, y cómo ésta perderá ese sentido para convertirse en un objeto más que se puede valorar y comprar.



P83



Volviendo al viaje a la ciudad por el Lago, los personajes son interrumpidos en su apacible navegar por la aparición de una barca, en la que sólo viaja un moribundo, víctima de los piratas.



P52

P53

P54

Lo que se percibe en principio como fantasmal al final transporta lo siniestro. El moribundo muere, la mitad inferior de su cuerpo es engullida por ese lugar, en el que antes estuvo el fuego, y en el que una vez apagado o desplazado ese fuego, ahora queda totalmente anegado por el lago.



P58

P59 (i)



P59

Definitivamente, el fuego de Miyagi se ha extinguido. Y ese lugar donde se ha dado la muerte ahora queda anegado por el agua.

Ensueño y realidad: la mujer y el fantasma

Análisis: Segundo viaje. La ciudad: Separación de las tramas. Secuestro de Genjuro.

Ya en la ciudad, una vez que los destinos de los tres campesinos se han separado, una vez que la jornada de venta se ha cerrado con éxito para Genjuro, éste recoge el puesto para cumplir con su último encargo: llevar el pedido de la joven noble a la casa Kutsuki.

La secuencia se abre con un plano aparentemente de transición, que marca el final de la jornada, y que sirve para desembragar de los sucesos de la trama de Ohama, y de la gravedad de los sucesos que se han contado en ella, la traición de Tobei, la violación de Ohama por los soldados.

**P86.- PG GENJURO recoge la tienda.**



P86

El plano dramatiza la acción de Genjuro mediante la introducción de un personaje anónimo, que despierta las suspicacias de Genjuro. Y eso hace que le pida al tendero de al lado que le vigile la mercancía. Genjuro, obsesionado por esa mercancía que le permitirá cambiar de estado social, divide así al mundo en dos clases, aquellos de los que desconfía y aquellos en los que confía.

Pero la importancia de este plano está en ser material para el olvido. Ante las fuertes expectativas creadas recientemente (la invitación de la princesa, la traición de Tobei, la violación de Ohama) este plano, que incide más en lo que Genjuro deja atrás que en lo que se prepara para hacer, se olvidará, como Genjuro va a olvidar su mercancía. En cuanto la princesa aparece, su tan ansiado, querido y cuidado cargamento de cerámica queda arrinconado bajo un montón de paja. En la princesa encontrará lo que realmente buscaba, y se delata así cuál era el verdadero objeto de su deseo. La seducción de la princesa marcará un punto de no retorno. Su cercanía anula cualquier otro objeto de deseo, cualquier otra aspiración, porque la princesa se instituirá como Objeto Total.

En seguida, una vez guardado su puesto, los pasos de Genjuro le llevan a una tienda de telas.

No deja de ser significativo que esta secuencia se encuentre situada tras la de la violación de Ohama. Y si la secuencia de la violación no es sino consecuencia del engaño de Tobei, su estratagema arrancó con un deseo similar al de ahora de Genjuro: el de utilizar el espacio de la tienda al que acude para obrar la transformación.

De hecho, el film reitera el mismo encuadre para expresar la atracción en uno y otro hermano por las tiendas.

TOBEI / ARMERÍA – GENJURO / TIENDA DE TELAS



P77

P90

En la tienda, se pone en escena el deseo de Tobei (en la armería) y de Genjuro (en la tienda de telas). En ambos casos, el artesano-comerciante es un testigo impassible y distante de lo que ocurre con ambos hermanos. En cuanto ve lo que les pasa, o deja de verlo, marca el grado de alejamiento de la realidad en los que ambos hermanos, en pos de su deseo, incurren.

La tienda es en ambos casos un umbral, una puerta a un mundo nuevo. Y actúa en una y otra situación como un pequeño teatro desde el que presenciamos la peripecia de cada uno de los protagonistas. La disposición escenográfica de la tienda acota y hace coincidir sus límites con los límites del campo y del encuadre. Todo lo que suceda a partir de ese momento, será como consecuencia de algo que surge del interior de la tienda. En este plano el sujeto de la enunciación se sitúa en ese interior de la tienda. Un interior en el que no hay trastienda o almacén.



P89

**P92.-** La mirada de Genjuro se ve atraída por la tela estampada con un dibujo que reconocemos: las flores del bajo relieve lacado de los títulos.



P92

C1

**P93.-** Genjuro pestañea. Aparta la mirada y pestañea. Lo que mira no está fuera de él, sino en su interior.



P93

Porque lo que ve en ese momento no responde tanto a lo que hay fuera de él, sino a lo que pasa por su cabeza. Se da paso a la reminiscencia, a la evocación de lo ausente.

**P94.-** Pasamos a algo que el plano previo marca como punto de vista de Genjuro. Entre las telas, hay una puerta abierta (allí donde antes se situó la cámara) y a través de ella se ve un paisaje rural.



P94

Aparece la silueta de Miyagi portando unas vasijas sobre unas tablas. Genjuro integra a Miyagi con su deseo. A través de la evocación la introduce en el espacio de deseo y transformación de la tienda. Podemos desglosar este largo y muy denso plano en las siguientes fases:

- La silueta de Miyagi aparece por la puerta abierta. Por ese lugar donde antes estuvo la cámara (P90), convirtiéndose entonces la tienda en un umbral. Y el umbral, a través del plano 93, que vuelve a éste 94 en subjetivo, se conecta con Genjuro, con lo que él más quiere, o con aquello con lo que él justifica su deseo.
- Pero no es Miyagi quien aparece realmente. Es la Miyagi que le gustaría ver a Genjuro. La figura de Miyagi aparece llevando una bandeja repleta de las cerámicas que Genjuro, se supone, acaba de crear. Miyagi cumple con la voluntad de Genjuro, libremente, sin que él la obligue ni ella se sienta incómoda por ello. Y además, la silueta de Miyagi no deja de ser estilizada, seductora. Esa silueta y su estilización borran los términos de individualización y cualquier rasgo particular que pudieran suponer un rechazo al deseo de Genjuro.
- Miyagi parte como una figura oscura, y se va iluminando según se acerca a las telas. Se siente atraída por las telas, cuando hemos visto que Miyagi sí se siente atraída por Genjuro, pero nunca por las mercancías que él trae. Ahora es al contrario. Por otra parte, en esa iluminación progresiva de la oscuridad a la luz, la evocación de Miyagi se asimila al fantasma de Wakasa, cuando éste, más tarde, cuando Genjuro le acompaña a la casa de Kutsuki, cumpla con el mismo recorrido: de la sombra a la luz. Ésa es la segunda nota que asimila a Miyagi con el fantasma (la primera es el vaho que, en el ataque al poblado, es exhalado por la boca de Miyagi, al igual que luego emanará vaho de la boca del fantasma).
- Miyagi, atraída por una de las telas, la acaricia, se la pone por encima, sin descolgarla. La cámara retrocede entonces para ver a Genjuro. Con ello no es que el plano, simplemente, se defina como semisubjetivo, sino que, si Genjuro en un primer término había introducido a Miyagi en el lugar de su deseo, ahora se introduce a *sí mismo* en su propio deseo. Genjuro se ve (se quiere ver) a sí mismo mirando a Miyagi. Mirándola desde una posición

baja, mirándola postrado, sometido ante ese acto de felicidad y exhibición de Miyagi. Y entonces la evocación de Miyagi le ve, agradeciéndole con su mirada esos “regalos”.

- Miyagi, como si se olvidara de la presencia de Genjuro, elige otra prenda y la descuelga. Se viste con ella, dándole la espalda de Genjuro. Exhibe tanto su cuerpo como el gesto de vestirse. Y en continuidad con ese movimiento de exhibición, gira su cabeza hacia Genjuro, mostrando al mismo tiempo su agradecimiento por el regalo y toda la coquetería que éste le despierta. Un sentimiento que antes comprobamos que no era propio de Miyagi.
- La evocación de Miyagi no se da por satisfecha por las telas expuestas. Con curiosidad, se ve atraída por algo, detrás de unas telas colgadas. Quiere más aún, de forma opuesta a lo que vimos en el P13, en la secuencia del primer regreso a casa de Genjuro, ante el hogar. Entra tras el cortinaje que forman las telas, con lo que su imagen desaparece para nosotros (y lo hará hasta que la reencontremos en la escena en que morirá al ser atacada por los soldados.)

