

La calle de la vergüenza

Kenji Mizoguchi. Japón. 1956. 85 min. ByN. v.o.s.e.



FICHA TÉCNICA

Título original: Akasen chitai.

Título español: La calle de la vergüenza.

Nacionalidad: Japón. **Año de producción:** 1956.

Dirección: Kenji Mizoguchi.

Guión: Masashige Narusawa (Novela: Yoshiko Shibaki).

Producción: Daiei Films.

Productor: Masaichi Nagata.

Fotografía: Kazuo Miyagawa.

Montaje: Kanji Suganuma.

Ayte. de dirección: Yasuzō Masumura, Bainari Nakamura.

Música: Toshiro Mayuzumi.

Sonido: Katsutarō Hanaoka, Mitsuo Hasegawa, Yasutarō Shimizu.

Vestuario: Tsugio Tôgô.

Maquillaje: Noboru Ishizaka, Umeka Shinozaki.

Intérpretes: Machiko Kyô, Aiko Mimasu, Ayako Wakao, Michiyo Kogure, Kumeko Urabe, Ayasuko Kawakami, Hiroko Machida, Eitarô Shindô, Sadako Sawamura, Toranosuke Ogawa.

Duración: 85 min. **Versión:** v.o.s.e. ByN.

SINOPSIS

"El País de los sueños", un burdel situado en un barrio de Tokio, atraviesa una difícil situación, ya que el Parlamento está a punto de aprobar una ley que prohíbe la prostitución. Retrato de la vida cotidiana de diversas prostitutas: aquellas a las que las circunstancias obligaron a comerciar con su cuerpo, pero también aquellas otras que intentan abandonar ese medio de vida.

COMENTARIO

El microcosmos de la prostitución

Kenji Mizoguchi falleció el 24 de agosto de 1956, escasos meses después de haber estrenado en Japón, el 18 de marzo, su último y memorable film, *La calle de la vergüenza* (*Akasen chitai*). Aunque el cineasta no era excesivamente mayor (nació en 1898), por aquel entonces ya contaba con una filmografía considerablemente vasta compuesta por nada menos que 101 películas, muchas de ellas hoy desaparecidas. Pero lo más extraordinario de todo es la extrema modernidad y audacia de su película final, una de las cimas de su arte y también del cine japonés de la época. Es posible apreciar una buena e inesperada prueba de ello en su plano introductorio, aquel por el que desfilan los títulos de crédito. Superpuesta a una panorámica lateral que recorre el *skyline* diurno de Tokyo se escucha una música decididamente anómala, tan desestabilizadora y aparentemente discordante como fantasmal y, sobre todo, poco ortodoxa, que se revela sorprendentemente afín a los vanguardistas postulados de algunos célebres experimentos sonoros que hacia esa misma época desarrollaron músicos como John Cage o Nam June Paik, e incluso cercana a la sonoridad —salvando todas las distancias que uno considere oportunas— que vuelve tan característica la escucha de piezas de Krzysztof Penderecki como *Fluorescences* (1961-62), composición en la que instrumentos como el flexatono, la sirena, la sierra musical o una máquina de escribir aportan un toque de distinción particular y desconcertante al tejido sonoro.

Se trata, en efecto, de una especie de cacofonía, creada por el compositor Toshiro Mayuzumi, que se distancia de lo que tradicionalmente se entiende por banda sonora y se aproxima deliberadamente a una mera sucesión de sonidos inarticulados. Las implicaciones que permanecen agazapadas tras esta música serán captadas por el espectador antes de un modo subliminal que no de manera consciente, aunque su reaparición en el film, tan intermitente como recurrente, corrobora la importancia que Mizoguchi le concede. La incómoda y casi sideral naturaleza de estos sonidos choca de forma deliberada con una visión aparentemente realista —esto es, naturalista y costumbrista— del mundo de la prostitución, un microcosmos que se rige por unas reglas que le son inherentes y al que el cineasta se acerca con una mirada cuasi antropológica —aunque sin alcanzar una perspectiva estrictamente científica, lo que tal vez la volvería demasiado fría y distante— que nunca entra en conflicto con su modulada, comprensiva y delicadamente humana percepción de los personajes y sus motivaciones.

Porque *La calle de la vergüenza* retrata la vida de cinco mujeres que trabajan en un prostíbulo llamado Dreamland ubicado en el distrito de Yoshiwara, pero también la de aquellos personajes —jefes, familiares o clientes— que orbitan en torno a ellas. En este sentido, el film completa (o complementa) esa compleja mirada en torno a lo femenino que Mizoguchi, uno de los grandes cineastas de la mujer, había ido desplegando, con pleno conocimiento de causa, en obras como *Oyuki* (Maria no Oyuki, 1935), *Elegía de Naniwa*



