

La mujer en el cine de Kenji Mizoguchi

Graciela PADILLA CASTILLO¹

(Abstracts y palabras clave al final del artículo)

Propuesto: 26 de abril de 2009

Aceptado: 29 de abril de 2009

INTRODUCCIÓN BIOGRÁFICA: LAS MUJERES REALES DE SU VIDA

Kenji Mizoguchi fue descubierto en Europa y en Estados Unidos en la década de los 50, aunque llevaba varios años de trabajo exitoso en Japón. Su cine puede recibir muchos adjetivos y puede ser estudiado desde perspectivas muy distintas. Sin embargo, destaca especialmente su tratamiento de la mujer y la defensa de su libertad e identidad. No se trata de un director que cuenta historias exóticas de geishas, fantasmas y samuráis, como se esperaba en Occidente. Mizoguchi fue más allá y se adelantó al pensamiento de su país y del mundo, si cabe. Nos encontramos ante uno de los primeros directores de cine feministas. El porqué de esta opción de vida y de estilo artístico se encuentra en su propia biografía. No hay que conocer a fondo su filmografía para saber por qué respetaba tanto a las mujeres, ya que su historia nos da las primeras pistas.

Nació el 16 de mayo de 1898, año 31 de la Era Meiji, en Shimbanamachi, provincia de Hongo-ku, Tokio. Su padre, Zentaro, era un carpintero humilde de pocos recursos. Según el cineasta, el progenitor maltrataba a sus hijos y a su esposa, “una mujer enfermiza y débil por quien el joven Kenji sentía veneración” (Santos, 1993: 19). Era la primera mujer de la vida de Kenji Mizoguchi, marcada por la imposición de un varón. Esta situación hizo que el pequeño odiara a su padre, hombre violento y egoísta que, después de arruinar a la familia con varios negocios fracasados, decidió vender a su hija mayor, Suzu. La niña tenía entonces 14 años y le costó mucho separarse de su hermano Kenji, de 7 años de edad. La segunda mujer de su vida tenía otro destino marcado: fue vendida a una casa de geishas. Afortunadamente, Suzu recibió mejor trato en su nuevo hogar y el hombre que “la compró” se casó con ella en 1925. La trató con respeto y cariño, como a una hija, no como a una geisha de su negocio.

¹ Trabaja actualmente, en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Licenciada en Periodismo y Comunicación Audiovisual.

Sin embargo, Zentaro había defraudado a su hijo. De hecho, su situación económica era tan ruinosa que se mudaron al barrio de Asakusa, repleto de burdeles con prostitutas que trabajaban en la calle. El pequeño Kenji creció en un barrio miserable y conoció, desde muy pequeño, el nivel más bajo de la sociedad de Tokio. No destacó como estudiante en la escuela de Ishihama y su único divertimento eran “los espectáculos de sombras chinas y los melodramas populares del *shimpa*” (Simsolo, 2007: 12). Se colaba en los pequeños y sórdidos teatros de su popular barrio y aprehendía imágenes que pocos años después, marcarían sus películas. Su infancia sólo tuvo un aspecto positivo: una amistad que duraría toda la vida. Su compañero de escuela, Matsuaro Kawaguchi, se convirtió en su aliado inseparable y con los años, sería el guionista de la mayoría de sus películas. Ninguno de los dos conocía lo que les deparaba el futuro. De hecho, Kawaguchi confesó en una entrevista que Mizoguchi, en la escuela, no le parecía una persona interesante. El futuro guionista trabajaba en el periódico del colegio, participaba como voluntario en distintas actividades, mientras su amigo Kenji no hacía nada: “Nunca pude pensar que llegaría a ser una gran director” (Filmoteca Nacional de España, 1980: 15).

Quizá le faltaba mucha formación a Mizoguchi, que se preparó en los años siguientes y a partir de la muerte de su madre, tras una larga enfermedad. Corría el año 1915, y su hermana Suzu le encontró un trabajo de verano como diseñador de kimonos. Era su primer trabajo artístico y el descubrimiento de su posible futuro profesional. De los kimonos, pasó a las artes plásticas e ingresó como aprendiz en el estudio de un dibujante. Después, consiguió una beca para el Estudio de Pintura Europea de Ohibashi y se graduó a los 17 años de edad. Conoció a Picasso, Roualt, Matisse (Fernández Cuenca, 1964: 9), pintores que marcarían su mirada y su celuloide sin abandonar la tradición japonesa que tenía interiorizada y venerada. De ahí vendría su gusto por la estética y el carácter pictórico de cada plano cinematográfico, tanto que algunos más bien parecerán lienzos de un museo. De hecho, el director confesaría años más tarde que le disgustaban mucho los rótulos del cine mudo, “porque interrumpían el fluido de la secuencia” (Richie, 2004: 78) y la unidad total de las imágenes.

Después de la pintura, llegó el dibujo. Kenji Mizoguchi fue contratado como dibujante de anuncios publicitarios en el periódico *Matashin-Nippo*, de la ciudad de Kobe (isla de Honshu). Antonio Santos (1993: 20) recuerda que incluso escribió poemas para esa publicación, relacionados con su propia vida, sobre “la nostalgia por el hogar perdido, y la soledad que padece en su ausencia”. Este trabajo tampoco le satisfizo y volvió a Tokio, a casa de su hermana Suzu. Allí retomó su amistad con Matsuaro Kawaguchi y aprendió a tocar la *biwa*, famoso instrumento japonés de cuerda. Durante su ausencia, su buen amigo había encontrado trabajo como peluquero en los reputados Estudios Nikkatsu (abreviatura de *Nippon Katsudo Shashin* – Compañía Cinematográfica de Japón) e invitó a Mizoguchi a acompañarle para enseñar a tocar la *biwa* a los actores. Rápidamente, estableció buena relación con el intérprete Tadashi Tomioka, que le animó a probar suerte como actor.

Ahí comenzaron sus días como *oyama*. Japón tenía normas muy estrictas en teatro y cine y las mujeres no podían trabajar como actrices. Europa había enterrado

esta costumbre años atrás; no así el país nipón. Los papeles femeninos eran interpretados por varones jóvenes, guapos y delicados, conocidos como *oyamas*. En 1921, Kenji Mizoguchi se convirtió en uno de ellos; un nuevo acercamiento al mundo femenino para comprender mejor a las mujeres. Fernández Cuenca (1964: 10) indica que los *oyama* desaparecieron pronto. La situación cambió de repente y las mujeres empezaron a trabajar en el cine. Mizoguchi perdió así un trabajo que le reportaba un buen sueldo y prestigio social y, dada su formación, no podía alejarse del medio. Por ello, empezó a transcribir guiones para Osamu Wakayama y a continuación, se convirtió en ayudante de los directores Eizo Tanaka y Tadashi Ono, en los mismos Estudios Nikkatsu. Sólo un año después, en 1922, filma su primera película: *El día en que vuelve el amor*, con una historia de amor truncado, un suicidio, lucha de clases y mujeres oprimidas; temas repetidos en toda su filmografía posterior (Simsolo, 2007: 14). No tuvo mucho éxito. Tampoco destacó por su calidad, pero los Estudios seguían confiando en él.

