

1 maig –
4 juny 2000



Kenji Mizoguchi

UNA COHERÈNCIA ECLÈCTICA: EL CINEMA DE KENJI MIZOGUCHI

“Té molt poca importància que l'autor de CHIKAMATSU MONOGATARI (ELS AMANTS CRUCIFICATS) sigui o no sigui el més japonès dels japonesos, ja que resulta, malgrat això –o a causa d'això–, el més universal. I, si ens resulta proper, no és perquè plagii l'Occident, sinó perquè, havent partit de molt lluny, ha arribat a la mateixa concepció del que és essencial. Se'n pot dir abstracció, síntesi o expressionisme, el nom importa ben poc; si, en referir-nos a alguns enquadraments seus, podem citar els noms de Lang, Murnau, Dreyer o Bresson, és perquè sap, com ells, que el gest només és veritat quan és recreat, que la veritat de l'art no és la de la naturalesa.” (Eric Rohmer)

“El seu art consisteix a abstenir-se de qualsevol exigència exterior al seu objecte, a deixar que les coses es presentin elles mateixes, permetent que el pensament hi intervingui només per esborrar les pròpies empremtes i donant així mil vegades més d'eficàcia als objectes que sotmet a la nostra admiració. És, per tant, un art realista, i també serà realista la posada en escena.” (Jean-Luc Godard)

Quan, als anys cinquanta, els films de Mizoguchi –juntament amb altres obres mestres del cinema japonès– es van començar a veure a Occident, entre els seus admiradors més fervents hi havia els “joves turcs” dels *Cahiers du Cinéma*, que ben aviat van esdevenir els protagonistes d'aquella *Nouvelle Vague* que va canviar radicalment el decurs de la història del cinema. Gràcies a la seva formació cultural, a la seva freqüent assistència a les sales de la Cinémathèque i al seu coneixement

de la història del cinema, Rohmer, Godard, Rivette i els seus companys van captar de seguida la grandesa i la importància de l'obra de Mizoguchi, per bé que, en la pràctica, la van col·locar en àmbits diversos i, fins i tot, oposats: Rohmer parla d'expressionisme, abstracció i síntesi; Godard, de realisme. Però, que no és, potser, precisament, una característica de l'art important, la impossibilitat implícita de reduir-lo i sistematitzar-lo per mitjà d'esquemes d'interpretació que mai no són capaços de captar-ne completament l'autèntica riquesa i la multiplicitat dels significats? Que no és, potser, precisament, en les contradiccions, en el fèrtil terreny de l'enfrontament dialèctic, en les discussions entre les diverses opinions i punts de vista, i en l'intrínsec “dialoguisme” de l'argument, que una obra conquereix la vitalitat que la converteix, profundament, en un objecte digne de ser anomenat artístic?

La coherència i l'eclecticisme són dos termes fonamentals per intentar comprendre l'obra del director japonès. En l'àmbit estilístic, per exemple, els aspectes més significatius de la direcció i la posada en escena remeten a un sistema que, en determinats aspectes, torna a remetre a una indubtable coherència, de la qual donen testimoni el recurs als plans-sequència i els *long take*, les imatges allunyades i els elaborats moviments de càmera, els enquadraments amb profunditat de camp i els complexos entreteiximents i superposicions de les dades icònicament significatives; tots aquests són recursos que mostren un rebuig substancial de la planificació clàssica, que privilegien les formes del muntatge intern i que inviten l'espectador a una mirada més crítica i activa. Això no obstant, si observem el conjunt de l'obra de Mizoguchi, ens adonem de seguida

que aquestes eleccions no n'exclouen d'altres, que els seus films estan travessats per brillants primers plans (pensem en els finals de NANIWA HIKA (L'ELEGIA DE NANIWA) o GION NO SHIMAI (LES GERMANES DE GION), per destructius sintagmes alternats (l'epileg de ZANGIKU MONOGATARI (LA HISTÒRIA DELS CRISANTEMS TARDANS) i per sobtades separacions i *reaction shot* (l'escena en què Mohei és castigat per Ishun a CHIKAMATSU MONOGATARI (ELS AMANTS CRUCIFICATS)). En resum, Mizoguchi no abandona mai del tot el repertori de la planificació clàssica, en redueix el pes, privilegia models de representació alternatius i construeix imatges complexes que conviden l'espectador a llegir-les com si fossin quadres, però, quan ho considera oportú, torna a utilitzar els models de representació més clàssics –des del punt de vista “occidental”– i els dona una nova força expressiva, que prové precisament de no voler usar-los com a formes recurrents i, per tant, estereotipades, sinó, més aviat, com a solu-