**P95.-** Genjuro, en PM, sigue a la evocación con la mirada, y reconoce la ensoñación como tal. El plano enlaza con el anterior a través del raccord de ese movimiento de seguimiento de la evocación. Genjuro baja la mirada (reconoce la distancia entre el deseo y la realidad. ¿Podrá cumplir su deseo algún día?) Y entonces, una voz de mujer llama su atención, le contesta. Genjuro mira justo al otro lado (a su derecha).

à





**P96.- PG de la Nodriza y Wakasa.** La Nodriza se adelanta y reclama los servicios de Genjuro.



P96

Genjuro ha fantaseado acerca de un fantasma, acerca de la imagen de Miyagi que él quisiera. La evocación ha aparecido y se ha desvanecido de una forma muy verosímil, muy realista. Si ha surgido de detrás de un muro, desaparece al colarse tras unos vestidos colgados que nos bloquean su visión, al dejar de ser vista por nosotros y por Genjuro.

La evocación ha dado paso a la intrusión de dos personajes, uno de los cuáles ha despertado antes la admiración de Genjuro. El plano P95, con el cambio de dirección de la mirada de Genjuro, marca la posición relativa de estos cuatro personajes.

- La desaparición de la evocación de Miyagi, Genjuro y la presencia de Wakasa forman un eje, a uno de cada extremo se encuentra la evocación que se oculta / el fantasma que se manifiesta sin haber aparecido previamente.

- Genjuro está situado en el centro de ese eje, como pivote entre Miyagi y Wakasa. Genjuro tiene una posición central en el eje que forman las dos mujeres (o las dos imágenes de mujeres); un eje que realmente es establecido por él al girar su cabeza, con su mirada, que disuelve la entidad imaginaria de la evocación de Miyagi, y al tiempo establece la actualidad del fantasma de Wakasa.
- Wakasa y su Nodriza se sitúan en oposición con respecto a la evocación de Miyagi. La Nodriza y Wakasa van siempre juntas, pero marcando siempre diferencias entre sí. No son figuras intercambiables, sino complementarias. Ambas plantean una alternativa al deseo de Genjuro, frente a Miyagi.
- La situación de los personajes y los tiros de cámara correspondientes expresan esa idea de oposición entre Wakasa y Miyagi. Se pueden marcar correspondencias entre Miyagi y Wakasa, para ver cuáles son las diferencias entre ellas:

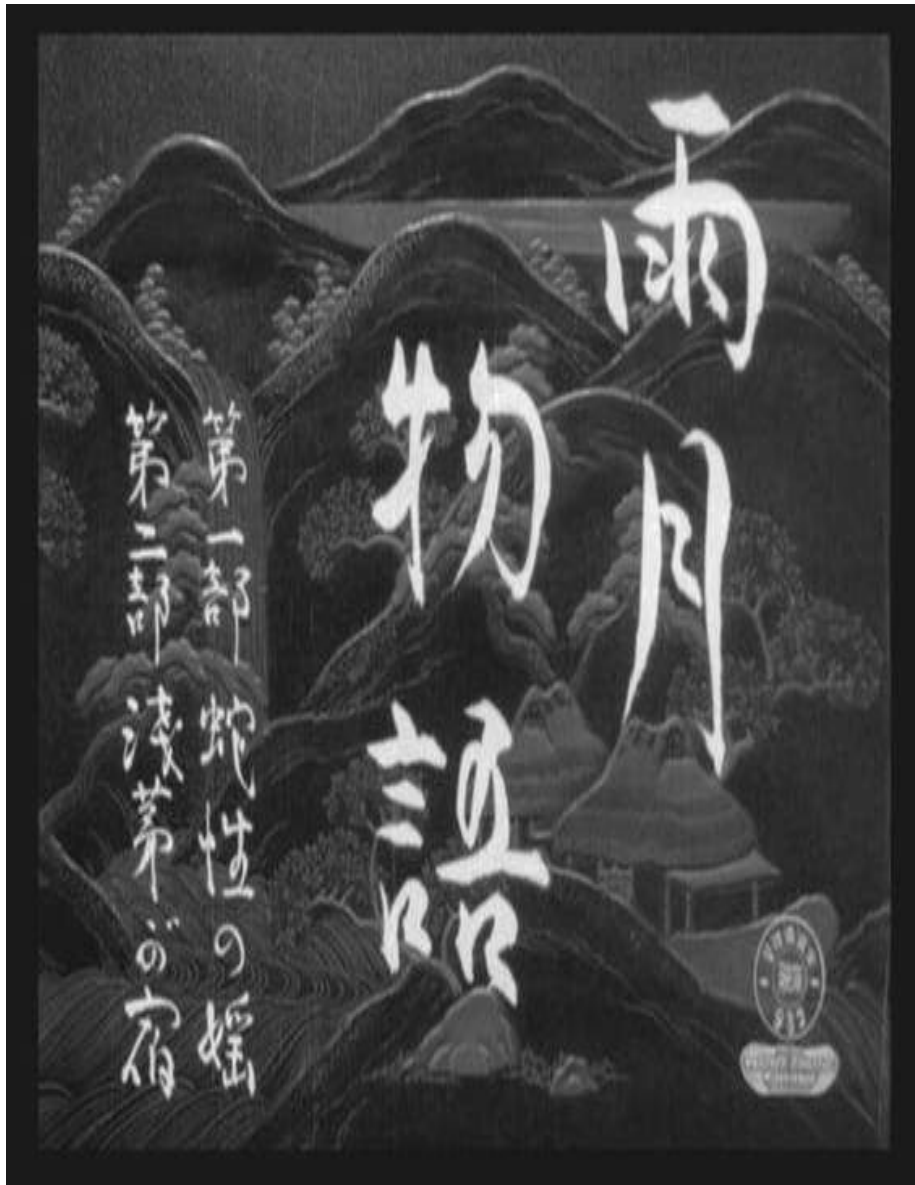
<b>MIYAGI</b>	<b>WAKASA</b>
Pueblo	Ciudad
Campesina	Noble
Madura	Joven
Agraciada	Hermosa
Pobre	Rica
Madre	Virgen
Vulgar	Elegante
Trabajadora	Ociosa
Práctica	Sensible
Sabia	Culta
Agradable	Fascinante

Hay relaciones de contradicción de una a otra, pero no siempre. Hay notas de ambos personajes en que la relación está en un grado mayor o menor de dominio de cierta cualidad. Si Wakasa demuestra ser culta, eso no significa que Miyagi sea inculta, sino que

su forma de conocimiento es otra, en un saber práctico, ligado al campo del hacer, y no tanto al del parecer.

Las mayores similitudes entre estas dos imágenes están en ese punto en que las trayectorias se entrecruzan: Genjuro, que se siente atraído por Wakasa, y al mismo tiempo quiere que Miyagi se sienta atraída por él.

Y hay un punto de fractura en esa Miyagi que hemos visto, y es que ella no es Miyagi, sino una evocación. Genjuro no soporta ciertos extremos de Miyagi ligados a su carácter real; es eso lo que quiere transformar, y llegó a lograrlo en su evocación. Pero por ser una evocación, es un ser imaginario sin consistencia, ya que la realidad se opone completamente a esa creación imaginaria. Sólo el deseo de Genjuro la soporta. Y precisamente, eso permite que Wakasa ocupe el lugar de esa evocación, ya que Wakasa presenta todas las características atractivas de lo imaginario, sin ofrecer ningún tipo de las resistencias de lo particular. Y aparentando además ser real, más real incluso que la misma realidad.



La secuencia se cierra con los siguientes planos:

**P97.- PM Genjuro.** Se vuelve hacia atrás, a la DERECHA.



P97

La mirada de Genjuro se abstrae de la petición de la bruja, y se concentra en:

**P98.- PP de Wakasa,** que sonrío ¿a Genjuro?.



P98

Un rostro sonriente, que parece prometer algún placer secreto, y que muestra una extraña inmovilidad. No hay nada que se altere en su rostro, el rostro de una máscara. De hecho, su maquillaje es una cita de una máscara característica del teatro Nô.