En 1923, rodó nada menos que una decena de películas, como director y a veces también, como guionista. Era su etapa de aprendizaje y de búsqueda de estilo propio. Según Weinrichter (2002: 88), buscó inspiración en escritores occidentales como León Tolstoi, Eugene O'Neill o el español, Ángel Guimerá. Hasta 1925, cuando su aprendizaje acabó y su vida dio un vuelco: una prostituta y antigua amante, muy enfadada, le atacó con una cuchilla de afeitar. El director intentó escapar, aunque ella logró hacerle algunos cortes en la espalda. El suceso fue portada de los periódicos nacionales y enfadó a los productores de los Estudios Nikkatsu. De hecho, prohibieron a Mizoguchi volver a ver a la mujer y le suspendieron durante seis meses.

Durante este retiro obligado, sus heridas sanaron y tuvo tiempo de recapacitar. Cambió radicalmente su forma de hacer cine y por fin, encontró un estilo personal y único. Volvió al trabajo con ideas nuevas para lo estético y lo argumental ya que, a partir de entonces, en muchas de sus películas, aparecerían personajes femeninos fuertes que en algunas ocasiones, blandían cuchillos o puñales para defenderse. Otra mujer había marcado profundamente su cine y su carácter feminista. Cinco años más tarde, en 1930, encontraría a otra mujer importante: su esposa. Lamentablemente, su matrimonio no duró mucho. Ella enfermó y fue ingresada en un psiquiátrico. Cuando comenzaba a recuperarse, murió de una infección letal en pocos días.

Kenji Mizoguchi no volvió a casarse y falleció viudo, el 24 de agosto de 1956. Sufrió una enfermedad hematológica que algunos expertos han reconocido, a posteriori, como leucemia. Según sus biógrafos, le causaba mucho dolor y cansancio. Sin embargo, no dejó su trabajo hasta el mismo día de su fallecimiento. Aceptó la invitación para ir al Festival de Venecia ese mismo año y allí presentó *La calle de la vergüenza*. Europa y Estados Unidos se maravillaron y “le descubrieron”. Desde Hollywood le hicieron varias ofertas. Cuando había aceptado y se disponía a coger el avión, falleció por un empeoramiento repentino (Fernández Cuenca, 1964: 14). Ahí comenzó su leyenda y fama mundial. Dejaba entre 85 y 89 películas, mudas, sonoras y dos, en color. Sólo un tercio ha llegado a nuestros días y son testimonio suficiente de su respeto por la mujer.

ASPECTOS ESTÉTICOS DEL CINE DE MIZOGUCHI

Antes de aproximarme a la temática de la filmografía del director japonés, es necesario resaltar algunas de sus características formales. La primera y más importante es su carácter innovador. Comenzó rodando en mudo y era un adelantado que se quejaba de los rótulos, como ya he indicado. Lo que era una ayuda argumental para el público suponía una dificultad y un freno para Mizoguchi. Asimismo, la aparición del cine sonoro, lejos de asustarle, le maravilló. Al contrario que muchos directores de su época, cuyas carreras morirían con el avance tecnológico, él se adaptó rápidamente. Rodó con sonido *La tierra natal*, en 1930, anticipándose a muchos colegas de profesión. Para ello, estudió a los pioneros: King Vidor, que había estrenado en 1929 el musical *Aleluya*, y Josef von Sternberg, director de *El ángel azul*, estrenada ese mismo año. Años más tarde, al final de su carrera, también volvería a innovar adaptándose al color. Pudo rodar con más matices *La emperatriz Yang Kwei-Fei* y *El héroe sacrilego* en 1955, un año antes de morir.

Otro aspecto importante de su cine es la influencia de la pintura y de las artes plásticas en general. Los espectáculos de sombras chinescas, las láminas de pinturas orientales, los pintores europeos contemporáneos y el teatro japonés le influyeron de forma importante. Se convirtió en un director preciosista, muy estético, de planos bellos y largos en los que impera la mera contemplación de la belleza. Además, recurría a muchos planos-secuencia, buscando la unidad y la continuidad ansiada desde el cine mudo. Codiciaba encontrar la belleza ideal en la gran pantalla, tal como habían conseguido algunos pintores en sus óleos.

No obstante, lo que resulta más interesante es la temática de su filmografía. Según Santos (1993: 65), todo el cine de Kenji Mizoguchi desarrolla “un conflicto clásico entre el *giri* (las obligaciones contraídas con la familia, la sociedad y el Estado) y el *ninjo* (o sentimientos personales)”, especialmente en personajes femeninos. Su madre, su hermana y su amante desechada fueron marcadas por lo que un varón les impuso y no pudieron vivir la vida que soñaban. Resulta conmovedor que el director nipón mezclara tantas tragedias argumentales con tanta belleza estética que supone, en algunas películas, el único respiro o subterfugio de esperanza.

LOS GUIONES DE VIDA DE LAS MUJERES EN EL CINE DE MIZOGUCHI

Todas las películas de Kenji Mizoguchi tienen como protagonistas mujeres fuertes que viven alguna situación desgraciada. El director lo trata con realismo y denuncia esas injusticias. Curiosamente, ese respeto por la mujer era palpable en los rodajes, al otro lado de las cámaras. Al parecer, el director tenía muy mal humor con los actores varones. No ocurría lo mismo con las intérpretes femeninas. La actriz Kinuyo Tanaka, explicaba en una entrevista que Mizoguchi nunca miraba a sus actrices a los ojos y las trataba con gran respeto. Si hacían algo mal, le costaba decirselo porque tenía miedo de verlas llorar. “Una actriz que llora delante de su director, no llegará a ser nunca una gran actriz”, repetía el director. En cambio, era “una bestia” con los varones, a los que abroncaba con dureza. Si no conseguía de

ellos la secuencia deseada, les decía bruscamente: “Pero si Vd. ya ha hecho esto en tal película. Vuelva a hacerlo que para eso le hemos contratado” (Filmoteca Nacional de España, 1980: 19).

