

LA CALLE DE LA VERGÜENZA
(*Akassen chitai*, Kenji Mizoguchi 1956)

Miguel Á. Molinero Polo
Universidad de La Laguna

Yumeko es viuda, probablemente desde la guerra, y mantiene la casa en la aldea para que en ella vivan sus suegros y cuiden de su hijo.

Hanae está casada. Su marido no puede trabajar por una tuberculosis muy aguda, las medicinas son caras y sólo el oficio que ella desempeña permite alimentar a la familia y conservar la vida del enfermo.

Yorie está prometida en su pueblo con el zapatero, que no sabe en qué se ocupa ella, en la ciudad. Es la de más edad y menos sofisticada —así lo dice— del grupo.

Yasumi es joven y muy hermosa pero su carácter se está endureciendo y es embustera con los clientes y presta dinero a sus compañeras por el beneficio adicional de los altos intereses que les cobra.

Mickey llega desde una isla lejana, huyendo de un padre maltratador, y se está refugiando en una compra permanente de ropa, cremas, perfumes o dulces que la endeudan con los patronos.

Son las empleadas de un negocio que se llama «La aldea de los sueños». Sabemos que es antiguo, pues cinco generaciones de una misma familia se han sucedido ya en su dirección. Sin embargo, las noticias que llegan desde el Parlamento son alarmantes: un grupo de diputados ha presentado un proyecto por el que su actividad puede ser declarada ilegal. De hecho, un año después del estreno de la película, en 1957, la ley, auténtica, fue aprobada.

Las relaciones entre el personal del local y de éste con el mundo exterior nos permiten contemplar una cara de las transformaciones del Japón coetáneo. Tanto es así que oímos varias veces noticias de radio que, con los necesarios retoques para la acción, son las que tuvieron que emitirse en aquellos momentos. Con ellas, podemos pasar a extrapolar la reflexión particular sobre la Aldea a la más general sobre la sociedad. Anunciar este contexto contemporáneo debe de ser la razón para que los créditos se superpongan sobre una vista aérea de una ciudad moderna. Seguramente un espectador japonés pudiera reconocer cuál es. Para un occidental intuirlo es más complicado: sólo distinguimos edificios modernos que se extienden hasta el horizonte, factorías que humean y, al final del movimiento de la cámara, un tejado monumental de arquitectura más tradicional, tal vez un templo. Contemplamos así las consecuencias de las reconstrucciones urbanas recientes, la más evidente la que siguió a los años de guerra y la rápida recuperación industrial posterior.

No creo haber visto esta película antes de tener que hacerlo para escribir este texto: al menos yo no la recordaba. Si la escogí fue por Kenji Mizoguchi. Desde la



adolescencia me habían fascinado sus obras, en especial por ese movimiento lento de la cámara abierta a grandes espacios. En ellos, bosques o paneles deslizantes componen espacios orientales que yo equiparaba con los grabados japoneses del siglo XIX y a los que añadía mentalmente colores y brillos. Nada de esto está presente en *La calle de la vergüenza*. Aquí, el Japón Meiji o el Tokugawa se han ido irremisiblemente. La Aldea está decorada con sakuras, ramas de árboles en flor, y jarrones que siguen la tradición del ikebana, pero también hay una Venus mediterránea, una barra americana con sillas de diseño vanguardista y paredes de azulejos brillantes, reflejo de los cambios sociales que han traído la derrota en la guerra y los siete años de ocupación norteamericana posterior. Incluso los grandes planos de las producciones anteriores del director se han transformado, pues aquí las habitaciones son pequeñas, la calle estrecha y cuando las protagonistas salen al exterior las casas están abigarradas y el horizonte es el de los barrios industriales, amenazadoramente grises con sus torres de electricidad y los paredones impersonales de sus fábricas. La opresión que sufren los personajes —eso no ha cambiado— aquí se hace explícitamente visual.