**99.- PG - SEMISUBJETIVO Wakasa.** Genjuro se humilla ante la Nodriza. Los tres se vuelven a LA DERECHA.



P99

El plano tiene una gran carga al poner en escena el punto de visto de Wakasa, arrancando como casi un subjetivo de ésta. La vemos mientras mira y espera la respuesta de Genjuro, que intercambia sus saludos con la Nodriza. Y el plano introduce ahora un nuevo eje con respecto a los otros planos del resto de la secuencia, que ya no bascula con centro en Genjuro, sino que se proyecta desde Wakasa a Genjuro. Genjuro antes tenía toda la potestad de elegir. Ahora, es simplemente el punto final de la acción de Wakasa-Nodriza.

Si hasta ahora habíamos visto que el film se movía a través de la idea de transformación (lo que está en un lugar se transforma en algo, que sigue ocupando el mismo lugar), cambios en los que la alteración de la apariencia del objeto se asocian a un cambio en la sustancia de éste, ahora tenemos una sustitución. Mientras Genjuro y Miyagi trabajan a través de transformaciones, veremos que Wakasa y la Nodriza operan a través de sustituciones de apariencias, que sólo se dan en el plano imaginario, en el plano del parecer, nunca en el del ser.

#### La mentira de la bruja

Análisis: Segundo viaje. La seducción de Genjuro (II): El baile de Wakasa.

En el centro de la película, se cruzan los elementos fundamentales de las dos tramas, la trama de Genjuro y la de Tobei: respectivamente, el deseo y la ambición. Y ahí suena la voz bronca del fantasma del daimyô samurái. Alguien que ocupó esa posición en la escala social que ambiciona Tobei, y que a Genjuro se le ofrece aparentemente sin mayor esfuerzo, supuestamente, por su capacidad creadora (un talento que la película se ha encargado de mostrar como engañoso, tanto que hasta al mismo le Genjuro le cuesta dejarse engañar por los halagos de Wakasa). Y en el centro del relato, en una escena construida con exquisito (y ostentoso) gusto, la imagen de la mujer baila ante Genjuro.

La secuencia comienza con un plano que nos revela el espacio como espacio teatral: vemos el típico teatro Nô, en el que está el puente (hashigakari) y la escena principal (honbutai). Y en esa escena principal, podemos percibir la posición del Waki, ocupada por Genjuro.



P119

Presidiendo este espacio, las ramas retorcidas y secas de un árbol seco. Árbol seco, traducción del término japonés Kutsuki, homófono al nombre de la familia de Wakasa.



Teatro Nô (Teatro Nacional de Nô, Tokio)



Fuente [www.wikipedia.es](http://es.wikipedia.org/wiki/N%C5%8D). Artículo Teatro no. <http://es.wikipedia.org/wiki/N%C5%8D>  
(Consultado el 4/12/2006.)

---

Hay en esa representación teatral del plano 119 una anomalía: ¿dónde está el Shite, que debería estar frente al hombre?



Representación de Teatro Nô

Fuente [www.wikipedia.es](http://es.wikipedia.org/wiki/Teatro). Artículo Teatro. <http://es.wikipedia.org/wiki/Teatro> (Consultado el 4/12/2006.)

---

Si no vemos al Shite, es porque estamos fuera del campo de la visión del Waki. En cuanto que no podemos ver lo que él ve, eso nos delata que Wakasa no tiene existencia fuera de la mirada de Genjuro.

En el plano siguiente, P120, el Shite aparece, bailando ante el Waki, no revelando aún su verdadera naturaleza, pero jugando a sugerirla.



P120

Ignorando aparentemente la presencia de Genjuro, concentrada en su canto y su baile, para inesperadamente señalarle con el abanico, volverse hacia a él, y de nuevo ignorarle. En un juego de seducción en el que el abanico es algo que acaricia, prolongación de la mano, pero también no deja de tener su connotación de arma, de objeto de ataque.

La más delicada de las sedas de ricos colores, de apreciados matices declinaría su brillo y perdería su riqueza tal como mi vida se desharía, amado mío, si tú rompieras con nuestros votos de Amor que por más de cien años serán sellados con este brindis.

Porque si el abanico es literalmente un arma, también podemos escuchar la promesa de Wakasa de forma literal, casi como amenaza. Esos más de cien años se refieren a una aseveración real. Y el filo del abanico parece cortar el cuello de Genjuro.





P121

El canto y el baile de Wakasa se entremezcla con algo más. Una vez masculina, opaca, bronca, casi ultraterrena. Wakasa se detiene y se oscurece. Lo sobrenatural aparece de forma explícita en el film en este momento. Si Wakasa se ha detenido ante esa irrupción, la cámara no, y continúa lo que debería ser el movimiento de la mujer. La cámara acaba encuadrando el casco hueco del daimyô, el supuesto padre de Wakasa.

La voz fantasmal de éste plantea a los espectadores una incógnita, al mismo tiempo que ésta se plantea en Genjuro. La bruja desvela el enigma a través de la historia, de la leyenda. Pero conociendo el pasado, la Historia, comprendemos que el engaño y la superchería alcanzan mayores proporciones. La Historia es desvirtuada por la bruja. Según la Nodriz, Nobunaga mata a Kutsuki, y destruye su casa. En la Historia, Kutsuki fue realmente aliado de Nobunaga, y le llegó a sobrevivir, convirtiéndose luego en aliado del seguidor de Nobunaga, [Hashiba](#)

[Hideyoshi](#), y finalmente en figura fundamental a la muerte de este último de su sucesión al traicionar a Ishida Mitsunari en la batalla de Sekigahara (1600) y apoyar a Tokugawa Ieyasu.

La bruja nos da una visión de esta realidad completamente alterada. Y todo ello, para atentar contra el nombre de Nobunaga.

La Familia Kutsuki fue aniquilada por Nobunaga, el maldito y cruel Nobunaga.

Desarticulado el relato histórico, planteada la escena como engaño, el nombre de Kutsuki alcanza su significado en lengua japonesa: árbol seco.

El alma del difunto señor aún deambula por la casa. Y si oye la voz de la princesa, también se pone a cantar con alegría. Y, hoy, el señor está contento porque sabe que su princesa ha encontrado, por fin, al hombre de su vida.

Una vez desmentido el valor de la palabra, de la ley de Nobunaga, el unificador y pacificador de Japón, y expresada como coacción y violencia –que por otra parte, no dejaban de ser atributos del real Nobunaga-, lo que aparece ocupando el lugar de la voluntad del padre se pliega al deseo lascivo del fantasma de la mujer. Gozar en el goce de ésta.

Y sabe que ese hombre pronto será el marido de su hija para siempre.

Genjuro y Wakasa se comprometen en una unión en la que el tercero es un término imaginario, sin posibilidad de operar una sanción simbólica, con lo que ambos se enfrentan a la fusión.

La otra cara de Miyagi: el fantasma

Análisis: Segundo viaje. Genjuro vuelve Regreso a casa.

El engaño se ha revelado como tal. Wakasa se ha mostrado como un espectro. El palacio de Kutsuki como un edificio en ruinas. El casco de Kutsuki como un objeto sin valor.

Genjuro llega a la aldea. Lo hace por derecha, es decir, por un lugar que no corresponde al de la ciudad. El lugar del Otro mundo. Y se encuentra su casa. Una casa que es encuadrada de una forma muy diferente a la que siempre se ha hecho. Ahora se muestra como frontal, grande, amenazadora, cuando siempre se había encuadrado de forma lateral.



P183

Al entrar Genjuro en la casa, la cámara ya está ahí, esperándole. Pero no hay nada, ni nadie, en el lugar del fuego. La cámara parece saber que va a llegar, y no intenta mostrar el estado del interior cuando entra Genjuro. El interior ya está ahí, esperando. Un interior de desolación que es atravesado por Genjuro, mientras que la cámara le sigue en su búsqueda de algo que pueda reconocer; primero en panorámica a la derecha, luego a la izquierda, hasta que Genjuro vuelve a salir fuera de la casa. Aunque la cámara se mueva en panorámica, el punto de vista no cambia mientras Genjuro está en la casa. Como si alguien le mirara, sin que Genjuro le viera.