Anécdotas aparte, *la mujer* era el gran tema de Kenji Mizoguchi. El hombre también aparece, pero siempre es más débil aunque tenga una posición superior. Para el director, la mujer es el ser humano maduro y racional. El hombre es pueril, débil, inmaduro y no sería nadie sin la superioridad de su sexo, impuesta en la sociedad nipona por tradición. Además, la mujer de Mizoguchi tiene *sentimientos verdaderos*; ama, odia, actúa según unos valores muy fuertes que nadie puede cambiar aunque viva sometida. Mientras, el varón tiene una moral vacía (Mellen, en Filmoteca Nacional de España, 1980: 109). Estas son las características fundamentales de su filmografía, que ampliaré en las siguientes líneas, y que son visibles en todas las películas analizadas: *Elegía de Naniwa* (1936), *Historia del último crisantemo* (1939), *La espada Bijomaru* (1945), *Utamaro y sus cinco mujeres* (1946), *El amor de la actriz Sumako* (1947), *La señorita Oyu* (1951), *La vida de Oharu, mujer galante* (1952), *Cuentos de la luna pálida de agosto o Cuentos de la luna vaga después de la lluvia* (1953), *Los músicos de Gion* (1953), *El intendente Sansho* (1954), *La mujer crucificada* (1954), *Los amantes crucificados* (1954), *La emperatriz Yang Kwei-Fei* (1955) y *La calle de la vergüenza* (1956). Todas ellas son la única parte de la obra de Mizoguchi que ha llegado a España.

Para destacar el valor, la sinceridad y la fortaleza de las mujeres, el director recurre a *argumentos clásicos* en todas sus películas. Según la clasificación de Balló y Pérez (2004), los más repetidos son: el retorno al hogar de *La Odisea*, la venganza de *La Orestíada*, el amor prohibido de *Romeo y Julieta*, la mujer adúltera de *Madame Bovary*, y la mártir y el tirano de *Antígona*. Cinco historias tradicionales y universalmente conocidas por el público, que confirman ese clasicismo de Mizoguchi y el hecho de que la mayoría de sus guiones fueran adaptaciones de obras literarias. *La Odisea* es la historia de Ulises y el retorno a su patria, enfrentándose a distintos enemigos y a dilemas morales. Es el argumento de *Historia del último crisantemo* (1939), donde Kikinosuke, un mal actor, se aleja de su casa para hacerse un hombre, mejorar en su trabajo y encontrar el amor verdadero. Durante toda la película, lucha por volver a la casa de su padre como un héroe. Para ello, viaja a Nagoya, a Osaka y a otras ciudades del país como actor itinerante. Conserva la ilusión gracias a Tomku, su amada, que no podrá acompañarle en su gloria a pesar de haberle ayudado en su *odisea*.

La Orestíada, del griego Esquilo, tiene tres momentos básicos (Balló / Pérez, 2004: 89): el asesinato, la venganza y el juicio. Es el claro resumen de *La espada Bijomaru* (1945), en la que una joven, Sasae, vengó la muerte de su padre, Onoda, asesinado por el samurai Naito, que había pedido sin fortuna la mano de la protagonista. Para ello, pide al aprendiz forjador, Kiyone, una katana muy especial. También es el argumento de *El intendente Sansho* (1954), en el que Zushio quiere vengarse del malvado Sanshō Dayū, que vendió a su madre como prostituta cuando era un niño y que asesina a su hermana Anju, a la que tiene como esclava. Zushio también ha sido esclavo de Sanshō, pero consigue escapar y ser nombrado alcalde, puesto de su padre fallecido, del que también fue separado.

Por otra parte, la historia de amor trágico de *Romeo y Julieta* puede encontrarse en *La mujer crucificada*, de 1954. En ella, Hatsuko, mujer adulta y viuda que regenta una casa de geishas, se enamora del joven Doctor Matoba. Su amor es imposible porque ella es muy mayor y él la desprecia cuando conoce a la hija de aquélla, Yukiko, con la que vive otro amor imposible. Los dos jóvenes provienen de familias distintas y no está bien visto que un prestigioso doctor se case con una estudiante de piano que ha intentado suicidarse por un desengaño amoroso anterior. Este dolor por un amor truncado se ve en el diálogo siguiente entre Hatsuko, madre de la joven, y el médico:

Hatsuko: ¿Qué? ¿Cómo está?

Dr. Matoba: Donde le duele, es aquí (señalándose el pecho).

Hatsuko: ¿Tuberculosis?

Dr. Matoba: No digas tonterías. Quiero decir que tiene el corazón dolido.

Hatsuko: Oh, me habías asustado. Como te has llevado la mano al pecho... Y qué, ¿te ha explicado algo?

Dr. Matoba: Es una chica muy inteligente.

Hatsuko: Por supuesto. Es hija mía. Esas cosas se heredan. Lo que no entiendo es por qué las mujeres con estudios se vuelven ariscas. Ella no hace más que discutir. Bueno, quizá acabéis siendo buenos amigos.

Dr. Matoba: Yo, en su situación, tampoco hablaría mucho. Ha aprendido a conocer a la gente. El desengaño amoroso le ha influido y ahora, se muestra cautelosa.

Hatsuko: Sí, claro, quizá sea eso.

La mujer adúltera de *Madame Bovary* se encuentra en *Los amantes crucificados* (1954). Se desarrolla en Kyoto, en el siglo XVII. Osan, una mujer joven casada con un hombre rico que regenta un boyante negocio de papelería, se enamora de Mohei, uno de sus criados. El adulterio era un delito grave en Japón que los amantes, como en este caso, pagan con la muerte. Antes, piensan en el suicidio para no ser separados. En un momento de la película, Mohei dice a Osan: “Suicidémonos, quitémonos la vida”. Más adelante, la madre de Mohei les aconseja que se entreguen y sean juzgados para no deshonorar a sus respectivas familias: “La verdad, Mohei, corres un gran riesgo viniendo aquí. Pero dime, ¿qué planes tienes? Sé que estáis enamorados. Pero lo vuestro es imposible. Hijos míos, ahora ya os habéis visto y tenéis que separaros. Oye, Mohei, lo mejor será que te marches cuanto antes. Hazme caso. No tengo gran cosa, pero te bastará para el viaje”. Osan, mujer valiente, no tiene miedo a morir por amor y se niega a volver con su marido porque nunca le ha querido, como la heroína de Flaubert.

Sin embargo, el argumento más repetido en el cine de Kenji Mizoguchi es la historia de *Antígona*, extraída de la tragedia de Sófocles. En ella, una mártir inocente se enfrenta a un tirano que la reprime (Balló / Pérez, 2004: 104). En *Elegía de Naniwa* (1936), Ayako es una joven telefonista que vive acosada por su jefe, Asai. Acepta acostarse con él a cambio de 300 yenes, ya que su familia tiene serios apuros económicos. En *La señorita Oyu* (1951), la joven Shizu se casa con Shinnosuke porque sabe que su marido está enamorado de su hermana mayor, Oyu, viuda y también enamorada del joven. Sacrifica su felicidad por la de su her-

mana. En *El intendente Sansho* (1954), Nakagimi es mártir del dueño del burdel al que fue vendida, y muy lejos de ella, su hija Anju es vejada por el malvado Sanshō Dayū. Las dos aguantan la situación y no escapan, esperando un día en el que puedan ser libres y reencontrarse. Por último, en *La emperatriz Yang Kwei-fei* (1955), la joven Giokan, convertida en favorita del monarca, es acosada por el General. Él la llevó a Palacio y quiere que la joven le devuelva el favor convirtiéndose en su esposa.