cions quasi extraordinàries a les quals recórrer excepcionalment. És per això que un primer pla d'un film de Mizoguchi es pot traduir en un trasbalsament emotiu que rarament es produeix amb tanta intensitat en un film de qualsevol altre director. La mateixa contradictòria coherència es torna a trobar en l'àmbit del tema principal del cinema de Mizoguchi: la representació de l'univers femení. D'una banda, denuncia obertament les condicions d'explotació i marginació de què la dona és víctima a causa d'una societat patriarcal que ha aconseguit de reproduir-se, malgrat els notables canvis que, en altres aspectes, el Japó ha experimentat des de l'edat mitjana fins als anys de la segona postguerra –un altre element singular de l'eclectica coherència de Mizoguchi es troba en la desimboltura amb què passa del *gendai geki* (film d'ambientació contemporània) al *jidaigeki* (film d'època), girant, però, sempre a l'entorn dels mateixos temes. I, de l'altra, ell mateix és clarament víctima d'una concepció transcendental de la

Els contes de la lluna pàl·lida després de la pluja de Kenji Mizoguchi





El carrer de la vergonya de Kenji Mizoguchi

dona, a la qual, pel fet de mitificar-la, torna a representar com un objecte, per bé que ara es tracta d'un objecte de culte i admiració. Tal com s'ha observat moltes vegades, la complexa imatge femenina construïda per Mizoguchi en la seva obra sembla que dona preferència a tres models: la rebel, la princesa i la sacerdotessa. La primera és —com l'Omocha de GION NO SHIMAI (LES GERMANES DE GION)— la rebel venjativa que realitza una protesta individual, que intenta reaccionar contra l'abús de què és víctima utilitzant les mateixes armes dels qui l'oprimen, però que està fatalment destinada a ser derrotada per un món infinitament més fort del que ella pot arribar a ser. L'arquetip de la princesa és constituït per un tipus de dona aristocràtica —com l'Oharu de SAIKAKU ICHIDAI ONNA (VIDA D'OHARU, DONA GALANT)—, obligada a prostituir-se o a relacionar-se amb els aspectes més baixos de la societat que l'envolta, però que manté l'esperit pur i no contaminat. La sacerdotessa, finalment, representa el paper potser ideal segons Mizoguchi: és la dona que —com la protagonista de TAKI NO SHIRAITO (EL FIL BLANC DE LA CASCADA)— pot estimar el seu home amb una devoció altruista, que se sacrifica per ell i n'esdevé la guia espiritual, moral i, de vegades, també econòmica. És aquell tipus de personatge a l'entorn del qual s'estructura la forma narrativa dels *destins capgirats* (l'èxit de l'home aconseguit gràcies a la desgràcia de la dona), que és el model narratiu principal —i també determinat per una notable contradicció interna— de tot el cinema de Mizoguchi.

Observacions sobre Mizoguchi i la profunditat de camp

L'atenció que Mizoguchi ha suscitat, tant a l'Occident com a l'Orient, ha estat sempre fortament determinada per la particularitat del seu estil, per la peculiaritat d'una posada en escena que s'ha traduït en una manera quasi única de "presentar les coses a l'espectador". Els japonesos ja havien utilitzat l'expressió anglesa "*One scene, one shot*", per indicar la predilecció del director pels plans-seqüència o, si més no, pels *long take*. En la maniquea i, per descomptat, discutible contraposició entre directors de muntatge i directors de posada en escena, Mizoguchi es troba, indubtablement,

en el segon grup. Estilísticament, el seu és un cinema d'enquadraments llargs, que privilegia el muntatge intern enfront del pla, la successió de diverses escenes determinades pels moviments de la càmera i pels canvis de posició dels personatges, les imatges allunyades, que, de vegades, impedeixen a l'espectador una lectura eficaç del contingut del pla, i el recurs a punts de vista insòlits. A més, abans de Welles i durant la mateixa època que Renoir, per Mizoguchi la profunditat de camp sempre va ser un dels seus recursos de posada en escena preferits. I és precisament respecte a la forma d'utilització d'aquesta particular opció expressiva per part del director japonès, que volem fer, aquí, algunes senzilles observacions. Sense cap pretensió de sistematització teòrica, perquè l'evolució del treball encara no ho permet, la tasca que aquí ens plantejarem és la relativa a la individuació d'algunes característiques de la profunditat de camp en Mizoguchi, dedicant una atenció particular al paper que hi tenen la dialèctica de les mirades, la dinàmica dels conflictes, la construcció del clímax i, finalment, aquell "moviment elàstic" que considerem que és un dels aspectes fonamentals de l'assumpte que plantejarem aquí.