Cuando Genjuro sale de la casa, la cámara sigue su desplazamiento en el exterior, muchas veces sin que lo veamos ya que los muros de la casa nos lo impiden, pero sin perder su trayectoria nunca. Comienza un travelín circular con panorámica a la derecha que manifiesta el

lugar desde el que la cámara, en su primera posición, espiaba a Genjuro en la entrada a la casa. El lugar donde estaba la cámara, el lugar donde en principio estábamos nosotros, el lugar del cuál ahora nos vemos desplazados para poder ver en él a Miyagi. El lugar donde está ese fuego de nuevo que se había desvanecido al atravesar los personajes el lago y aparecer en la historia, con la ciudad, el dinero.



P184

Ese lugar, la cámara nos lo revela, estaba siempre ahí. Y alguien lo guardaba y estaba siempre ahí, contemplando todo. Miyagi.



P184

Adelantemos algo que la narración ha eludido. Miyagi ha muerto. Y ahora acude como espíritu para reunir una vez más, por última vez, a su familia. Y recordemos algo que se planteó en la secuencia de la evocación de Miyagi, en la tienda de telas. A partir de cierto momento, Miyagi y Wakasa se sitúan en cada uno de los extremos de un eje, cuyo centro pivota alrededor de Genjuro. Si Miyagi ahora se ha “mostrado”, eso significa que Wakasa es la que está mirando la escena.

Una Wakasa que tras su desaparición había quedado flotando en el aire, en el lago, igual que su canción, la misma que oímos en la secuencia de las “bodas”, que vuelve a sonar en off, al tiempo que Genjuro parece dirigirse, atravesando la zona de las ruinas del palacio, cuerpo aniquilado, hacia el lugar donde quedó Miyagi, más allá del lago Biwa.





P182

Reencontramos a Miyagi y la puesta en plano nos lo remarca. La composición del cuadro repite la del P13, en la secuencia del reencuentro tras el primer viaje.



P185

P13

Pero en el plano siguiente, volvemos a ver la figura de una vieja conocida. Su silueta, vista como tantas veces de espaldas, expectante.





P186 (I)

Una silueta que no deja de recordarnos la de la Nodriza de Wakasa, y su extraña inmovilidad.



P114



P127

Cuando la cámara sigue en panorámica a Genjuro, que va a acostar a su hijo (como en la secuencia 6), lo hace no sólo para centrar la acción de Genjuro, sino también para dejar de ver a Miyagi, y marcar la diferencia existente entre esa Miyagi misteriosa, como un ser pasivo, observador, distante, que aparecía en el primer encuadre del plano y se relacionaba con la iconografía propia de la Nodriza, y Miyagi como el ser activo, colaborador, abierto, expansivo que entra en cuadro para ayudar, una vez más, a Genjuro.



P186 (II)

La panorámica (que nos aparta de la figura estática de esa Miyagi en cuya silueta se aparece la nodriza-bruja) y su entrada en cuadro en el encuadre final de la panorámica (que nos devuelve como nueva la figura habitual de Miyagi) marcan la escisión, la diferencia; pero una diferencia que tiene sentido en cuanto que se define la renuncia de Miyagi a la venganza.

Cuando Genjuro le medio confiesa su culpa, la cámara se aproxima al rostro de Miyagi para dar cuenta de que ella ya sabe.



P185 (I)

P185 (II)

Miyagi sabe más de lo que cree Genjuro, y guarda silencio acerca de algo que él, por ahora, no puede saber: su muerte. Miyagi se sitúa en el lugar del que sabe pero no lo aparenta, en el

lugar del secreto. Justo al otro extremo del que se situaba Wakasa, es decir, del que aparenta lo que no es.

Desde el secreto, Miyagi inicia una operación de simbolización que permitirá reintroducir en el relato un orden, respetuoso con la Ley del Karma. Pero para ello deberá de pagar. Miyagi debe renunciar a la venganza posible como ser sobrenatural. Si no lo hiciera, se convertiría en un ser en una situación similar a la de Wakasa: anegaría a Genjuro de lo real. En su sed de venganza le reduciría a un mechón de pelos, como Isora hacía con Shôtarô en *El caldero de Kibitsu*, el otro relato de referencia de los *Ugetsu Monogatari* de Ueda Akinari, bisagra entre *La cabaña entre los cañas esparcidas* y *La impura pasión de la serpiente*, y que cuenta la venganza sobrenatural de una mujer a la que la infidelidad de su marido ha llevado a la muerte, al estado de espectro. Isora, el personaje del espectro vengativo de la mujer, es la bisagra entre Miyagi y Wakasa.

These two women represent the extremes of Mizoguchi's theme; it is much more than simple profane vs. sacred love. Rather, it displays a subtle irony: in the end both women died needing love, the spirit in the haunted mansion is to be equalled with the loyal and loving wife. They are equal and it is this parallel that interests Mizoguchi, just as much as did the similar parallel of *Sisters of Gion*, or the parallel conflicts with decides the fate of the heroine in *Osaka Elegy*.

RICHIE, DONALD. *Japanese Cinema: Film Style and National Character*. Secker & Warbur, Londres 1972. Pág. 115.

Un recurso que se utiliza por dos veces en esta secuencia es el de la llamada al Otro mundo que realiza una flauta que no se sabe hasta qué punto es interna o no a la diégesis. Y que

repite la llamada que acompañaba a la primera aparición de Wakasa dentro de la casa de Kutsuki (en donde se manifestó primero como sombra, luego como silueta oscura y finalmente como cuerpo). Dos llamadas perturban a Miyagi en su recibimiento a Genjuro.

Una de esas llamadas aparece justo en ese momento, en que Miyagi se lleva la mano a la boca, conteniendo el llanto. Suena la llamada fantasmal, y el cambio de plano (al plano 186) nos trae la silueta de la nodriza nigromante, como ya se ha señalado.

Si Miyagi rompe esa llamada acudiendo a auxiliar a Genjuro en su sueño, la segunda llamada fantasmal tiene lugar tras ese momento, cuando Genjuro duerme con su hijo en brazos. Miyagi se retira y limpia el polvo del camino del calzado de Genjuro. Ella se oscurece, es una silueta negra como lo fue Wakasa cuando se sumió en las tinieblas, al ser conjurada por Genjuro con la ayuda de las escrituras budistas sobre su piel. Como silueta negra, a punto de ser sólo una sombra, Miyagi se detiene, como si hubiera oído algo. Pero nosotros como espectadores no oímos nada.



P186

Hasta que ella se queda quieta, y entonces comprendemos su inmovilidad al oír la llamada ultraterrena de la flauta. Una transición por encadenado al plano siguiente nos marca de

nuevo la escisión de Miyagi. Hay un cambio en el personaje, ya que se niega a seguir ese impulso que le llama.



Cuando ella enciende la lámpara para velar a Genjuro y Genichi, sólo entonces, el sonido de la flauta desaparece.

Genjuro de forma insistente ha intentado lograr una transformación. El hecho sobrenatural no será sino consecuencia desgraciada de esas transformaciones con las que él quería forzar la realidad (Genjuro convierte su potencial de trabajo como agricultor en trabajo como artesano / Genjuro transforma el fuego de útil para la cocina en fuerza para su trabajo como artesano / Genjuro convierte la tierra en cerámica / Genjuro convierte la cerámica en dinero). Esa serie de transformaciones, al no sujetarse a la ley del Karma, acabarían introduciendo un ciclo incesante, en el que el dinero se alimentaría a sí mismo, imaginarizando al objeto al desvincularlo de su valor de uso. Si el mundo es Maya, apariencia, la circulación del dinero que propone Genjuro refuerza ese ciclo vicioso de las apariencias.

Un ciclo de apariencias en el que el fantasma logra sustituir a Miyagi.

La Ley del Karma es una ley de transformación continua que debe encaminarse, paradójicamente a la cesación, frente a la pulsión de Genjuro, que busca la transformación a

instancias de un deseo que difícilmente se podrá saciar. Por ello, Genjuro no puede evitar caer en el fantasma (Genjuro disfraza a su mujer con la ropa que ha comprado con el dinero obtenido / Genjuro sustituye el recuerdo de su mujer por la imagen de su deseo) y de ahí, pasa a ser posible víctima del cadáver que se esconde tras la apariencia.

La muerte de Miyagi es el resultado de las ansias de transformación de Genjuro. Y supone una nueva transformación, consecuencia del proceso al que se somete Miyagi debido al deseo de Genjuro:

Miyagi transforma el alimento en comida.