En todos esos argumentos hay otra característica importante: *el destino insalvable*. Las mujeres de la filmografía de Mizoguchi se enfrentan a destinos que no pueden esquivar. Tal como indicaba el psiquiatra y creador del Análisis Transaccional, Eric Berne, la persona tiene un *guión de vida* que decide el destino de cada uno. Este guión se escribe durante la infancia e incluye cómo vivirá y morirá cada individuo (Berne, 2002: 49). La madre es el familiar que más influye en la confección del guión, de forma positiva o negativa. A partir de ahí, se escribe el futuro de la persona y todas las decisiones importantes de su vida: “con qué clase de persona se casará, cuántos hijos tendrá, en qué clase de cama morirá, y quién estará allí cuando lo haga” (Berne, 2002: 49). De hecho, la vida de Kenji Mizoguchi es un claro ejemplo de guión de vida marcado por la progenitora. Asimismo, muchas de sus protagonistas son huérfanas de madre o son separadas cruelmente de ella durante la infancia. Esta ausencia dificulta sus relaciones amorosas y marca al personaje, que tiene un vacío existencial de por vida. Shizu y Oyu, de *La señorita Oyu* (1951), son huérfanas. Ese vacío hace que Shizu tome a su hermana mayor como madre y sacrifique su vida para no dejarla sola. Además, todos los consejos que no puede recibir de su madre, se los pide a Oyu y los respeta de manera impecable. El siguiente diálogo muestra cómo Shizu tiene un guión de vida que no incluye permiso para amar y se casará con Shinnosuke para que su hermana Oyu pueda estar cerca de él:

Shizu: He aceptado este matrimonio para hacer feliz a mi hermana. Pero no puedo mantener relaciones sólo por ella. Tan sólo puedo ofrecerte un matrimonio en apariencia. Porque sé que así hago feliz a mi hermana.

Shinnosuke: ¿Qué barbaridades dices?

Shizu: No, no son barbaridades. Hasta hoy, mi hermana ha frustrado mis compromisos diciéndome que no quería que me alejara de ella. Pero en esta ocasión, me ha dicho que no le importaba. Porque con nuestra boda, no sólo no me perdería a mí, sino que encontraría en ti un nuevo hermano.

Shinnosuke: Shizu...

Shizu: Y hay algo más. Mi hermana irradia felicidad desde que te conoció.

Shinnosuke: Eso son imaginaciones tuyas.

Shizu: Al contraer matrimonio, aunque el sentimiento no sea pleno, aceptamos cumplir ciertos deberes.

Shinnosuke: Me parece bien que te preocupes por tu hermana. Pero eso no es razón para que me rechaces de este modo. ¿Crees que es lo que desea tu hermana?

Shizu: Admítelo, te gusta mi hermana, ¿no? Si te has casado conmigo, es para poder estar siempre cerca de ella. Por favor, no me escondas tus sentimientos.

Shinnosuke: Sí, me gusta, no te lo ocultó. Pero te aseguro que la considero como mi hermana. Eso no debe preocuparte. Es una historia imposible.

Shizu: Yo jamás podría robarle a mi hermana el hombre que la ama. Mi boda contigo, responde a mi voluntad de no separaros. Por eso, acéptame como si fuera tu hermana menor.

Shinnosuke: ¿Quieres sacrificarte para el resto de tu vida por tu hermana?

Shizu: Ella también está como yo. Está atada por las severas normas de la familia. Haz feliz a mi hermana, por favor. Si realmente la quieres, tienes que pensar como yo.

Shinnosuke: Shizu, ¿no te importa vivir como una monja?

Shizu: No me importa. Ya no me importa nada.

En *El intendente Sansho* (1954), los hermanos Zashio y Anju son separados de su madre y vendidos como esclavos. A partir de ahí, el eje de su existencia es encontrarla, especialmente cuando la joven Zushio oye a otra esclava entonar una canción que le cantaba su madre. La niña le dice que la oía en Sado, donde se decía que la había inventado una prostituta llamada Nakagimi. Este hecho se convierte en la única esperanza para los hermanos y les da fuerza para intentar escapar. Como otro ejemplo, hay que señalar *La calle de la vergüenza* (1956), que comienza con una bella escena. Un joven acude a un burdel para visitar a su madre, que trabaja como prostituta. Ella les pide a sus compañeras que le digan que no está, porque no quiere que su hijo la vea maquillada y vestida de aquella manera. El hijo se va y minutos más tarde, ve a su madre captando clientes en plena calle y llora mientras la observa en secreto, detrás de una columna. Lo que no sabe el joven es que su madre se prostituye para pagar una gran deuda, que ha contraído para darle una buena educación y alojamiento en casa de unos familiares. En un momento posterior de la misma película, el padre de la prostituta Mickey le dice a su hija: “La esposa es el eje fundamental de la familia”. Toda una declaración del cineasta desde el guión de su película.

Sin duda, el ejemplo más importante de la importancia de la madre y del guión de vida que ésta impone a la hija, se encuentra en *Los músicos de Gion* (1953). En ella, la joven Eiko viaja desde el campo a la ciudad para pedirle a Miyoharu, dueña de un burdel, que le dé un trabajo. Sus razones: su madre ha fallecido, trabajó como geisha y le enseñó algunos trucos a su hija, y su padre no quiere cuidarla. Siente que después de morir su progenitora, está sola en el mundo y sin futuro alguno. Además, tiene otro cariz autobiográfico, ya que Eiko cuenta que su padre ha fracasado en los negocios, como le ocurrió al padre de Kenji Mizoguchi:

Miyoharu: Oye, Eiko, ¿por qué has venido a verme?

Eiko: Quiero ser aprendiz de geisha. Y que me enseñe lo que sabe.

Miyoharu: Vaya, ¿aprendiz de geisha?

Eiko: Si sigo viviendo con mi tío, no tengo futuro. Por eso quiero hacer lo mismo que hacía mi madre.

Miyoharu: Comprendo que quieras ser geisha. Pero en este oficio hay que hacer ciertos sacrificios. ¿Cuántos años tienes?

Eiko: Diecisiete.

Miyoharu: ¿Y tu custodia?

Eiko: La tenía mi madre.

Miyoharu: Tu padre, Sawamoto, ¿dónde está? Me extrañó no verle en el funeral.

Eiko: No hace mucho tiempo, su negocio se fue a pique. Ahora está en Nishihin.