Les mirades

L'organització de l'espai amb profunditat implica la construcció d'enquadraments que conviden la mirada de l'espectador a un treball sovint complex, adreçat a la interpretació d'imatges determinades per una proliferació d'elements significatius, que sol ser més accentuada que la dels plans sense profunditat. Per mitjà del punt de vista de la càmera i de l'organització dels elements que es filmen, la mirada de l'espectador es pot posar després en relació amb la mirada dels personatges fins a assumir, en aquest aspecte, un avantatge o un desavantatge en l'àmbit del descobriment i, consegüentment, cognitiu. En el primer cas, l'espectador veurà més del que veu el personatge (o, si més no, un personatge); en el segon, a l'inrevés, veurà menys. A TAKI NO SHIRAITO (EL FIL BLANC DE LA CASCADA), el desavantatge de coneixement per part de l'espectador és explícit en l'escena de la seducció del jove Kin'ya per part de la protagonista, l'escena en què la dona, en

primer pla, es despulla amagant-se darrere una *shōji* que tapa el seu cos només respecte a la mirada de l'espectador, però no a la del noi (el qual, per cert, abaixa tímidament els ulls).

Això no obstant, com que la profunditat de camp és una imatge que, per la seva naturalesa, tendeix a "mostrar molt", l'espectador es retroba sovint en una situació privilegiada respecte al conjunt dels personatges que omplen l'escena, i es troba, pel que fa a ells, en una condició d'avantatge de coneixement. És, per exemple, el que passa a GENROKU CHŪSHINGURA (LA VENJANÇA DELS QUARANTA-SET SAMURAIS), en l'escena en què el senyor d'Asano es prepara per al suïcidi ritual. L'escena és construïda per mitjà d'un llarg pla-seqüència, en la segona part del qual hi ha un efecte de profunditat de camp. El punt de vista de la càmera és des de dalt —d'acord amb una estratègia que agrada molt al director i que ell repren de la tradició dels *emakimono* (pintura sobre un rotlle)—, i això ens permet veure, tant l'interior del pati on Asano acaba d'entrar, com l'interior del pati de davant, on hi ha el fidel servent Kataoka, que, en canvi, no pot veure res, a causa de la porta que li han tancat just davant dels ulls. D'això, en resulta un pla que oposa clarament dos espais —l'exterior i l'interior del pati, el de Kataoka i el d'Asano— i on només la mirada de l'espectador pot passar lliurement de l'un a l'altre.

Encara més significatiu, a causa de l'explícit avantatge cognitiu que en resulta, és l'enquadrament amb profunditat d'una escena d'ORIZURU OSEN (OSEN, LA DE LES CIGONYES). La protagonista del film, que paga els estudis del jove Sokichi prostituint-se secretament, acaba d'oferir al seu protegit uns aliments exquisits. Mentre el jove menja, sense saber de quina manera la dona ha aconseguit els diners necessaris per comprar aquell menjar, ella s'allunya, seguida per un moviment de la càmera, que, això no obstant, segueix tenint el noi dintre el camp, fins a l'habitació de darrere. El pla amb profunditat ens mostra Sokichi en primer pla i, al fons, Osen, que, des d'una finestra, parla amb la veïna que l'ha empès a prostituir-se, la qual no perd l'ocasió de fer-li observar els "avantatges" que comporta la seva decisió. Nosaltres, doncs, veiem —i sentim— el que Sokichi no pot veure i ens assabentem d'una cosa que, en canvi, el jove ignora.

El punt de vista de la càmera i la situació dels elements que es filmen en l'enquadrament amb profunditat no ha de determinar forçosament un avantatge ni un desavantatge pel que fa al coneixement de l'espectador respecte al dels personatges. De vegades, el punt de vista del personatge i el de l'espectador poden coincidir. En aquests casos, l'objecte de les dues mirades diferents esdevé un objecte comú. És el que els passa a Osen o a Taki, en els films respectius que duen el nom d'aquests personatges, quan, en plans amb profunditat, les dues dones són observades per homes que volen comprar o oferir els seus