No puedo saber por qué eligió Fernando Gabriel Martín esta película, qué le movió a incluirla en su listado y no puedo preguntarle. No sé si la cinta llegó a estrenarse comercialmente en España o si, como la mayor parte de las obras del director japonés, se ha proyectado sólo en retrospectivas de festivales y filmotecas —éste podría ser el caso, pues de las que he revisado en los últimos dos meses sólo una, *Vida de Oharu*, mujer galante, tiene una cabecera de distribuidora española—. En consecuencia, no sé cuándo la vio Fernando ni en qué circunstancias personales, algo que me parece que puede influir no tanto en su forma de ver la película —¡no en un especialista del análisis cinematográfico!— pero sí en el recuerdo que guardase

de ella. De cualquier manera, es evidente que no es el «japonesismo» lo que más le impresionó en el trabajo de Mizoguchi. Por mi parte, es el contraste con sus cintas anteriores y, sobre todo, su capacidad para renovarse a partir de sus propios trabajos lo que me ha impactado de *La calle de la vergüenza*.

Frente a la mayor parte de su producción anterior, que se desarrolla en Kioto o en Osaka, la acción en esta obra tiene lugar en Tokio. Si no lo habíamos reconocido en la vista aérea con que se inicia la proyección, podríamos haberla identificado por el diálogo inicial. Yoshiwara, el «barrio flotante» de Edo —como se llamaba entonces la ciudad—, había sido reconstruido tras un aparatoso incendio en su emplazamiento actual, en 1657, trescientos años antes de la acción de la película. Es el mismo número de años que la directora del local atribuye a la Aldea en la primera escena. Si esta referencia se nos escapase, el nombre del distrito se menciona explícitamente en un momento posterior.

Tampoco están presentes aquí las geishas, mujeres cultas que tocan instrumentos y componen música, que recitan poemas y los escriben ellas mismas, que peinan el tiempo al bailar con sus abanicos y capturan el espacio en los paisajes gráficos de sus pinceles. Ellas son especiales por el largo aprendizaje de su oficio y por sus habilidades. Son casi una elite, lo que no les protege de la opresión: puede hacer ésta aún más feroz. Así debe de sentirlo Miyoharu en *La música de Gion* cuando es expulsada del circuito de actuaciones en el barrio galante tras animar a su maiko, su aprendiz, a no aceptar relaciones con los clientes si no lo desea y ella misma decide hacer lo mismo para apoyarla; la simple necesidad de comer la obliga a claudicar. Mizoguchi prefiere centrarse, en *La calle de la vergüenza*, en aquellas mujeres que no han podido alcanzar esa preparación y trabajan con lo único de que disponen, la belleza de sus cuerpos, su conocimiento de cómo agradar a los hombres a través del contacto corporal. Tal vez sea una percepción personal, pero tengo la impresión de que se dialoga con frecuencia sobre el cuerpo en las películas de Mizoguchi. Es sorprendente en comparación con las cintas occidentales de esas mismas décadas y también por la reiteración con que se hace explícito el tema desde ópticas y personajes diferentes. Es difícil pensar en un director europeo o norteamericano que tratase tanto sobre el cuerpo en su carrera; tal vez Federico Fellini, un poco después, pero éste está reflejando la revolución de las costumbres y de la sociedad que arranca de los primeros sesenta —*Las Noches de Cabiria* es de 1959, sólo tres años posterior a la obra que nos ocupa—.

El juego con las películas anteriores de Mizoguchi puede ser más sutil. La *maiko* a la que aludíamos en el párrafo anterior estaba interpretada por la misma actriz que, ya adulta, da vida a Mickey, pasando de ser la chica que defiende su virginidad a la más desenvuelta de las trabajadoras del local tokiota. El nombre real del personaje, que conocemos cuando dialoga con su padre, Michiko, es el mismo que el de la protagonista de *La dama de Mushasino*, que con *La calle de la vergüenza* y *Mujeres de la noche* son las visiones contemporáneas del director rodadas después del desastre bélico. Pero mientras la primera Michiko es defensora de los valores tradicionales frente a la modernización de Japón, la segunda, con su nombre americanizado, es la única que siempre se viste a la occidental y representa la incorporación de nuevas formas al oficio que desempeña el grupo de mujeres en

la Aldea. El cambio de costumbres se evidencia también en otro detalle: ella, como algunas de sus compañeras, fuma cigarrillos. En el siglo XIX, las mujeres japonesas usaban largas pipas de cazoleta pequeña que no permitía más que una calada. Pierre Loti dedica algunas páginas deliciosas al pam pam del instrumento sobre el borde del cenicero, el sonido más común durante la noche en su barrio, descrito entre los detalles que más le agradaban de la vida cotidiana con su Madama Crisantemo. Las historias del director japonés ambientadas en el pasado ilustraban también esa costumbre, ya perdida.