Miyoharu: Me lo imaginaba. Recuerdo que cuando Sawamoto retiró a tu madre, tenía un negocio floreciente. Todo el mundo le miraba con envidia. Ya se sabe, la suerte no es eterna. Dime, ¿tocas algún instrumento? ¿Sabes bailar?

Eiko: Mi madre me enseñó alguna cosilla.

Miyoharu: ¿Sí? Levántate, que te vea. Date la vuelta. Tienes buen tipo.

Ayudante de Miyoharu: Oye, ¿qué decides? ¿Nos la quedamos?

Miyoharu: No quiero que tenga que volver con su tío. Pero hay que hacer las cosas bien hechas. Es preciso hablar con su padre y que él responda por ella.

Esos destinos insalvables encierran, muchas veces, *castigos físicos y enfermedades*, otras dos características dramáticas de Mizoguchi. Sus heroínas son sometidas social y económicamente. A veces también son vejadas, violadas y apaleadas, o sufren una grave enfermedad sin remedio. El precedente para incluir estas escenas está de nuevo en la vida del cineasta, ya que reconoció que su padre Zentaro maltrataba a su madre. En sus películas, las mujeres casadas no suelen recibir malos tratos de sus maridos aunque no les ocurre lo mismo a las prostitutas o a las esclavas. Por ejemplo, en *El intendente Sansho* (1954), Nakagimi intenta escapar del burdel en el que está retenida y como castigo, le cortan los tendones de los pies. Esto no le impide ir cada tarde a la cima de una montaña para gritar los nombres de sus hijos, por si pudieran oírla, aunque una amiga tenga que cargarla a hombros. En *Los músicos de Gion* (1953), el viejo Kusuda intenta violar a Eiko en un hotel de Kioto, mientras Miyoharu atiende a un cliente en la estancia contigua. La joven le muerde en el rostro y él les prohíbe la entrada en todas las casa de té de la ciudad. En cambio, en *La mujer crucificada* (1954), Yukiko se infringe ese castigo a sí misma, por culpa de un hombre que la ha abandonado. Intenta suicidarse tomando somníferos y se da cuenta de que ha cometido un terrible error. Ese tratamiento de la defunción también está en otras películas, porque Mizoguchi denuncia que el adulterio se pague con pena de muerte, como ocurre en *Los amantes crucificados* (1954). Ahí, Osan se enamora de su criado Mohei, y ambos son castigados con la crucifixión. Curiosamente, al principio de la película se da un diálogo premonitorio entre Mohei y otras criadas. Contemplan un castigo público: una pareja de amantes adúlteros de camino al cadalso, atados por las manos, espalda contra espalda, y subidos a un carramato para que les vea todo el pueblo. En ese momento, Mohei no está en contra de la pena de muerte y no se imagina que se enamorará de una mujer casada y correrá la misma suerte que esa pareja sentenciada:

Geisha 1: Un hombre puede ser infiel cuando quiera. Pero si lo hace una mujer, la condenan a muerte. Es una gran injusticia, ¿no crees?

Mohei: ¡No digas bobadas!

Geisha 1: No sé. Pero la pena de muerte es demasiado.

Geisha 2: La pobre no ha robado ni ha matado a nadie.

Geisha 3: Es verdad. ¡Me da mucha pena!

Geisha 1: Mohei, ¿a ti no te da pena?

Mohei: Sí que me da pena. Pero da igual que lo lamente. En esta vida hay normas. Y no hay que desviarse del camino correcto.

Por último, en *La emperatriz Yang Kwei-fei* (1955), Mizoguchi denuncia otra muerte. Kwei-fei es asesinada por los soldados del emperador, que actúan bajo petición del pueblo revolucionado. Creen que la joven ha dado consejos políticos, delito tipificado con la muerte, ya que las mujeres no podían hablar de administración. El emperador se niega en un primer momento, aunque Kwei-fei se entrega y es colgada de un árbol. Así evita que el pueblo sublevado mate a su amado y dice que se encontrarán en otra vida. Este capítulo muestra de nuevo el feminismo del director, al denunciar esa anticuada norma que alejaba a las mujeres inteligentes y racionales de poder, por lo menos, dar consejos políticos. Además, lo aprovecha para denunciar la corrupción: los hermanos de Kwei-fei la venden a palacio a cambio de puestos políticos. Mizoguchi muestra el peligro que supone dar poder a gente sin escrúpulos, que ascienden en la escala social traficando con mujeres.

EL AMOR Y LAS COSTUMBRES SOCIALES

La salvación a todos los problemas anteriores, según esta filmografía, se encuentra en *el amor*. Ya he destacado la importancia del amor paterno-filial, aunque Mizoguchi también se interesó por el amor de pareja, que quizá le faltó en su vida. Hombre y mujer se relacionan de acuerdo a las *estrictas normas y costumbres sociales*. Cada uno tiene su rol desde el nacimiento y pocas veces pueden alejarse del guión de vida escrito para ellos. Las mujeres se hallan forzosamente en existencias que no han elegido, trabajos que no desean, y comparten su lecho con hombres que no aman. Siempre hay un *elemento de sacrificio o de abnegación*, ante el destino marcado antes descrito. Mizoguchi lo muestra con un realismo que muchas veces resulta naturalista, doloroso, abundante en detalles escabrosos y gritos desgarradores. Es la base de su género más empleado: el melodrama. Sus protagonistas no pueden enfrentarse a su futuro. Muchas veces, reciben “signos premonitorios de su caída” (Santos, 1993: 66), pero no pueden hacer nada por cambiar su destino. La única salvación mental o esperanza, incluso ante el destino ruinoso, es el amor. En *Utamaro y sus cinco mujeres* (1946), Seinosuke, aprendiz del pintor, tiene una relación con dos mujeres a la vez: Okita y Yukie. A las dos les promete amor eterno y les oculta la relación paralela. Finalmente, elige a Yukie y Okita, furiosa, asesina a su amado y a la otra joven. Confiesa su crimen y argumenta que ese amor era lo único que le quedaba en la vida: “Quería ser sincera conmigo misma y que todo acabara como una bella historia de amor. Por eso lo he hecho. No me arrepiento. No quería engañarme con un amor a medias. El amor no se comparte”. Al oír esto, una de sus compañeras, también geisha, le responde: “Yo te comprendo, Okita. Me parece haber visto la luz por primera vez. Fui educada con severidad. Nunca he podido hacer aquello que realmente me pedía el corazón. Pero ahora, creo haber descubierto el camino que debe seguir una mujer”.