cosos. Aquí, la càmera està col·locada darrere els observadors, i el seu punt de vista coincideix, bàsicament, amb el dels espectadors. El mateix mecanisme es pot trobar també en els episodis —molt freqüents en tot el cinema de Mizoguchi— on es representen espectacles la posada en escena dels quals està sovint en correlació amb els punts de vista amb profunditat relacionats amb un o més observadors (com passa, per exemple, respecte al cos de la protagonista, a SAIKAKU ICHIDAI ONNA (VIDA D'OHARU, DONA GALANT)). La mirada de què es tracta, en tots aquests exemples, és una mirada lúbrica, plena de desig sexual. Aquest punt de vista fortament connotat en el pla del desig organitza així l'estructuració de l'escena amb profunditat, partint d'una mirada en primer pla i anant cap un objecte mirat —el cos femení— i situat, en canvi, al fons. Això no obstant, aquesta relació de profunditat es pot capgirar posant, a l'inrevés, l'objecte de la mirada en primer pla i l'acte de la mirada al fons. Aquest capgirament, més enllà de les seves evidents conseqüències formals, tendeix a afavorir una articulació diferent del punt de vista afectiu i empeny l'espectador a una proximitat superior —no tan sols física— respecte al personatge que no és el que mira, sinó l'objecte de la mirada. Juntament amb el qual es veu obligat, diguem-ne, a causa de determinades regles de tipus social, a mantenir una actitud passiva. Per exemple, a TAKI NO SHIRAITO (EL FIL BLANC DE LA CASCADA), aquest capgirament dels punts de vista és evident en l'escena en què la protagonista ha de vendre el seu cos a l'home que l'ha comprat. El clímax visual de l'escena —que s'acaba abans del moment en què es porta a terme l'acte sexual— és constituït per un enquadrament amb profunditat, on Taki ocupa, amb el rostre abaixat, el primer pla de l'escena, mentre que, al fons, seguit per curts moviments de càmera, el client es mou nerviosament tot llançant a la dona un seguit de mirades lascives. Per mitjà d'aquesta particular articulació de la mirada en la profunditat de camp, la intenció narrativa es distancia del subjecte masculí per tal d'aproximar-se visualment al personatge femení, i convida, per tant, l'espectador a comportar-se d'acord amb aquesta actitud.

En les situacions que hem examinat fins ara, l'organització de la mirada amb profunditat implica sempre la contraposició entre un subjecte actiu que mira —un home— i un subjecte passiu —una dona—, que no té cap possibilitat de replicar amb la seva mirada. Però la manera com Mizoguchi organitza i estructura les mirades en els seus enquadraments amb profunditat pot originar dinàmiques molt més complexes. N'és un exemple l'extraordinari pla-seqüència amb què s'acaba la primera part de GENROKU CHŪSHINGURA (LA VENJANÇA DELS QUARANTA-SET SAMURAIS). Som davant d'un dels moments dramàticament més intensos del film —i de tot el cinema de Mizoguchi—, el de la necessària separació d'Oishi i el seu fill de la

resta de la família. L'escena posa en joc aquell conflicte entre *giri* i *ninjō* que és central en tota la cultura japonesa. El concepte de *giri* fa referència al deure i la fidelitat envers els principis que regulen la vida d'un individu (especialment, d'un samurai) i el de *ninjō*, al conjunt de desitjos individuals que es poden trobar en contradicció amb els deures del *giri*. En aquest cas concret, el *giri* del pare i el fill els empeny a separar-se de la seva família per tal de preparar la venjança contra el qui ha causat la ruïna del seu senyor, encara que això vagi en contra del *ninjō*, que no voldria gens ni mica que aquesta separació s'esdevingués. Aquest conflicte argumental principal es desenvolupa després en un segon nucli dramàtic. És aquell que contraposa el pare, que, malgrat sofrir terriblement, sap amagar els seus sentiments tal com un autèntic samurai és capaç de fer-ho, amb el fill, a qui, a causa de la seva joventut, li costa molt més de fer el mateix. El pla-seqüència en qüestió és aquell en què la mare i la filla s'allunyen de casa seva dalt d'un palanquí, sota la mirada del pare i el fill. Tal com passa sovint en Mizoguchi, el pla-seqüència –que aquí recorre a elaborats moviments de càmera i dels personatges– acaba amb un enquadrament amb profunditat agafat, una altra vegada, fent angle des de dalt. Oishi es troba al centre del pla, n'ocupa l'espai del mig i està d'esquena a la càmera. El fill, en canvi, és al fons i de perfil. En aquesta escena s'entrellacen, almenys, tres punts de vista. El primer és el que està determinat per la posició de la càmera, que, des de dalt, enfoca Oishi directament. Així, doncs, d'entrada, la mirada de l'espectador es mou damunt seu. Oishi, però, observa el seu fill, i dibuixa així una segona trajectòria visual a l'interior del camp, que, del primer personatge, passa al segon. Al seu torn, el fill mira cap a l'esquerra, allà d'on fa poc han sortit de camp la mare i la filla, i dibuixa així una tercera trajectòria. El pla mostra