Miyagi se ve privada del fuego

Miyagi advierte la caída (traición) de Genjuro

Miyagi muere: Miyagi se transforma en espectro

Pero el paso final del trayecto de Miyagi, con respecto al del personaje de Isora de *El Caldero de Kibitsu*, no llega a operarse:

Miyagi se transforma en un ser vengativo.

Si fuera así, finalmente tendríamos como resultado de la historia:

Genjuro se convierte en víctima de Miyagi

Eso no llega a ocurrir. Frente a la consumación, aparece el principio budista de la cesación: la venganza se niega, el sacrificio del yo (Miyagi) permite a Genjuro seguir viviendo.

Y Miyagi, ser piadoso, se revela como bodhisattva, flor que se abre en secreto, y remienda la ropa de Genjuro mientras la luz del sol, abriendo un nuevo día, se cuela a través de los resquicios de la casa.

Comienza un nuevo día. A su luz, la casa ha perdido su aspecto amenazador. Vuelve a ser la casa de una familia.



P188

## CONCLUSIÓN

El final del Ciclo

Análisis: Final. La voz de Miyagi.

Genjuro ha experimentado por segunda vez el contacto con lo sobrenatural.

La primera vez en que ocurrió algo similar, el encuentro con Wakasa, fue consecuencia del deseo de Genjuro de alcanzar un cambio de clase que él creía posible gracias a su dominio sobre una serie de transformaciones: de la tierra a la forma de la vasija, la forma de la vasija a la vasija cocida como cerámica, de la cerámica al dinero. La consecuencia real de esa

transformación, según lo explorado por Marx, llevaría a un ciclo incesante, en el que el valor de uso estaría condenado a desaparecer, anulado por la transformación de dinero en capital.

Como resultado, dentro de ese universo cíclico, incesante, en que se ha inmerso Genjuro, el fantasma, eso que se desea *por encima de todo*, acabó sustituyendo a Miyagi. Lo pudo hacer por su facultad de ser en lo imaginario. Y llegó a hacerlo precisamente porque, en cierto momento, Genjuro ha intentado situar a Miyagi en lo imaginario. Al hacerlo, Miyagi y Wakasa se han situado a uno y otro lado de un eje que las relaciona entre sí. Definiendo que una y otra estén siempre a un lado y otro de un mismo eje. Con lo que si una se muestra ausente, la otra ocupa su lugar y revela su presencia.

Pero ese objeto tan deseado al cuál se somete Genjuro, Wakasa, le exige una entrega completa. Y esa entrega le exige lo último que queda de su mujer Miyagi, el pensamiento de Genjuro hacia ésta. Una vez conseguido esto, Genjuro está casi a punto de sucumbir a la amenaza del fantasma: la aniquilación. Porque Wakasa no es del todo un ente imaginario. Su apariencia, el carácter imaginario de Wakasa, con que Genjuro ha sido seducido y cegado, en cierto momento se desvanece y surge entonces la perspectiva del cadáver que esconde. Y será ése, el cadáver, el último rendimiento de los trabajos de Genjuro.

Afortunadamente para Genjuro, el monje con el que se cruza, el monje que reconoce en su rostro la marca del peligro que le amenaza, le hace ponerse bajo la Ley. Escribe entonces sobre el cuerpo del maldito los caracteres de la Palabra del Buda, del Budismo Mahayana. Gracias a ello, Genjuro puede resistirse al fantasma y rechazar su amenaza. Entonces, la casa que supuso un espacio de fascinación se revela como un edificio en ruinas, un cuerpo convertido en cadáver. La red de engaños a la que él se quiso someter ahora es insostenible. Todo se ha desvelado como una ilusión engañosa, y en cuanto a eso, Genjuro es incapaz de distinguir entre la realidad y el sueño, como le ocurrió a Chuang Tzu.



Antiguamente, Chuang Chou soñó que era mariposa. Revoloteaba gozosa; era una mariposa y andaba muy contenta de serlo. No sabía que era Chuang Chou. De pronto se despierta. Era Chou y se asombraba de serlo. Ya no le era posible averiguar si era Chou, que soñaba ser mariposa, o era la mariposa, que soñaba ser Chou. Chou y la mariposa son cosas diferentes. Así son las transformaciones de las cosas.

CHUANG TZU. "Nan Hva Ching". Incluido en *Dos grandes maestros del Taoísmo*. Edición de Carmelo Elourdy, S.J. Madrid 1983

Cuando lo ocurrido en la casa se desvela como irreal, la duda de la experiencia vivida sitúa a Genjuro en una actitud de reticencia con respecto a la realidad. Antes sufrió un engaño, ya sea debido a la injerencia de lo sobrenatural, o ya sea debido a un delirio personal. Lo fantástico se plantea como duda.

Sin embargo, no es ése el mensaje real del budismo. No es pensar que el mundo es apariencia, sino dejar de pensar en la apariencia del mundo, dejar de pensar en el mundo, dejar de pensar en la apariencia, dejar de pensar. Ante el riesgo de fundir de nuevo la realidad con el sueño, Genjuro recibe una nueva llamada de lo sobrenatural. Y esta vez, la llamada es un mensaje. Un mensaje críptico, ilógico. Un *koan*, planteado no con palabras, sino con acciones. Un mensaje que no busca ser entendido, y por ello su explicación no puede ceñirse a lo que aparentemente significa.

Un *koan* formado por acciones básicas, como sacudir el polvo de las sandalias, o remendar la ropa. Por sensaciones primarias y triviales, como esa luz solar que se cuela a través de las rendijas de la puerta rota o la luz del candil que enciende el espíritu de Miyagi. Y la imposibilidad de Genjuro de ver el milagro secreto que tiene lugar en ese *koan* es algo que

está en la esencia misma de esta forma de revelación: tanto en que el espíritu *hace* cuando *nadie le ve*; como en el mismo resultado de lo que ha hecho el espíritu, cuando nadie le ha visto.

Miyagi restituye un eje que se ha roto. Lo restituye en cuanto que permite que el contacto con lo real no va a quemar a Genjuro, que Genjuro va a soportar ese peso. Y que el hombre va a ser consciente de eso. Genjuro ha soportado por dos veces la revelación de la mujer; la prohibición del eje del deseo, y vive ahora la restitución en el eje simbólico. Lo hace a través del contacto con esas mujeres que si están en el eje del deseo, también están cruzadas por el eje simbólico de la prohibición.

Hay en todo ello una formulación que podemos afirmar que es homóloga a la que González Requena define en el cine clásico de Hollywood.

En el relato fílmico clásico, la posesión de la mujer -su conquista en tanto objeto de deseo- queda pospuesta al afrontamiento de la tarea por la que el personaje confirma su dimensión heroica y, así, restaura la cadena simbólica.

Una cuestión, ésta, habitualmente no tomada en serio por críticos e historiadores, para quienes tan constante solidaridad no era más que el producto de los gustos ingenuos del público y de las exigencias oportunistas de los productores hollywoodianos. Y sin embargo, una atención menos prejuiciosa y, por lo demás, más respetuosa a los textos mismos, debería hacernos ver que se trata de una de las piezas básicas de la cifra simbólica que conforma el relato clásico.

Pues, en éste, cierta ley regula la distancia entre el sujeto y el objeto de su deseo, a la vez que lo inscribe en la dimensión temporal del proceso de

maduración. La posesión del objeto del deseo exige, en ese sentido, la cualificación del sujeto como héroe a través de la Tarea que el Destinador le encomienda y que, en ello mismo, confirma su acatamiento de la Ley. Pues, después de todo, sólo un héroe puede estar a la altura del deseo de la mujer. Y así, la estructura del relato clásico se nos descubre en lo esencial configurada por la estructura misma del proceso edípico.

**Eje de la Ley:**

Destinador

à

<b>Eje del Deseo:</b>	Sujeto à	Tarea à	Objeto
-----------------------	----------	---------	--------

à

Héroe

GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS. *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones, Valladolid 2006. Páginas 194-195.

Miyagi vuelve a introducir en el relato un fuego que más que iluminar al fantasma, como ocurría en la casa de Kutsuki, sirve para cocinar y para proteger del frío. Ahora, en correspondencia, si el contacto de Genjuro con el fantasma ha convertido a Miyagi en cadáver, Genjuro debe reintroducirla en el ciclo del Karma. Debe darle su “nombre búdico” y devolverla al espacio de lo muerto. Pero no como un cadáver, sino como una voz y un túmulo. Genjuro reza ante el túmulo de Miyagi.