(Naniwa ereji, 1936), *Las hermanas de Gion* (Gion no shimai, 1936), *Mujeres de la noche* (Yoru no onnatachi, 1948) o *La emperatriz Yang Kwei Fei* (Yôkihi, 1955). Y porque, a pesar de lo que digan las apariencias, todas tienen sus razones: la aparentemente segura Mickey (Machiko Kyô) oculta su vulnerabilidad bajo una coraza que la ayuda a protegerse del hipócrita carácter de su padre, un hombre que a los pocos meses de haber fallecido su esposa se ha casado con otra mujer con objeto de no perder el respeto que se ha ganado como empresario; la supuestamente frágil Yasumi (Ayako Wakao) es por el contrario la más calculadora y sagaz, una perspicaz buscavidas que no quiere ser pobre y que por esa razón, y también porque debe pagar una elevada fianza para liberar a su padre, que ha sido encarcelado a pesar de su inocencia, embauca a un hombre llamado Aoki (Fujio Harumoto) que se ha enamorado de ella y del que obtiene grandes cantidades de dinero; la más veterana, Yumeko (Aiko Mimasu), está a punto de jubilarse, lo que no evita que la relación con su joven hijo Suichi (Yosuke Irie) se resquebraje porque el muchacho, avergonzado de la profesión de su madre, le reprocha amargamente que le llame constantemente a su trabajo; Hanae (Michiyo Kogure), que intenta preservar a toda costa su integridad como ser humano, lucha por cuidar de su enfermo marido y de su bebé; y Yorie (Hiroko Machida), que intenta abandonar el mundo de la prostitución casándose con un zapatero, retoma su antiguo trabajo porque descubre que el matrimonio puede ser todavía más alienante: durante su corta relación, su marido la ha esclavizado haciéndola coser suelas, preparar la comida y lavar la ropa, y todo ello sin necesidad de pagarle un sueldo...

Lo más interesante de semejante carcasa argumental es que, circunscribiéndose plenamente a ella, Mizoguchi obtiene cierta libertad de movimientos que se traduce en la construcción, fluida y rigurosa, de un relato coral perfectamente elaborado y repleto de pequeños matices. A diferencia de *Cuentos de*

la luna pálida (Ugetsu monogatari, 1953), *El intendente Sansho* (Sanshō dayū, 1954) o *La emperatriz Yang Kwei Fei*, que son tal vez más vistosas y aparentes en su puesta en escena, la depuración formal de la que hace gala *La calle de la vergüenza* es absoluta. Con apenas un ligero movimiento de cámara o con el parpadeo de una luz en una esquina del decorado, el realizador es capaz de expresar toda la sordidez que se amaga tras algunos de los episodios recreados (...).

La emoción a través de la forma

Ante una obra que reúne semejantes características siempre resulta más productivo hablar de fragmentos que no de secuencias enteras, básicamente porque la descripción de estas últimas suele ser extremadamente trabajosa y a la hora de la verdad poco fructífera para el lector. Si bien lo cierto es que en no pocas ocasiones el realizador soluciona de forma brillante las escenas con apenas dos o tres planos (...).

Sombras, ruido e introspección

En lo que concierne al uso de la luz con fines inequívocamente dramáticos existen dos buenos y casi consecutivos ejemplos hacia el final del film, el primero cuando Hanae toma repentina conciencia de su alienada existencia en el prostíbulo, circunstancia que la lleva a experimentar un preocupante arrebatado de locura, y el segundo cuando un desengañado Aoki, angustiado porque ha robado dinero a sus jefes para ayudar a Yasumi y fugarse con ella de viaje —si bien a la hora de la verdad descubre que la chica tan solo ha pretendido garantizarse un futuro mejor sin, por supuesto, tenerle en cuenta a él—, intenta estrangular a la prostituta. En ambos casos, el parpadeo de una luz en la calle provoca la intermitente aparición de unas sombras que, proyectadas en el interior de ese establecimiento irónicamente llamado Dreamland, generan una lectura de las imágenes que resulta tan cruda por sus con-

notaciones (decididamente crueles: la sombra de la demencia o de la muerte planea sobre los personajes) como inquietante por su concreción. Una inquietud que también se habrá asomado al relato (por otros medios) durante una secuencia previa en la que Yumeko intenta dialogar con su hijo Suichi en un espacio tan desangelado e inhumano como puede ser la zona industrial en la que trabaja el segundo, un escenario significativamente presidido por el humo de las fábricas, el ruido de las máquinas y el polvo que levanta el viento. Y un episodio, por cierto, que gracias a ello y a la reaparición, aproximadamente hacia su mitad, de la inarticulada música de Mayuzumi, se vuelve un tanto abstracto y casi inescrutable a nivel emocional. Un fragmento en el que, además, brilla con especial intensidad la capacidad de Mizoguchi para la dirección de actores: la mujer y su hijo expresan, respectivamente, un intento de reconciliación, o, por el contrario, unas irreconciliables diferencias, a través de su cambiante posición en el espacio o de la coincidente o divergente dirección de sus miradas. Todo ello con el propósito de revelar la evolución de una determinada y muy inestable situación dramática que finaliza de forma tajante con el abandono de la madre por parte de Suichi.

La música, el sonido, la luz, la dirección de actores, el montaje interior al plano, la composición visual... son recursos utilizados de forma muy sutil, es cierto, pero con una insistencia y una madura sencillez que solo los maestros son capaces de exhibir. No es extraño que, en perfecta sintonía con lo anterior, el cineasta concluya su film elaborando el que tal vez sea el mejor plano de la película, así como uno de los más audaces e insólitos de toda su carrera (...)

Se trata, qué duda cabe, de un contundente aunque muy lúcido análisis de la condición humana, tan verosímil y pesimista en su veredicto como honesto y poco dado a las concesiones dramáticas, por mucho que, dadas las circunstancias, uno no deje de percibir auténtica valentía (y dignidad) en unas mujeres que son tratadas —de forma explícita y reiterada por sus propios jefes— como auténtica mercancía (...)

Oscar Navales. 6/Oct/16
<http://cinentransit.com/la-calle-de-la-verguenza/>