així completament aquesta tensió de les mirades: des del punt de vista de la càmera, al pare; del pare, al fill, i del fill, a la mare que ara és fora de camp, entrelaçant els diversos sentiments en joc: no tan sols els del dolor del pare i el fill per la separació de la resta de la família, sinó també el del pare pel sofriment del fill, d'una banda, i pel temor que aquest no aconseguixi controlar els propis sentiments tal com la seva pertinença a la classe dels samurais l'obligaria a fer, de l'altra; i finalment, els del fill, que sap que no ha de decebre les expectatives del seu pare. Aquesta tensió es desenvolupa després en una escena següent del pla-seqüència, aquella en què, mentre torna a entrar a casa, el fill s'atura i s'enfronta directament amb la mirada del pare, en un gest que és una barreja de desafiament i de necessitat d'amor i comprensió.

Tensions i conflictes

Més enllà del paper central que es pot atorgar a la mirada en l'estructuració semàntica de l'espai, la posada en escena amb profunditat sembla prestar-se especialment –cosa de la qual, d'altra banda, ja dona ben bé testimoni l'enquadrament de GENROKU CHŪSHINGURA (LA VENJANÇA DELS QUARANTA-SET SAMURAIS) acabat de descriure– a la visualització dels moments de conflicte esdevinguts per mitjà de la tensió que s'estableix entre els diversos plans sobre els quals s'articula el camp visual. Per tant, la contraposició entre el primer pla i el del fons pot servir per representar una situació de contrast entre els diversos personatges que ocupen les dues àrees diferents de l'espai representat. És una possibilitat que es pot, per exemple, realitzar fàcilment en el cas de la contraposició frontal entre l'individu i la societat, en dels "grans temes" del cinema de Mizoguchi. A SAIKAKU ICHIDAI ONNA (VIDA D'OHARU, DONA GALANT), l'escena en què la protagonista i els seus familiars escolten la sentència que els farà fora de la rica casa on vivien utilitza en dues circumstàncies diferents enquadraments frontals amb una accentuada profunditat de camp. La primera de les dues imatges és presa des de darrere del jutge, la part superior del cos del qual ocupa amb autoritat el primer pla de l'enquadrament. Al fons, de cara, hi ha Oharu i els seus pares. L'escena és caracteritzada per l'organització de les imatges filmades; especialment pel que fa a la disposició dels personatges secundaris a l'entorn dels principals, amb l'evident recerca d'una marcada simetria interna.

Els mateixos mecanismes, idèntics, es retroben en l'enquadrament següent, agafat, aquesta vegada, des de darrere les víctimes –el contracamp de l'anterior–, on els espais buits deixats entre els seus cossos s'omplen, en la profunditat del camp, amb els dels jutges. El resultat del conjunt –a més de l'evident contraposició entre el poder i l'individu– és el d'una imatge fortament estructurada, amb una explícita naturalesa geomètrica, que expressa així la rigidesa de les normes de

comportament social i de classe que han determinat l'expulsió d'Oharu i la seva família.

També a TAKI NO SHIRAITO (EL FIL BLANC DE LA CASCADA) retrobem un exemple evident de contraposició entre les institucions i l'individu, per mitjà de la utilització de la profunditat de camp. Es tracta, una altra vegada, d'uns quants enquadraments realitzats en el decurs d'un procés, el que condemnarà la protagonista per l'homicidi involuntari que ha comès.

En aquest enquadrament, Mizoguchi torna a utilitzar una altra vegada la presa en angle des de dalt, en una sèrie d'imatges esbiaixades, que, des de les espatlles i el clatell del jutge en primer pla, baixen cap a la figura més petita de Taki, que inicialment ocupa la part mitjana de l'espai representat. La col·locació de la dona és funcional respecte al desenvolupament dramàtic de l'escena. De fet, en el moment en què les acusacions del jutge són especialment greus, Taki podrà retrocedir, terroritzada, fins a tocar amb les espatlles la paret que tanca la profunditat de camp de l'enquadrament. D'aquesta manera, la distància entre els dos personatges arribarà a la seva màxima extensió, i així s'accentuarà la contraposició entre les dues parts. Al mateix temps, el retrocés de la dona –que aprofita ben dramàticament la profunditat de l'enquadrament– és també un fútil intent seu de lliurar-se de l'amenaça de les institucions, que, això no obstant, durarà molt poc, atès que dos guàrdies agafaran la dona i l'obligaran a tornar a la seva posició anterior, just allà, sota l'amenaçadora figura del jutge i en presència de la llei.