Años más tarde, Mizoguchi introduce el tema de los *matrimonios pactados*, otro tema recurrente en sus películas. Como he indicado, en *La señorita Oyu* (1951) hay una boda sin amor, convenida por dos familias según la renta del futuro esposo y acatada por la contrayente. Esta boda no tendría que haberse producido si la sociedad nipona

retratada no tuviera normas tan estrictas: Oyu está atada a la familia de su difunto esposo hasta que fallece el hijo que tuvieron. Esta situación impide que Shinnosuke pida su mano y se casa con la hermana menor para ver a Oyu todos los días:

Tía de Shinnosuke: Pues poco puedo hacer yo. Para casarte con ella, tendrías que secuestrarla y desaparecer. Ni la familia Kayukawa ni la suya consentirían ese matrimonio. Además, no olvides que tiene un hijo fruto de su matrimonio con su difunto esposo. Y ella es la responsable de su educación.

Shinnosuke: ¿De modo que tiene que estar unida de por vida a esa familia?

Tía de Shinnosuke: A cambio, vive rodeada de todo tipo de lujos.

Shinnosuke: Los lujos no lo son todo.

Tía de Shinnosuke: Oye, una viuda no puede abandonar la familia de quién un día fue su esposo, salvo que se le conceda el permiso. Y aún en el caso de que ello fuera posible, esperan tu respuesta respecto a Shizu. ¿Cómo les decimos que quieres casarte con su hermana?

Shinnosuke: O sea, que debo secuestrarla.

Tía de Shinnosuke: Oye, eso no vuelvas a decirlo ni en broma.

Historia del último crisantemo (1939) ofrece otra historia de amor rota por las familias. Kikunosuke es hijo de un prestigioso actor de *kabuki*. Hereda la profesión de su padre aunque es mal intérprete. Todos le adulan y le felicitan por su trabajo. Sólo Tomku, una chica buena y sincera, le dice que debe mejorar y trabajar lejos de su padre. Aprende el oficio como actor ambulante en todo el país y consigue ganar fama por sí mismo. Tomku le acompaña en todo momento, aunque la familia de Kikunosuke no la acepta y no pueden casarse. Sólo al final, cuando el actor ha triunfado y su padre se ha dado cuenta de que se lo debe a Tomku, reconoce a la joven como esposa de su hijo aunque negara el matrimonio. Ella se muere en su casa, quizá debido a un cáncer, y él acude a despedirse después de estas palabras de su padre, que llegan demasiado tarde:

Padre de Kikunosuke: Hijo, ve. Ve a ver a tu mujer. Y quiero que le digas esto: que gracias a su enorme sacrificio, te has convertido en lo que eres. Dile que le estoy agradecido. Ha demostrado ser una gran mujer, provista de una bondad y una generosidad incomparables. Dile que la admiro y que la acepto como tu esposa. Ve y dale las gracias.

Por otro lado, *La emperatriz Yang Kwei-fei* (1955), ambientada en el siglo VIII, muestra cómo una joven cocinera es llevada a palacio para enamorar al emperador. La chica se parece a la difunta emperatriz y conseguirá enamorar al monarca por su sinceridad y virtudes propias, aunque en un primer momento su relación fuera consecuencia de un pacto de familias. En el siguiente fragmento, se da una situación nunca vista porque la joven se rebela ante una relación que no ha elegido:

Kwei-fei: Majestad, creo que debo decirles que no he venido a palacio por mi voluntad. Hay mucha gente, muy interesada, que ha hecho lo posible para que yo viniera. Pero yo no tenía ningún interés. Los que me han enviado sólo quieren dinero y

poder. Me han utilizado, Majestad. Me han utilizado sin escrúpulos. Decían que sería feliz. Pero era una excusa para conseguir su propósito. He intentado convencerme de que ese era mi destino. He estado desesperada. No obstante, me he sentido avergonzada cuando he visto lo que sentíais por la difunta emperatriz. Pienso que vuestra esposa debió ser muy feliz. Me parece que jamás habría imaginado que un hombre amase tanto, amase tan profundamente a una mujer incluso después de la muerte. Pienso que la emperatriz era muy afortunada. Ojalá yo encontrase un hombre como vos, un hombre que amase sin tener en cuenta las apariencias, que me amase sólo por mí misma. Disculpadme, ya me retiro.

LOS ESTEREOTIPOS DE GÉNERO

Las relaciones amorosas y los matrimonios pactados requieren hablar de los *estereotipos de género* de las películas de Mizoguchi. Los roles y funciones asignados a hombres y mujeres por su sexo son bien distintos e infranqueables. De hecho, la sociedad nipona machista que critica Mizoguchi tiene como eje el género: hombres a un lado, mujeres a otro. Los hombres son fuertes, toman las decisiones, administran el dinero, eligen esposa y si se aburren, acuden a un burdel para contratar los servicios sexuales de una geisha. La sociedad admite cualquier acción del hombre, por muy amoral que sea. Las mujeres, en cambio, son obligadas a parecer débiles, no pueden pensar por sí mismas, acatan las decisiones de sus padres/hermanos/maridos, y son abnegadas. Los hombres dominan el ámbito público, mientras las mujeres quedan relegadas al ámbito privado, especialmente al cuidado de los hijos. Los primeros no cuidan su imagen, mientras que a las segundas se le exige la perfección física. De hecho, a las mujeres se les impone que alcancen *la belleza ideal*. Tienen que ser perfectas en el peinado, el maquillaje, los kimonos y los modales. *Utamaro y sus cinco mujeres* (1946) trata precisamente de esa búsqueda de la belleza ideal, asociada sólo a la mujer. El artista japonés, que existió realmente, es especialista en retratos y encuentra las mejores modelos en los burdeles de Tokio. Debido a una serie de grabados “indecorosos”, es detenido y condenado a estar esposado durante 50 días para no pintar. Este hecho es importante porque no se le condena por dibujar desnudos femeninos, sino por tomar como modelos naturales a geishas, que son consideradas de nivel social inferior. Claramente, el director eligió una historia real para hacer una película biográfica con mucha crítica y denuncia. Después de ser liberado, Utamaro sigue sin aprender la lección y exclama: “Las dibujaré a todas”. Por otra parte, en *La vida de Oharu, mujer galante* (1952), Mizoguchi ironiza sobre las normas de belleza: las orejas de la mujer deben ser minúsculas y sus pies no pueden medir más de 20 centímetros. Dos ideas: las prostitutas son igual de bellas que cualquier mujer y las medidas no sirven para nada, sólo son una norma más en una sociedad llena de reglas.