P192

Ahora, lo que ocupa el lugar que se vació al atravesar el lago (Bajo el centro, Fuera de cuadro) es el cuerpo de Miyagi. Si Genjuro en su momento interrumpió el proceso de Miyagi para imponer el suyo, utilizó el lugar del fuego para colocar en él el torno, hasta finalmente agotar el lugar del secreto al obtener como beneficio final el dinero, ahora con la ceremonia fúnebre logra devolver el secreto a ese lugar: accesible aunque seguro para el hombre. Pero Miyagi muerta ocupa el lugar en cuanto a que es motor, y no cadáver. Por eso, en el último plano la cámara se eleva desde el túmulo al final del film. No hay un cadáver ahí, como si lo había en la casa de Kutsuki, lo que hay es la memoria de que allí estuvo alguien que supo y guardó el secreto en silencio, alguien que habla y al que nadie escucha, alguien al que sin hablar todos le hacen caso ahora, alguien que gira el torno sin mover la mano, porque ya no tiene manos, ya no tiene cuerpo.

*Ugetsu Monogatari*, Lo que se cuenta en el mes de las lluvias, es la historia de una instauración: la de Hashiba - Toyotomi Hideyoshi, que finalmente llevará, tras la muerte de éste (17 años después, cuando Japón se volverá a convulsionar por unos incluso más cruentos

que los que se cuenta ahora) a la instauración de Tokugawa Ieyasu y el inicio de la época Edo. Una época caracterizada por el progreso moderado, la prosperidad y el asilamiento.

Pero también es la historia de una reinstauración simbólica.

Genjuro reza en la tumba de Miyagi, Tobei trabaja el campo, Genjuro la cerámica. Ohama cuece el alimento –retoma el fuego de Miyagi- y lo reparte en la familia. Y Genichi ofrece esa comida al túmulo de Miyagi. Miyagi que habla al borde de la cesación, a punto de callar tras los 49 días de espera búdica –los 49 días de la iluminación del Buda Gauttarma- en que su espíritu, según la tradición búdica, aún vaga por la tierra, a punto de disolverse en la nada, y que sin embargo, une una familia que se rompió, alienta el trabajo que se olvidó, permite cocinar el alimento que se negó y hace moverse un torno que ya ninguna mano hace girar.

The final scene is rich in meaning deftly condensed, inviting reflection on war's effects on four individuals and their village. Here we come to accept that in a time of civil war, two conflicting ways of adapting to the environment were equally impossible to realize. The film's world view is basically ironic: given such chaos, the individual cannot prevail, no matter what kind of action he or she takes. Survival is dependent on chance alone. Miyagi's option, with which Mizoguchi sympathizes, is less rewarding than those taken by the others. Although Tobei, Genjuro, and Ohama have been defeated in their aims, they have survived; their very defeat has taught them the insignificance of all "options." Yet, Miyagi rises, through death, above the merely tragic: she becomes the most sublime type of woman, the one who can forgive. The shot of Genjuro busily engaged in loading the kiln is accompanied by Miyagi in a voice-over: "So much has happened to us. Now at last you have become the

man I hoped you would be." There is redemption for Genjuro, as well, in this thought.

MCDONALD, KEIKO. *Ugestsu – Kenji Mizoguchi, Director*. Rutgers University Press, New Brunswick 1993. Citado en VV.AA. *Mizoguchi the Master*. Cinémathèque Ontario – The Japan Foundation. Toronto 1980. Pág. 34

Es el último punto del ciclo de Miyagi, y en el que muestra su diferencia con el que quiso instituir Genjuro. Mientras que el ciclo del hombre llevaba al cadáver, el de Miyagi lleva a ese humo que se eleva desde el túmulo y en el que Miyagi se disipa.

Miyagi encarna no sólo la fidelidad conyugal y el amor de una esposa, sino también la nostalgia natal, la tumba de los antepasados, los cambios transmitidos de generación en generación, el retorno inicial de las estaciones, la vida ligada al manejo del timón.

KENJI MIZOGUCHI, Valladolid, XXV Semana Internacional de Cine, 1980, Pág. 47. Citado en SANTOS, ANTONIO. Kenji Mizoguchi. Colección Signo e Imagen / Cineastas. Editorial Cátedra. Madrid, 1993. Página 44.



## BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía sobre Mizoguchi y cine japonés:

ANDERSON, JOSEPH L.

RICHIE, DONALD

*The Japanese Films: Art and Industry.*

Princeton University Press. Princeton 1982.

ANDREW, DUDLEY & ANDREW, PAUL

*Kenji Mizoguchi: A Guide to References and Resources.*

Boston: G.K. Hall & Co., 1981.

BOCK, ANDIE

*Japanese Film Directors*

Kodansha International, Nueva York, 1978.

BURCH, NOËL

*Praxis del Cine*

Editorial Fundamentos, Madrid 1970

DELEUZE, GILLES

La imagen-movimiento

Editorial Paidós. Barcelona 1984

ERICE, VÍCTOR

*Itinerario de Mizoguchi*

Nuestro Cine nº 37, 1965.

FERNÁNDEZ-CUENCA, CARLOS

*Kenji Mizoguchi*

Filmoteca Nacional, Madrid 1964.

FREIBERG, FREDA

*Women in Mizoguchi Films*

Papers of the Japanese Studies Centre, Melbourne 1981.

GODARD, JEAN-LUC

*Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*

Barral Editores, Barcelona 1971

GIUGLARIS, SHINOBU

*El cine japonés*



Rialp. Madrid 1957.

IWAKASA, AKIRA.

*Kenji Mizoguchi*

Incluido en *Anthologie du Cinéma*

Tomo 3, Págs. 443-488

L'Avant Scene, Paris 1968.

IWAKASA, AKIRA.

*Realisme de Mizoguchi*

Kinema Jumbo, nº. 294, septiembre 1961.

JACKSON, JEAN-PIERRE

*Les Contes de la Lune Vague apres la Pluie – Kenji Mizoguchi*

Synopsis. Nathan. Paris 1998.

MCDONALD, KEIKO

*Ugestsu – Kenji Mizoguchi, Director*

Rutgers University Press, New Brunswick 1993.

MELLEN, JOAN

The Waves of the Genji's Door. Japan through its cinema.

Pantheon Books. Nueva York 1976.

MESNIL, MICHEL

*Mizoguchi Kenji*

Editions Seghers, Paris 1965

RICHIE, DONALD

*Japanese Cinema: Film Style and National Character.*

Secker & Warbur, Londres 1972.

SANTOS, ANTONIO

*Kenji Mizoguchi*

Colección Signo e Imagen / Cineastas. Editorial Cátedra. Madrid, 1993.

SANTOS, ANTONIO

*Kenji Mizoguchi. Bibliografía selecta*

Cuadernos cinematográficos nº.8

Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993.

SANTOS, ANTONIO

*Kenji Mizoguchi o la tradición renovada* Catedra de Historia y Estética de la Cinematografía,  
Valladolid 1986

TADAO, SATO

*Le cinema japonais*

2 tomos.

Centre Georges Pompidou. Paris 1997

TORRES HORTELANO, LORENZO J.

*Primavera tardía de Yazujiro Ozu. Cine clásico y poética zen.*

Caja España, Valladolid 2006.

VÊ-HÔ

*Mizoguchi*

Classiques du cinema. Editios Universitaires, Paris 1963.

VV.AA.

*Kenji Mizoguchi.*

Filmoteca Nacional-25 Semana Internacional de Cine de Valladolid. Valladolid 1980.

VV.AA.

*Mizoguchi the Master*

Cinémathèque Ontario – The Japan Foundation. Toronto 1980.

VV.AA.

*Il Cinema di Kenji Mizoguchi.*

La Biennale. Mostra internazionale del cinema. Venecia 1980.

Textos de literatura clásica japonesa y oriental.

AKINARI UEDA

*Cuentos de Lluvia y Luna.*

Edición de Kazuya Sakai.

Editorial Trotta, Madrid 2002.