Un "espai elàstic"

L'enquadrament que acabem d'examinar és un exemple significatiu d'aquell "muntatge intern", determinat pels canvis de lloc dels personatges, que és una de les més evidents prerrogatives de la profunditat de camp, utilitzada tal com la fa servir Mizoguchi. Sobretot, el director japonès sembla atret per una mena de "moviment elàstic" que els seus personatges porten a terme movent-se entre el fons i el primer pla de l'enquadrament. Damunt la base d'aquest principi, per exemple, s'ha construït una de les imatges més espectaculars d'UGETSU MONOGATARI (ELS CONTES DE LA LLUNA PÀL·LIDA DESPRÉS DE LA PLUJA), aquella que ens mostra Miyagi arrencant el seu fill del llit per tal de salvar-lo de la violència de les tropes mercenàries.

L'enquadrament s'obre amb la imatge del cos del nen que ocupa, d'una manera evident, la part anterior del pla, mentre que, al fons, es mostra, a mig camp, la petita figura de Miyagi. La dona es precipita cap al fill i, per tant, cap a la càmera, i envaeix així el primer pla de la imatge. Quan ja ha arrencat l'infant del llit, se l'emporta tornant a recórrer, en el sentit contrari, la profunditat del pla. Tres escenes diferents articulen així el desenvolupament d'un enquadrament construït damunt d'un "moviment elàstic" del tot anàleg al del pla anterior, el que hem



Les roselles de Kenji Mizoguchi



L'emperadriu Yang Kwei-Fei de Kenji Mizoguchi

analitzat abans, de TAKI NO SHIRAITO (EL FIL BLANC DE LA CASCADA). En tots dos casos, els moviments dels personatges acostant-se i allunyant-se de la càmera modulen visualment, i amb un èmfasi notable, el desenvolupament dramàtic de les respectives situacions. No sempre, òbviament, la utilització de l'espai amb profunditat, en el cinema de Mizoguchi, implica aquest equilibri entre un moviment d'aproximació i un d'allunyament. Sovint ens trobem davant una sola de les dues possibilitats. La més convencional i ortodoxa és la que implica un desenvolupament dramàtic de l'enquadrament sobre la base d'aquells principis d'"aproximació progressiva" que regulen el Mode de Representació Institucional. La profunditat de camp tendeix, així, inicialment, a configurar-se com un "pla d'ambientació" que, en la seva progressió, acaba portant a terme una aproximació dels personatges a la càmera d'una manera estretament relacionada amb l'increment dramàtic de la situació. És el que passa a NANIWA HIKA (L'ELEGIA DE NANIWA), quan la protagonista, en el seu apartament d'estil occidental, es desfoga i es confessa amb la minyona. L'enquadrament agafa de biaix la serventa, asseguda a terra, que ocupa la part frontal del pla. En canvi, Ayako es troba sobre el fons, asseguda en una butaca. Després d'aquesta escena, en ve una altra, determinada per un primer moviment d'Ayako, que canvia de posició i s'asseu al braç de la butaca –en un gest típicament "occidental"–. Finalment, però bastant de pressa, la dona s'aixeca i s'ajunta amb la minyona en primer pla. L'ús de la



Kenji Mizoguchi durant un rodatge

Els amants crucificats de Kenji Mizoguchi





El país natal de Kenji Mizoguchi

profunditat de camp respon aquí als principis ortodoxos de l'"aproximació progressiva".

Això no obstant, retrobem en l'obra de Mizoguchi, amb una freqüència marcadament superior a la dels altres mestres de la profunditat de camp, també el principi oposat. O bé el de l'"allunyament progressiu". També a NANIWA HIKI (L'ELEGIA DE NANIWA) en tenim un exemple significatiu. Encara som a l'apartament d'Ayako, amb ella i el seu promès, el jove i dèbil Nishimura. De sobte, arriba Asai, l'antic aspirant a amant de la dona i que ella acaba d'enganyar. Mentre Ayako i Asai es barallen al fons de l'enquadrament, la càmera mostra l'indefens Nishimura en primer pla i accentua, així, la impotència del jove i la seva incapacitat per ajudar la protagonista –que, com quasi sempre passa amb les dones de Mizoguchi, mostra una força i una decisió marcadament superiors a les dels seus companys masculins—. Quan, finalment, Ayako fa fora Asai, podem esperar que el diàleg següent entre els dos joves s'esdevindrà al primer pla de la imatge. Ben a l'inrevés, Mizoguchi fa avançar Nishimura, que s'ajunta amb la dona al fons de la imatge, tot deixant-ne la part anterior desoladament buida. El desenvolupament dramàtic de l'escena està construït, doncs, sobre un progressiu allunyament dels personatges cap al fons de l'enquadrament.