Los estereotipos de género conducen también a hablar de los *estereotipos de personajes* que establecen los manuales de guiones de ficción. Los que más utiliza Mizoguchi son: *la chica buena, sumisa, virginal* (Oharu, en *La vida de Oharu, mujer galante*; Shizu, en *La señorita Oyu*; Anju, en *El intendente Sansho*), *la heroína que rompe las normas* (Kiyone, en *La espada Bijomaru*; Sumako, en *El amor de la actriz*

Sumako; Okita, en *Utamaro y sus cinco mujeres*; Osan, en *Los amantes crucificados*, *la madre perfecta* que lo da todo por sus hijos (Nakagimi, en *El intendente Sansho*; Hatsuko, en *La mujer crucificada*) y *la muchacha perdida* que cae en la prostitución (Ayako, en *Elegía de Naniwa*; Ohama, en *Cuentos de la luna pálida de agosto*; Mickey, en *La calle de la vergüenza*). Simplificando aún más, encontramos las tres mujeres que marcaron la vida de Kenji Mizoguchi: *la madre, la mujer amada y la prostituta*. Tres personajes que constituyen el todo de su filmografía.

La madre es la figura que pierde siendo un niño, la mujer cariñosa que no se casa por amor y que muere por proteger a sus hijos. En el cine de Mizoguchi se puede ver la búsqueda de la madre, retratada en la ficción y anhelada en la realidad. Hatsuko, en *La mujer crucificada* (1954), sacrifica su dinero, su negocio (un burdel) y su amor por su hija, Yukiko. Puede perderlo todo, si es necesario para proteger a la joven. Nakagimi, en *El intendente Sansho* (1954), pierde los tendones de los pies por intentar escaparse y aunque pasan 40 años, no muere su esperanza de reencontrarse con sus hijos. Zushio, su hijo varón, consigue la gloria sólo para honrar la memoria de su madre; otro punto autobiográfico del director.

La mujer amada tampoco existió mucho tiempo en la vida de Mizoguchi, ya que su esposa falleció poco después de celebrar el matrimonio. Antes y después de esta unión, las relaciones del cineasta duraban poco y nunca tenían éxito. Su mal carácter hacía imposible cualquier relación (Santos, 1993: 22). Quizá por ello, Mizoguchi dedica tantas historias al amor verdadero y eterno, por el que se puede luchar hasta la muerte: Oyu y Shinnosuke en *La señorita Oyu* (1951), Osan y Mohei en *Los amantes crucificados* (1954), o el emperador Hsuan Tsung y Kwei-fei en *La emperatriz Yang Kwei-fei* (1955).

Aunque es *la geisha o prostituta* el personaje más importante del cine de Mizoguchi. El director frecuentó burdeles en Gion, barrio que da título a uno de sus filmes (*Los músicos de Gion*, 1953). Estas experiencias hacían que sus películas fueran realistas y de hecho, reconoció sobre las prostitutas que amaba “la vulgaridad terrenal y la taimada decadencia de estas mujeres, que tenían suficiente valor como para hacer frente a los hombres” (Santos, 1993: 22). Después de esta declaración, resulta comprensible su admiración por las geishas. La aparición de éstas no es en absoluto casualidad. Para entenderlo, basta con recordar algunas de sus frases:

Ayako, en *Elegía de Naniwa* (1936): Pero ahora, ahora sólo pienso que no se puede caer más bajo. Cuando pienso en lo que he hecho, me siento tan pobre y miserable.

Geisha desconocida, en *Historia del último crisantemo* (1939): Te lo ruego, no me rechaces. Sería una humillación (...) Por favor, te lo suplico. No me hagas sufrir una experiencia tan dura y vergonzosa.

Ohama, en *Cuentos de la luna pálida de agosto* o *Cuentos de la luna vaga después de la lluvia* (1953): Ya ves Tobei, en qué me has convertido. Gracias a tus ambiciones, sólo soy una ramera. Maldito seas para siempre. Maldito seas. Tobei, eres un cornudo. Eres un cornudo, Tobei.

También Ohama: Veo que has progresado mucho. Y que has alcanzado tu sueño. Por fin has conseguido ser samurai. Pero ya ves, yo también he prosperado. Visto ropa

bonita y elegante y me maquillo para estar más atractiva. Bebo tanto sake como quiero y cada noche duermo con distintos hombres. El ideal de cualquier mujer (*llo-rando*). Estarás satisfecho. Es lo que querías. En esta vida, para ascender, a veces hay que aguantar sinsabores. ¿Qué importa que tu mujer se prostituya si tú tienes lo que querías? Venga, compra mis servicios. Ahora que sobra el dinero, diviértete, compra a tu propia mujer.

Sin duda, Mizoguchi no critica a las prostitutas. Las respeta, las admira y pide para ellas un sitio en la sociedad como personas dignas. Denuncia la falsedad de los hombres que contratan sus servicios y sobre todo, la sociedad nipona que las empuja a prostituirse como única vía de supervivencia. *La calle de la vergüenza* (1956), su última película, resulta la más llamativa en este aspecto porque presenta la posibilidad de que se condene la prostitución por ley. Esta propuesta no sale adelante y el director intenta que el espectador reflexione sobre ello. Para conseguirlo, hace un bello retrato del burdel llamado *El país de los sueños* y de todas las prostitutas que trabajan en él. Se encuentra en una calle llena de casas de lenocinio, *La calle de la vergüenza* del título. Y las sinvergüenzas no son las trabajadoras, sino las familias, los hermanos y los maridos que las han vendido y obligado a prostituirse para pagar deudas. Una película que supone un broche final perfecto antes de la muerte del director y que es el culmen de todas las ideas que había tratado anteriormente. Porque en este caso, trata la prostitución y la sujeción de la mujer al hombre de la forma más realista, cercana y humana posible. Y Mizoguchi vio sus ideas hechas realidad: unos meses después del estreno de la película, se prohibió la prostitución en Japón (Rins, 2007: 69). La meta de la igualdad para las geishas es más difícil de conseguir y de legislar, aunque Kenji Mizoguchi dedicó la mayoría de sus películas a devolver a la mujer el puesto que merecía.

CONCLUSIÓN

¿Por qué elige Mizoguchi esta vía feminista, realista y valiente en un país como el suyo y hace tantos años? Sin duda, su biografía le marcó especialmente y en su vida encontró mujeres que fácilmente podrían ser protagonistas de sus películas. Su madre, una mujer maltratada por un marido al que no ama; su hermana Suzu, vendida por su padre a cambio de dinero en una casa de geishas; su amante, prostituta que se enamora que uno de sus clientes y que no es correspondida; y su esposa, que cuando logra la felicidad junto a un hombre que ama, pierde la razón y es ingresada en un psiquiátrico. Demasiadas tragedias para una sola persona, todas ellas reales y vividas. Mizoguchi encontró inspiración en su propia existencia y en el Japón de su tiempo. Antes he citado el hecho de que las mujeres no podían trabajar como actrices, algo que se entiende liviano si se compara con otras prohibiciones. Lo que más importaba al director era la falta de libertad e identidad propias. La mujer no era nada sin el hombre, ya podía ser una niña huérfana, una geisha que depende de satisfacer a sus clientes, o una joven que es ofrecida en matrimonio como mera mercancía. Todos esos problemas aparecen en las películas de Mizoguchi, que retrata y critica con elegancia y realismo.