ANÓNIMO

*Manioshu. Colección para diez mil generaciones*

Edición de Antonio Cabezas. Editorial Hiperión, Madrid 1980.

ANÓNIMO

*Kokinshuu. Colección de poemas japoneses antiguos y modernos (el canon del clasicismo.)*

Edición de Carlos Rubio López de la Llave. Editorial Hiperión, Madrid 2005.

ANÓNIMO

*Poesía Clásica Japonesa. (Kokinwakashû.*

Edición de Torquil Duthie

Editorial Trotta, Madrid 2005.

ANÓNIMO

*El cuento del cortador de bambú.*

Edición de Kayoko Takagi.

Editorial Trotta, Madrid 1998.

ANÓNIMO

*Heike Monogatari*

Traducción de Rumi Tami Moratalla y Carlos Rubio López de la Llave

Gredos, Madrid 2005

ANÓNIMO / CONFUCIO

*Libro de los Cambios*

Edición de Carmelo Elourdy, S.J.

Madrid 1983

ARIWARA NO NARIHIRA

*Cantares de Ise*

Edición de Antonio Cabezas.

Editorial Hiperión, Madrid 1993

BASHÔ, MATSUO

*Senda hacia tierras hondas (Senda de Oku)*

Edición de Antonio Cabezas.

Editorial Hiperión, Madrid 1993.

BASHÔ, MATSUO

*Haiku de las cuatro estaciones*

Miraguano Editores, Madrid 1983.

CAEIRO, LUIS

*Cuentos y tradiciones japonesas*

(Cuatro volúmenes)

Editorial Hiperión, Madrid 1993.

CHIKAMATSU MONZAEMON

*Los amantes suicidas de Amijima*

Editorial Trotta, Madrid 2000.

HEARN, LAFCADIO

*Kwaidan*

Ediciones Siruela. Madrid, 1986.

KAMO NO CHOOMEI

*Hoojooki. Un relato desde mi choza.*

Editorial Hiperión, Madrid 1998.

KENKO YOSHIDA

*Tsurezuregusa. Ocurrencias de un ocioso*

Editorial Hiperión, Madrid 2005.

LAO TSE / CHUANG TZU

*Dos grandes maestros del Taoísmo (Tao Te Ching – Nan Hwa Ching)*

Edición de Carmelo Elourdy, S.J.

Madrid 1983

MIYAMOTO MUSASHI

El libro de los cinco anillos

[www.webliblioteca.com.ar](http://www.webliblioteca.com.ar)

Miraguano Editores, Madrid 1985.

SAIKAKU IHARA

*Kôshoku ichidai otoko*

*Amores de un vividor.*

Traducción de Fernando Rodríguez Izquierdo

Alfaguara, Madrid 2003

SAIKAKU IHARA

*Kôshoku ichidai otoko*

*Hombre lascivo y sin linaje*

Traducción de Antonio Cabezas

Editorial Hiperion, Madrid 1982

SAIKAKU IHARA

*Cinco amantes apasionadas*

Traducción de Javier Sologuren y Akira Sugiyama

Editorial Hiperion, Madrid 1993

SEI SHÔNAGON

*El libro de la almohada,*

Traducción de Amalia Soto.

Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires 2001.

SEI SHÔNAGON

*El libro de la almohada,*

Traducción de María Kodama y Jorge Luis Borges.

Alianza Editorial, Madrid 2005.

TSUNETOMO, YAMAMOTO

*Hagakure (Hojas ocultas). El Libro del Samurái.*

Edición electrónica en PDF

<http://estrategia.info>



MURASAKI SHIKIBU

*La novela de Genji*

Traducción de Xavier Roca Ferrer sobre la edición inglesa de Arthur Walley

Editorial Destino, Barcelona 2005-2006.

MURASAKI SHIKIBU

*La historia de Genji*

Traducción de Jordi Fibla sobre la edición inglesa de Royall Tyler

Editorial Atalanta, Madrid 2005-2006.

VV.AA.

*Jaikus inmortales*

Edición de Antonio Cabezas. Editorial Hiperión, Madrid 1981

ZEAMI

*Fûshikaden. Tratado sobre la práctica del teatro Nô y cuatro dramas Nô*

Edición de Javier Rubiera e Hidehito Higashitani.

Editorial Trotta, Madrid 1999.

Bibliografía sobre literatura, historia y costumbres de Japón.

BARTHES, ROLAND

*El imperio de los signos.*

Mondadori España, Madrid 1991.

BENEDICT, RUTH

*El crisantemo y la espada.*

Alianza Editorial, Madrid 2003.

BORGES, JORGE LUIS.

En colaboración con JURADO, ALICIA

*Qué es el budismo*

*Obras completas en colaboración, Tomo 2.*

Alianza Editorial. Madrid, 1983.

CABEZAS, ANTONIO

La literatura japonesa

Editorial Hiperión, Madrid 1990.

CAMPBELL, JOSEPH

*Las máscaras del dios. Vol. 2 Mitología Oriental*

Alianza Editorial, Madrid 1999

ENCICLOPEDIA ENCARTA 2005

Artículos sobre Oda Nobunaga y Toyotomi Hideyoshi.

ENCICLOPEDIA ENCARTA 2005. Atlas

Mapas de Japón.

FERRES SERRANO, JUAN JOSÉ

*Gunkan, diccionario de kanjis japoneses.*

Editorial Hiperión, Madrid 2005.

GIL, JUAN

*Hidalgos y samuráis. España y Japón en los siglos XVI y XVII*

Alianza Editorial, Madrid 1991

HANE, MIKISO

*Breve Historia de Japón*

Alianza Editorial, Madrid 2005

HEARN, LAFCADIO

*El romance de la Vía Láctea*

Calpe. Madrid, 1921.

HEARN, LAFCADIO

*Kokoro. Escenas y visiones de la vida interior japonesa*

Ediciones Miraguano. Madrid, 1986

KAIBARA YUKIO

*Historia del Japón*

FCE, México 2000.

SCHWENTKER, WOLFRANG

*Los samuráis*

Alianza Editorial, Madrid 2006.

SUZUKI, D.T.

*Introducción al Budismo Zen.*

Editorial Mensajero. Bilbao 1986.

TADASHI MATSUI

*Conferencia para el V aniversario del Centro Cultural Hispano Japonés.*

TORRES I GRAELL, ALBERT

*Kanji, la escritura japonesa.*

Editorial Hiperión, Madrid.

Universidad de Salamanca, 2004

VV.AA.

*Japón, tradición y modernidad*

Cuadernos del Público nº. 26. Septiembre 1987. Centro de Documentación Teatral, Madrid 1987.

VV.AA.

*Sobre el teatro Nô*

Programa de mano al espectáculo de la compañía Umewaka, presentado en el Festival de Otoño, Madrid 1987.

WAKATSUKI, FUKUJIRO

*Tradiciones Japonesas*

Espasa Calpe, Madrid 1943.

WATTS, ALAN W.

*El camino del Zen*

Edhasa, Barcelona 1975.

WIKIPEDIA.com

Artículos sobre Daimyô y batallas.

ZIMMER, HEINRICH

*Filosofías de la India*

Editorial Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires 1979

Obras de Referencia General

BARBA, EUGENIO

SAVARESE, NICOLA

El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral.

Escenología. México 1990.

BARTHES, ROLAND

*S/Z*

Siglo XXI Editores, México 1980.

BORGES, JORGE LUIS.

*Obras completas, 2 tomos.*

RBA, Barcelona, 2005.

CIRLOT, JUAN-EDUARDO

*Diccionario de Símbolos*

Labor, Barcelona 1985.

Nueva edición en Editorial Siruela, Madrid 2003.

DURAND, GILBERT

*Las estructuras antropológicas del imaginario*

F.C.E., Madrid 2005.

FERRATER MORA, JOSÉ

*Diccionario de Filosofía*. 5 tomos.

R.B.A. Editores, 2005.

FREUD, SIGMUND

*Obras Completas*

Orbis, 1993.

GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS

*Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*

Castilla Ediciones, Valladolid 2006

GREMAIS, A. J. – COURTÉS, J.

*Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*

Editorial Gredos. 1982

GREMAIS, A. J.

*Semántica estructural. Investigación metodológica*

Editorial Gredos. 1971

GREMAIS, A. J.

