

Follas do Cineclub | 16/11/2016

A historia do crisantemo tardío

(残菊物語 [Zangiku monogatari], Kenji Mizoguchi, Xapón, 1939, 143', VOSG)

03

Crítica do filme aparecida en Cahiers du Cinéma, 1981, núm. 327.

Cando Mizoguchi roda este filme, en 1939, Xapón levaba involucrado dous anos nunha guerra inxusta contra China e o cinema, controlado estreitamente polo poder militar, debe obedecer as consignas nacionalistas. O ano anterior, o Estudio Shinkô impuxéralle a rodaxe dun filme exaltando o patriotismo requirido polas autoridades: *A canción do campo*. Sen ser un grande home político -nunca o foi- Mizoguchi sabe ben que a súa arte, que está chegando á madurez, non está feita para esa caste de servizo ideolóxico. "Sofría, conta o seu guionista Yoda, unha crise invadía o seu espírito. Non quería seguir asumindo esa colaboración pasiva coa política nacional". Decide deixar a compañía Shinkô e volve aos estudos da Shochiku, en Kyoto, onde lle dan carta branca. "Fun a Kyoto, conta Mizoguchi, coa condición de poder facer o que quixese. Así que penso que puideron rodar ese filme (*A historia do crisantemo tardío*) ao meu xeito... Alí comecei a facer de verdade o meu filme".

A Shochiku tiña baixo contrato a meirande parte de actores de kabuki: Mizoguchi decide entón abandonar, momentaneamente, os temas contemporáneos (baixo control militar) para volver á era Meiji (1868-1912) con este relato da axitada xuventude do gran actor de kabuki Onoue Kikunosuke, que xa inspirara unha novela curta e unha obra de teatro. O papel ía ser interpretado por unha "estrela" do kabuki, o actor Hanayagi Shôtarô, sexto do seu nome, especializado en papeis femininos. Como este célebre "oyoma" [actores especializados en roles femininos no teatro Nô e no Kabuki] estaba visiblemente demasiado envellecido para o papel, Mizoguchi ordeoulle ao seu operador de cámara, Miki Monoru, filmar todas as escenas en gran angular e en planos xerais de longa duración para permitirlle a Hanayagi Shôtarô actuar "como se estivese nun escenario teatral", a unha boa distancia do espectador, e así instalar a súa interpretación na duración e nun verdadeiro espazo escénico.

É dicir que, preso das circunstancias, e impulsado, non nos cabe dúbida, por unha necesidade interna, Mizoguchi inventa con este filme a técnica (a estética) do "one shot, one cut", que ficará asociada ao seu nome e á súa obra.

Se este filme, como vimos de ver, é unha maneira para Mizoguchi de afastarse da situación de guerra (desvío por outra compañía, por un tema do pasado, por Kyoto), é tamén o

relato dun gran desvío. Un actor novo, que debe herdar o Nome dunha prestixiosa liñaxe de actores, deixa de súpeto o camiño trazado, renuncia á súa herdanza simbólica e parte, cunha criada que foi a única que se atreveu a dicirlle a verdade (que non é un bo actor), aprender o oficio en escenarios cada vez menos prestixiosos. Desvío xeográfico: Tokyo, Osaka, as vilas máis remotas. Pero tamén desvío polo sufrimento, o casamento con alguén inferior, a perda do Nome, o desclasamento social. Mais o espectador descubrirá ao final deste longo desvío que *algo se conseguiu* e que esa aparencia de desorde (en relación coa orde social: o mal casamento, a miseria, as degradación de todo tipo) agochaba unha imperiosa necesidade: de mal actor, herdeiro ilexítimo do Nome, Onoue converteuse nun bo actor, digno por fin da filiación.

Non será que a Lei verdadeira nesta historia, a que acaba finalmente por triunfar, está por riba tanto dos desexos individuais como da orde social ordinaria, e é por tanto a Arte. E a transgresión da orde social feudal (a fuxida cunha criada, o desclasamento social) non é o resultado, como noutros filmes de Mizoguchi (*Os amantes crucificados*), dun desexo que non pode ser reprimido, senón a vía desviada pola que se cumpre a Orde superior, a da Arte do actor, de carácter case sagrado, da que non se deixa de falar ao longo do filme e que é o lugar da verdade.¹ É de feito un xuízo de valor o que está na orixe deste longo desvío fóra da orde social: unha muller, unha criada, atrevese a dicirlle a verdade (que non está á altura do seu Arte e o seu nome), o que fará dun só golpe selar entre eles un estraño vínculo e desencadear as súas falcatruadas fóra da lei.