D'altra banda, i també en el mateix film, una altra significativa imatge en profunditat de camp –per bé que no d'enfocament– i que també té com a protagonistes Ayako i Nishimura, és la que trobem en aquella escena que es desenvolupa a l'interior dels grans magatzems Sogo. La conversa dels dos joves és acompanyada d'un carret lateral, una altra opció estilística molt apreciada pel director i que mereixeria un estudi a part. L'anomalia del pla es troba en el fet que el punt de vista de la càmera no privilegia el nucli dramàtic principal de l'escena –els dos joves i la seva conversa es troben, de fet, col·locats en un segon pla–, sinó, més aviat, els prestatges i les mercaderies, que, molt desenfocats, ocupen la part anterior del pla i amaguen, més d'una vegada, les cares i els cossos dels dos protagonistes.

Però retornem ara a aquell desplaçament "elàstic" de l'espai amb profunditat, del qual ja havíem parlat arran dels moviments d'aproximació i allunyament dels personatges, per tal de revelar-ne una altra modalitat. El gran nombre d'amples portes corredisses que hi ha a l'interior de



La història dels crisantems tardans de Kenji Mizoguchi

les cases japoneses ha estat hàbilment utilitzat sovint pels directors d'aquell país per tal de tractar l'espai d'una manera elàstica. De fet, n'hi ha prou d'obrir o tancar una d'aquestes portes per ampliar o reduir la profunditat del camp i modificar, així, radicalment la naturalesa espacial del pla. I no tan sols això, sinó que aquestes obertures permeten sovint construir marcs interiors en l'enquadrament que poden permetre eficaces efectes teatrals. Mizoguchi confia sovint al joc de les obertures i els tancaments d'aquestes portes corredisses la tasca de subratllar els moments decisius de determinades situacions. ORIZURU OSEN (OSEN, LA DE LES CIGONYES), per exemple, conté moltes vegades efectes d'aquest tipus. Un diàleg entre la jove protagonista i el seu cap, que la vol convèncer que es prostitueixi, és representat amb efectes continus d'aprofundiment i aplanament de la imatge, sia per mitjà del joc dels moviments de càmera cap enrere, sia, precisament, per mitjà de l'ús de la porta de l'habitació de la dona, que ella tanca per no sentir les paraules de l'home i que ell, en canvi, toma a obrir per seguir-li parlant. Encara és més espectacular, per a l'espectador, l'escena de la detenció d'Osen, acusada injustament de robatori per un client seu. Quan la policia irromp en l'apartament on la dona viu amb Sokichi, aquest es fa enrere, terroritzat, fins a picar amb l'esquena, i fer caure, la prima porta corredissa que separa l'entrada de l'habitació. La caiguda de la porta amplia així, sobtadament, la profunditat del pla i mostra l'indefens Sokichi estirat al seu futon. El clímax del film, que inclou, no tan sols la detenció de la dona, sinó també el descobriment per part de Sokichi de la condició de prostituta de la seva protectora, troba així, en aquest efecte espectacular d'"aprofundiment" de camp, una original i eficaç expressió en termes de dramatúrgia visual.

Dario Tomasi (Bellezza e crudeltà. Il cinema di Kenji Mizoguchi, *Cineteca del Comune di Bologna, I quaderni del Lumière* núm. 31, febrer de 2000)

BIBLIOGRAFIA



Vida d'Oharu, dona galant de Kenji Mizoguchi

Selecció de documents consultables a la biblioteca:

Mizoguchi i els seus films

a) Llibres

- *Anthologie du cinéma*. III. Paris: L'Avant-scène, 1968.
- Bock, Audie. *Japanese film directors*. Tokyo: Kodansha International, 1978.
- Burch, Noël. *To the distant observer: form and meaning in the Japanese cinema*. London: Scolar Press, 1979.
- Chion, Michel. *Como se escribe un guión*. Madrid: Càtedra, 1988.
- Cine-club universitario. *Ciclo homenaje a Kenji Mizoguchi*. Madrid: Cine-club universitario, 1966.
- *Il Cinema di Kenji Mizoguchi*. Venezia: Mostra Internazionale di Cinema, 1980.
- Fernandez Cuenca, Carlos. *Kenji Mizoguchi*. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1964.
- Jacques Prévert, Willi Forst, *Kenji Mizoguchi*. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1980.
- Karihara, Donald. *Patterns of time: Mizoguchi and the 1930s*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- *Kenji Mizoguchi*. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1980.
- *Mizoguchi Kenji*. Paris: Seghers, 1971.
- Pandolfi, Vito. *Kenji Mizoguchi: 1960/1961*. Monza: Circolo Monzese del Cinema, 1961.
- Santos, Antonio. *Kenji Mizoguchi*. Madrid: Càtedra, 1993.
- Serceau, Daniel. *Mizoguchi: de la révolte aux songes*. Paris: Éditions du Cerf, 1983.
- Tessier, Max. *Images du cinéma japonais*. Paris: Henri Veyrier, 1990.
- *Ugetsu: Kenji Mizoguchi director*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University, 1993.
- Vê-hô. *Kenji Mizoguchi*. Paris: Éditions Universitaires, 1963.
- Yoda, Yoshikata. *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*. Paris: Cahiers du cinéma, 1997.