*La semántica del texto: ejercicios prácticos*

Editorial Paidós, Barcelona Gredos. 1993.

GUERRERO, DIEGO

*Un Resumen Completo de El Capital de Karl Marx*

Edición electrónica en PDF

<http://labyrinth.uma.es>

JUNG, CARL GUSTAV

*Símbolos de transformación*

Editorial Paidós, Barcelona 2005

LACAN, JACQUES

*El seminario 4. La relación de objeto*

Editorial Paidós. Buenos Aries 2005.

LEVI-STRAUSS, CLAUDE

*Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido.*

FCE, México 1968-1996.



MARX, KARL

*El capital*. 3 Tomos

Edición electrónica en PDF.

ed2k://file|Marx,%20Karl%20-%20I%20capital%20I.pdf|2844053|5EF14F31701785AE466F5E4C4649F91E|/

ed2k://file|Marx,%20Karl%20-%20II%20capital%20II.pdf|1747900|57D4E27AC7287D978B0B4FC18DA1F9FC|/

ed2k://file|Marx,%20Karl%20-%20III%20capital%20III.pdf|2801043|9DE650950E12A043DBB5A6774BCF4E38|/

(Referencias del 4-12-2006)

METZ, CHRISTIAN

*Ensayos sobre la significación en el cine*. 2 volúmenes.

Paidós, Barcelona 2002.

PROPP, VLADIMIR

*Morfología del Cuento / Las transformaciones en los cuentos maravillosos*

Editorial Akal. Madrid 1985

PROPP, VLADIMIR

*Las raíces históricas del cuento*

Editorial Fundamentos. Madrid 1987

TODOROV, TZVETAN

*Introducción a la Literatura Fantástica*

Traducción de Silvia Delpy

PREMIA editora de libros, México 1981.

webgrafía

(Consultas efectuadas en junio-septiembre 2006.)

## ACQUARELLO

*Kenji Mizoguchi*

Strictly Film School, 2001

<http://www.filmref.com/directors/dirpages/mizoguchi.html>

(Última consulta el 4-12-2006)

## DOUCHET, JEAN

*Les Contes de la lune vague*

Extraído de *L'art de Mizoguchi dans les Contes de la lune vague*, Film de montaje de Jean Douchet, incluido en la edición francesa del DVD del film.

Ciné-club de Caen.

<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/mizoguchi/contesdelalunevague.htm>

(Última consulta el 4-12-2006)

EIGA, JOAQUIN DA SILVA

*Ozu, Mizoguchi y Radicalismo Político*

EIGA, 2003.

<http://es.geocities.com/eiga9/articulos/ozumizoguchiyradicalismo.html>

(Última consulta el 4-12-2006)

FREIBERG, FREDA

*Re-viewing Mizoguchi, Master Choreographer of the Long Take*

Senses of Cinema, junio 2005

[http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/05/36/re-viewing\\_mizoguchi.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/05/36/re-viewing_mizoguchi.html)

(Última consulta el 4-12-2006)

FREIBERG, FREDA

*Comprehensive connections: the film industry, the theatre and the state in the early Japanese cinema.*

Screening the Past. Actualizado el 1 de noviembre de 2000.

<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1100/fffr11c.htm>

(Última consulta el 4-12-2006)

GALLAGHER, TAG

*Mizoguchi and Freedom*

Screening the Past. Actualizado el 1 de diciembre de 2001.

<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1201/tgfr13b.htm>

(Última consulta el 4-12-2006)

GARELLA, LUIGI

*I Racconti Della Luna Pallida D'agosto*

Gli Spietati. Rivista di cinema on line.

<http://www.spietati.it/speciali/mizoguchi/home-h.htm>

(Última consulta el 4-12-2006)

HARPER, DAN

*Streets os Shame*

Sense of Cinema. Agosto 2004.

[http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/04/33/street\\_of\\_shame.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/04/33/street_of_shame.html)

(Última consulta el 4-12-2006)

JACOBY, ALEXANDER

*Kenji Mizoguchi*

Sense of Cinema. Septiembre 2002.

<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/mizoguchi.html>

(Última consulta el 4-12-2006)

KINOSHITA, CHIKA

*Choreography of desire: analysing Kinuyo Tanaka's acting in Mizoguchi's films*

Screening the Past. Actualizado el 1 de diciembre de 2001.

<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1201/ckfr13a.htm>

(Última consulta el 4-12-2006)

LACUVE, JEAN-LUC

*Mizoguchi*

Ciné-club de Caen. Actualizado el 16-9.2006.

<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/mizoguchi/mizoguchi.htm>

(Última consulta el 4-12-2006)

LOPATE, PHILLIP

*From*

*the*

*Other*

*Shore*

Criterion

<http://www.criterionco.com/asp/release.asp?id=309&eid=451&section=essay>

(Última consulta el 4-12-2006)

MELVILLE, DAVID

*Brief Pleasures and Enduring Sadness: Empress Yang Kwei Fei*

Sense of Cinema. Junio 2005

(Última consulta el 4-12-2006)

MORRIS, GARY

*The World of Kenji Mizoguchi*

Bright Lights Film Journal

<http://www.brightlightsfilm.com/22/mizoguchi.html>

(Última consulta el 1-10-2006)

PERROTTE, PATRICK

*Le cinéma japonais 1900 – 1960*

Lycée Louis Feuidalle.

<http://www.louis-feuillade.com/lunelart/cine/mizo/jap1.htm>

(Última consulta el 4-12-2006)

PERROTTE, PATRICK

*Kenji Mizoguchi*

Lycée Louis Feuidalle.

<http://www.louis-feuillade.com/lunelart/cine/mizo/mizo1.htm>

(Última consulta el 4-12-2006)

PERROTTE, PATRICK

*Ugetsu*

Lycée Louis Feuidalle.

<http://www.louis-feuillade.com/lunelart/cine/mizo/ugetsu1.htm>

(Última consulta el 4-12-2006)

SÁNCHEZ PÉREZ "KORVEC", SANTIAGO

*Cuentos de la Luna pálida*

Revista Cinefagia, 23-11-2003.

<http://www.revistacinefagia.com/arti039.htm>

(Última consulta el 4-12-2006)

TOTARO, DONATO

*Mizoguchi: The Master*

Off Screen, 18-9-1997

[http://www.horschamp.qc.ca/9709/offscreen\\_essays/mizoguchi.retro.html](http://www.horschamp.qc.ca/9709/offscreen_essays/mizoguchi.retro.html)

(Última consulta el 4-12-2006)

UNIVERSITY OF BERKELEY

*East Asian Cinema: A Selected Bibliography of Materials in the UC Berkeley Library*

<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/cjkfilmbib.html>

(Última consulta el 4-12-2006)

VAEZA, ALFREDO

*Kenji Mizoguchi*

ARTE 7. Septiembre 2005.

[http://www.arte7.com.uy/pag/03/inf\\_old/KMizoguchi.htm](http://www.arte7.com.uy/pag/03/inf_old/KMizoguchi.htm)

(Última consulta el 4-12-2006)

VV.AA.

*Étude du film "Les contes de la lune vague après la pluie" de Kenji Mizoguchi (1953)*

Ressources pedagogiques Cinéma-Audiovisuel, CNDP

<http://www.cndp.fr/cav/lune/>

(Última consulta el 4-12-2006)

VV.AA.

*Mizoguchi biostoria. Filmografia comentata*

Gli Spietati. Rivista di cinema on line.

<http://www.spietati.it/speciali/mizoguchi/home-h.htm>

(Última consulta el 4-12-2006)



WIKIPEDIA (español)

*Kenji Mizoguchi*

wikipedia.es. Actualizada el 13-11-2006

[http://es.wikipedia.org/wiki/Kenji\\_Mizoguchi](http://es.wikipedia.org/wiki/Kenji_Mizoguchi)

(Última consulta el 4-12-2006)

WIKIPEDIA (ingles)

*Ugetsu Monogatari*

wikipedia.com. Actualizada el 29-11-2006

<http://en.wikipedia.org/wiki/Ugetsu>

(Última consulta el 4-12-2006)

WOOD, ROBIN  
*NANIWA Ereji*

Film Reference, Thomson Gale 2006.

<http://www.filmreference.com/Films-My-No/Naniwa-Ereji.html>

(Última consulta el 4-12-2006)