Se o vínculo social, como sempre en Mizoguchi, marca cruelmente todas as relacións entre as personaxes, a singularidade d'*A historia do crisantemo tardío* vén da existencia neste filme dunha lei que está por riba da Lei (unha servente pode proferila) e que non é a do desexo senón a da Arte. Todo o que sexa bo para a arte (para que Onoue chegue a ser un bo actor) debe ocorrer, mesmo se non é bo para ninguén. E moi a miúdo, neste filme, de feito non é bo para ninguén: nisto, atrevome a dicir que é o máis ozuiano, dos filmes de Mizoguchi: "algo se cumpriu", poderíamos exclamar ao ver aparecer a palabra fin. A última escena, o desfile marítimo, expresa ben o que hai de resignación nesa consumación que non ten nada que ver co cumprimento dun desexo. Ese desfile marítimo parécese máis a un martirio cristián que ao tremendo desafío da parella encadeada no plano final d'*Os amantes crucificados*. Nada hai menos triunfal que esa escena sublime na que Onoue Kikunosuke, convertido en fetiche, parece ofrecerse en sacrificio a esa multitude que o aclama (como nos palcos do teatro) e diante da que se desliza nunha perfecta inmovilidade mentres Otaku está a piques de morrer.

¹ Para o espectador occidental, esta verdade (Onoue Kikunosuke actúa ben ou mal?) é rigorosamente incontrolable nas tres escenas que serven de proba. Mais dubido que sexa moi diferente para un espectador xaponés. O espectador é situado nunha posición de crer sen reservas no xuízo de valor proferido no filme (polo filme) sobre a interpretación do actor. Hai algo de vertiginoso e excitante para o espectador nesa esixencia de confianza absoluta e creenza incontrolable. Algo que ten que ver ao tempo co farol e a intimidación, e no que volvemos atopar, de cando en cando na historia do cinema, a interpretación de Calvero do Asasino músico en *Candilexas*.

XAPÓN TOUR, DÉTOUR

ALAIN BERGALA

Tendo en conta as circunstancias que levaron a Mizoguchi a facer o filme, poderíamos ver nesta tentación mística da Arte unha forma indirecta de resistencia: nun momento da Historia onde a arte ten que someterse á lei política e nacional, esta pequena historia permítelle reafirmar a súa Arte como lei que está por riba das leis e como verdade absoluta.

Sabemos por numerosos testemuños que as dúas únicas cousas que realmente contaron na vida de Mizoguchi foron a Arte (“a arte é o máis importante da vida”, “é preciso que todo sexa útil para o meu traballo”) e a Muller. “*Zangiku monogatari*, máis que a crónica da xuventude de Onoue, é a triste historia de amor trágico de Otuku”, afirma Yoda Yoshikata, que sabe ben do que fala, xa que foi quen escribiu o guión. Falamos moito de que o filme contaba o sacrificio dunha muller, a doncela Otuku, pola carreira dun home, o actor Onoue, que pertence á clase dominante. Porén, resta algo nesta personaxe -e no vínculo que a une con Onoue- profundamente enigmático que excede amplamente a idea de sacrificio.

Nesa orde feudal da que ela está dobremente excluída (como muller e como criada), Otaku sálvase, dunha certa maneira, por esa paixón coa que se vai empregar en cumprir o seu programa: que Onoue chegue a ser un gran actor, máis precisamente un gran servidor da arte. O éxito deste programa, que fixo necesario ao proclamar a verdade que outros agochaban, convértese na gran cuestión da súa vida e atopará no final do filme a serenidade para morrer. Onoue, nese percorrido, vese estrañamente sacudido polos acontecementos e a determinación dela: non ten nin programa nin desexo. Máis ben apático, fica curiosamente inexpresivo e mesmo indolente ao longo do filme, evocando a miúdo ao máis andrónico e vacilante dos actores do cinema silente, Harry Landon.