Hay que recordar que el director nació en la Era Meiji, nombre del reinado del emperador Meiji. El lema de la época fue el de “culto a las reglas” y ponía fin a varios siglos de feudalismo. Japón pretendía abrirse al mundo, avanzar y llevar a cabo una revolución. Se contrató a expertos extranjeros y enviaron jóvenes estudiantes a universidades prestigiosas de Occidente. Mizoguchi se unió a esta revolución denunciando las costumbres que consideraba obsoletas, especialmente las relacionadas con las mujeres. Los avances económicos, políticos o militares no le parecían suficientes si antes, la sociedad no cambiaba sus tradiciones machistas. Sin embargo, han tenido que pasar muchos años para ver sus ilusiones materializadas fuera de la pantalla de la ficción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLÓ, Jordi / PÉREZ, Xavier (2004): *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona. Editorial Anagrama.
- BERNE, Eric (2002): *¿Qué dice usted después de decir hola?* Barcelona. Random House Mondadori.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1964): *Kenji Mizoguchi*. Madrid. Filmoteca Nacional de España.
- FILMOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (1980): *Kenji Mizoguchi*. Madrid. Filmoteca Nacional de España.
- RICHIE, Donald (2004): *Cien años de cine japonés*. Madrid. Ediciones Jaguar.
- RINS, Silvia (2007): *Las grandes películas asiáticas. Espiritualidad, violencia y erotismo en el cine oriental*. Madrid. Ediciones JC Clementine.
- SANTOS, Antonio (1993): *Kenji Mizoguchi*. Madrid. Cátedra.
- SIMSOLO, Noël (2007): *Kenji Mizoguchi*. París. Cahiers du cinéma.
- WEINRICHTER, Antonio (2002): *Pantalla amarilla. El cine japonés*. Madrid. T&B Editores.

FILMOGRAFÍA COMPLETA DE KENJI MIZOGUCHI

- 1922: *El día en que vuelve el amor, La tierra natal, Un sueño de juventud, La ciudad de juego, La canción del fracaso es triste, 813: las aventuras de Arsenio Lupin, La sangre y el alma.*
- 1923: *El puerto de las nieblas, La noche, En las ruinas, La canción del desfiladero de la montaña.*
- 1924: *El triste imbécil, La reina de los tiempos modernos, Las mujeres son fuertes, El mundo de aquí abajo, En busca de una pavita, Lluvia de mayo y papel de seda, La mujer alegre, La muerte al amanecer, La muerte del policía Ito, La reina del circo, No hay guerra sin dinero.*
- 1925: *Tras los años escolares, El llanto del crisantemo blanco, La sonrisa de nuestra tierra, Bajo los rayos rojos del sol poniente, Canción del país natal, El ser humano, Escenas de la calle.*

- 1926: *El general Nogi y el Señor Kuma, El rey de la perra chica, Murmullo primaveral de una muñeca de papel, Las consecuencias del error, El amor de una profesora de canto, Hijos de mar, Del dinero.*
- 1927: *Gratitud al emperador, Como el cambiante corazón de un pájaro.*
- 1928: *La vida de un hombre, Querida hija.*
- 1929: *El puente de Nihon, La vida de Tokyo, Brilla el sol al elevarse, Sinfonía de la gran ciudad.*
- 1930: *La tierra natal, Okichi la extranjera.*
- 1931: *Y sin embargo, avanzan.*
- 1932: *El dios guardián del presente, El amanecer de la fundación en la Manchuria.*
- 1933: *El hilo blanco de la catarata, La fiesta de Gion, El grupo del viento de victoria.*
- 1934: *La garganta del amor y del odio, Osen, el de las cigüeñas.*
- 1935: *Oyuki, la virgen, Las amapolas.*
- 1936: *Elegía de Naniwa, Las hermanas de Gion.*
- 1937: *El valle del amor y la tristeza.*
- 1938: *La patria, La canción del campo.*
- 1939: *Historia del último crisantemo.*
- 1940: *La mujer de Naniwa, La vida de un actor.*
- 1942: *La venganza de los cuarenta y siete samuráis.*
- 1944: *Los tres Danjuro.*
- 1945: *La leyenda de Mushashi, La espada Bijomaru, Canto de la victoria.*
- 1946: *La victoria de las mujeres, Utamaro y sus 5 mujeres.*
- 1947: *El amor de la actriz Sumako.*
- 1948: *Mujeres de la noche, Llama de mi amor.*
- 1950: *El destino de la señora Yuki.*
- 1951: *La señorita Oyu, La dama de Musashino.*
- 1952: *La vida de Oharu, mujer galante.*
- 1953: *Cuentos de la luna pálida de agosto o Cuentos de la luna vaga después de la lluvia, Los músicos de Gion.*
- 1954: *El intendente Sansho, La mujer crucificada, Los amantes crucificados.*
- 1955: *La emperatriz Yang Kwei-Fei, El héroe sacrilego.*
- 1956: *La calle de la vergüenza.*

RESUMEN

El director japonés Kenji Mizoguchi rodó más de 80 películas centradas en la mujer. Su obra era realista y crítica con las costumbres niponas machistas y obsoletas. Para hacer esta denuncia, recurrió a historias adaptadas y originales, ambientadas en distintos siglos. En todas ellas, siempre destacan los personajes femeninos fuertes en tres formas muy concretas: madre, esposa y prostituta/geisha. Este artículo pretende analizar sus principales películas y cómo la elección y desarrollo de estos tres roles provienen de la propia vida del director.

PALABRAS CLAVE: Feminismo, cine japonés, Kenji Mizoguchi, prostitución, geisha.

ABSTRACT

The Japanese director Kenji Mizoguchi filmed more than 80 pictures focusing on women. His work was realistic and critical of Japanese customs, which were macho and outdated. To make this claim, he used adapted and original stories, set in different centuries. In all of them, he always emphasized the strong female characters on three specific ways: mother, wife and prostitute/geisha. This article aims to analyze its major pictures and how the choice and development of these roles comes from the director's own life.

KEY WORDS: Feminism, Japanese cinema, Kenji Mizoguchi, prostitution, geisha.

RESUMÉE

Le réalisateur japonais Kenji Mizoguchi filmé plus de 80 films portant sur les femmes. Son travail est réaliste et critique à l'égard des coutumes japonaises macho et dépassées. Pour faire cette demande, il a utilisé des histoires originales et adaptées, dans des siècles différents. Dans tous les cas, il y a trois personnages féminins très spécifiques: la mère, l'épouse et la prostituée/geisha. Cet article vise à analyser les grands films et de la façon dont le choix et le développement de ces rôles viennent de sa propre vie.

MOTS CLÉ: Féminisme, cinéma japonais, Kenji Mizoguchi, prostitution, geisha.