b) Articles de revista

- Bonitzer, Pascal. *Violence et latéralité*, "Cahiers du cinéma", no 319 (janv. 1981), p. 26-34.
- Burdeau, Emmanuel; Thierry Lounas. *Mizoguchi, 18 films à L'Arlequin: six raisons d'aimer Mizoguchi*, "Cahiers du cinéma", no 504 (juil.-août 1996), p. 64-75.
- *Le Dossier Mizoguchi*, "Cahiers du cinéma", no 158 (hors série) (août-sept. 1964).
- Douchet, Jean. *Connaissance de Kenji Mizoguchi*, "Cinéma", no

236-237 (août-sept. 1978), p. 93-114.

- Douchet, Jean. *La connaissance totale (L'Intendant Sansho)*, "Cahiers du cinéma", no 114 (déc. 1960), p. 55-57.
- Erice, Victor. *Itinerario de Kenji Mizoguchi*, "Nuestro cine", nº 37 (enero 1965), p. 15-28.
- *Kenji Mizoguchi*, "Cahiers du cinéma", no 81 (mars 1958), p. 28-40.
- *Kenji Mizoguchi*, "Col·lecció de programes Filmoteca: any 1998", núms. 10-11 i suplement al núm. 10.
- *Kinji Mizoguchi*, "Contracampo", nº 19 (feb. 1981), p. 23-38.
- *Kenji Mizoguchi*, "Nosferatu", nº 29 (enero 1999), 109 p.
- *Kenji Mizoguchi*, "Positif", no 212 (nov. 1978), p. 22-41.
- *Kenji Mizoguchi*, "Positif", nos. 236 (nov. 1980); 237 (déc. 1980); 238 (janv. 1981), p. 26-39; 13-25; 26-44.
- *Kenji Mizoguchi: nouvelles lectures*, "Cinémathèque", no 14 (automne 1998), p. 5-43.
- *El Maestro Mizoguchi en 6 críticas*, "Film ideal", nº 160 (15 enero 1965), p. 44-54.
- Martínez, Julio. *Palabras y palabras, que no imágenes para acercarse a Kenji Mizoguchi*, "Film ideal", nº 159 (1 enero 1965), p. 7-12.
- *Mizoguchi, un clásico desconocido*, "Cinestudio", nº 29 (enero 1965), p. 34-38.
- Santos, Antonio. *Kenji Mizoguchi: bibliografía crítica*, "Cuadernos cinematográficos", nº 8 (1995), p. 175-217.
- Santos, Antonio. *Sansho Dayu*, "Nosferatu", nº 11 (enero 1993), p. 98-100.
- Simsolo, Noël. *Notes sur Kenji Mizoguchi*, "La Revue du cinéma/Image et son", no 337 (mars 1979), p. 51-80.
- Torreiro, Mirito. *Cuentos de la luna pálida de Kenji Mizoguchi*, "Dirigido", nº 200 (marzo 1992), p. 86-87.
- Torreiro, Mirito. *Kenji Mizoguchi: semblanza incompleta de un ilustre desconocido*, "Nosferatu", nº 11 (enero 1993), p. 26-33.

Guions

- *Genroku Chûshingura*. [S.l.: s.n., 1999?].
- Kawaguchi, Matsutaro; Yoda Yoshikata. *Les Contes de la lune vague après la pluie*, "L'Avant-scène cinéma", n. 179 (1 janvier 1977), 66 p.
- *Saikaku ichidai onna*. [S.l.: s.n., 1999?].
- *Taki no Shiraito*. [S.l.: s.n., 1999?].
- Yoda, Yoshikata; Fuji Yahiro. *L'Intendant Sansho*, "L'Avant-scène cinéma", no 227 (1 mai 1979), 65 p.
- Yoda, Yoshikata; Fuji Yahiro. *Sanshō Dayū*. [S.l.: s.n., 1999?].

El cicle de Kenji Mizoguchi ha estat possible gràcies a les institucions següents: The Japan Foundation, Kawakita Memorial Film Institute, la Cineteca del Comune di Bologna i la Mostra Internazionale del Cinema Libero. Fotografies: Kawakita Memorial Film Institute.