Se é certo que Otuku se sacrifica por enteiro a Onoue, non hai pasividade resignada nese sacrificio: el é sen dúbida o máis resignado dos dous. Desde o principio da relación é ela a que establece o programa (ela porao todo para que sexa quen en teoría ten que chegar a ser) e a que sabe que o deberá cumprir con determinación e tenacidade contra a brandura e os propios sentimentos de Onoue. Mais ela sabe ben, ao mesmo tempo, que co cumprimento do seu plan non queda ningún lugar para o seu desexo, que se reduce para o espectador ao que este pode adiviñar e que, como decotío con Mizoguchi, fica no inexpresable do filme. Todo ocorre como se ela substituíse ese desexo inexpresable (nesa orde social) por un plan que ela fará cumprir ao longo do filme con toda a forza dese desexo imposible, do que se nutre, mesmo se a realización desde plan debe conducila

irremediabilmente á perda do obxecto dese desexo. Hai nela unha vontade e unha lucidez aguda que configuran unha personaxe dunha rara forza a carón da cal a personaxe masculina aparece como un ser feble, unha rolla na auga, que cumpre pasivamente o seu destino de fetiche. Ata o seu derradeiro encontro, nada se din sobre a verdadeira natureza da súa relación e é sempre a aparencia, o vínculo social, a que serve de máscara para os seus sentimentos: en aparencia as súas relacións serán sempre relacións de amo a criada. O espectador nunca vai ser admitido (agás na admirable escena da sandía, ao principio do filme, nese momento de dozura infinita onde nace entre eles unha relación de amizade amorosa fóra do estrato social, ata a intrusión brutal da familia no plano e esa mirada terrible da nai que fai cambiar drasticamente toda a escena) na relación de intimidade que se volve máis improbable conforme avanza o filme. A verdade da súa relación ten que ser buscada baixo e dentro do vínculo social, nunca a carón del, o que fai deste cinema un cinema da crueldade.

Falei pouco ata o momento da posta en escena. Pareceume importante marcar a singularidade desta disposición ficcional na obra de Mizoguchi, sometendo a ficción do filme a esa liña temática da supremacía da arte (que volveremos atopar en *Cinco mulleres arredor de Utamaro e Contos da lúa pálida de agosto*), sen o contrapeso desa liña do desexo que será característico deses filmes tardíos que tocan o tema da arte. Hai que dicir que este filme de 1939, que vemos hoxe por vez primeira, é tamén un choque estético, que non aparece mitigado polo coñecemento que poidamos ter dos filmes máis tardíos de Mizoguchi. O espectador atópase enfrontado violentamente ao nacemento dunha forma que chega dun primeiro golpe ao límite dos seus principios. Hai algo de brutal e arcaico na xustaposición destes bloques escenográficos que é dunha abraiante modernidade e que vai ser algo temperada nos filmes seguintes polo fraseo dos movementos de cámara. Non se chegou moito máis lonxe que aquí no rexeitamento das transicións: o espectador pasa brutalmente dunha constatación de feitos e dun estado das relacións a outro sen ningunha contemplación, un minuto ou catro anos teranse escorregado entre dous planos. O tempo que pasa vén marcado apenas nesas rupturas entre un estado e outro, dun presente a outro. Mizoguchi filma o pasado nun presente fílmico absoluto. O que dirixe a súa escenografía é a obstinación coa que a súa cámara se enfronta a un bloque de tempo ata que algo remata por ocorrer, a miúdo drasticamente. De maneira que ese xiro dos acontecementos fai resplandecer, a ollos do espectador, un novo fulgor de verdade.

CINECLUBE DE COMPOSTELA

NOV
2016

ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)
 cineclubedecompostela.blogaliza.org
 facebook.com/cineclubedecompostela
 @cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela)
 Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

MÉRcores 2

O espía de negro
 (The Spy in Black, Michael Powell, Reino Unido, 1939, 90', VOSG)

MÉRcores 16

A historia do crisantemo tardío
 (残菊物語 [Zangiku monogatari], Kenji Mizoguchi, Xapón, 1939, 143', VOSG)

MÉRcores 9

Só os anxos teñen ás
 (Only Angels Have Wings, Howard Hawks, EUA, 1939, 121', VOSG)

MÉRcores 23

A regra do xogo
 (La règle du jeu, Jean Renoir, Francia, 1939, 113', VOSG)

MÉRcores 30

O mozo Lincoln
 (Young Mr. Lincoln, John Ford, EUA, 1939, 100', VOSG)