Mizoguchi murió sólo unos meses después de terminada esta película. Desconozco con cuánta antelación había sido diagnosticada su enfermedad y si lo fue con tiempo suficiente para que él supiera que ésta podía ser una de sus últimas obras, si no la última y, en consecuencia, si era consciente de esto cuando aún estaba en disposición de decidir cuál sería la dirección que iba a dar al tema. Sí sabemos que llegó a iniciar la preparación de una siguiente producción, de tema histórico con la que pretendía renovar el género, a partir de los nuevos medios técnicos que le ofrecía la industria cinematográfica. En *La calle de la vergüenza* no sólo estaría dejando, así, una lección de su oficio. Aun a riesgo de entrar en la mera especulación, resultaría que, enfrentado a esa situación personal, quiso reflexionar sobre el momento presente —como había hecho antes de la Segunda Guerra— y, en definitiva, sobre el futuro. Es casi imposible no pensar que cuando Hanae grita con rabia —y sin zanahoria— que ella no se rinde y que sobrevivirá a todo por su hijo, por sí misma y hasta por ese marido acobardado, Mizoguchi está hablando del Japón que quiere salir del sentimiento de derrota y, también, de su propio destino. Sus intentos de dejar el hospital para continuar la preparación de su siguiente rodaje nos hablan también de ese mismo deseo de trascender a través de su obra. Desde esta perspectiva, resulta emotivo reconocer que la escena final de la última película que rodó se cierre con la mirada asustada y poco a poco decidida de la niña que aprende a salir a la calle para trabajar por vez primera. Seguramente el director no lo conocía, pero sus circunstancias me han recordado uno de los grabados de Goya, impresionante en su contundencia, dibujado en Burdeos al final de su vida: la imagen de un anciano con la leyenda «Aún aprendo». En el caso del director japonés parece que está añadiendo «y os lo enseño».

Desde mi perspectiva, el tema central de *La calle de la vergüenza* es —una vez más— la denuncia de una injusticia. Desde septiembre de 1945 a la primavera de 1952 —cuatro años antes de que la cinta se estrenase— Japón quedó bajo la ocupación norteamericana: unos 5.500 funcionarios del SCAP (comandancia de las fuerzas aliadas) y más de 150.000 soldados, la gran mayoría hombres. No pretendo ser ofensivo al decir que una parte de ellos debió de asistir esporádica o regularmente a locales como la Aldea. En éste cuelgan carteles en inglés, lo que testimonia la necesidad de comunicar determinadas reglas a los clientes que no leían japonés. Tampoco creo que pueda considerarse insultante pensar que en un país devastado por los bombardeos —sólo Kioto fue respetada— y con un alto porcentaje de hombres muertos, tanto en aquellos como en los combates en el Pacífico, hubiera mujeres que por pura necesidad de supervivencia encontraran en estos locales el medio de subsistencia para ellas mismas y sus familias: así era para las protagonistas de la película. Su decisión fue dura y así lo comentan ellas en alguna escena; como también



resaltan la dificultad que les supondría dejar este oficio que les proporciona una vida desahogada y, en algunos casos, independiente. Yorie decide regresar a su pueblo y emprender una vida de mujer casada, pero su prometido le obliga a integrarse en las labores de la zapatería y, al terminar la jornada, ocuparse de su casa y de él mismo, por lo que prefiere regresar a la calle de Tokio. En sus palabras, «Nosotras, aunque el trabajo sea duro, al menos cobramos por él». Otras compañeras sufren un rechazo más abierto. El hijo de Yumeko no sólo se negará a que su madre, que ha trabajado para mantenerlo, se vaya a vivir a una casa nueva con él; le exige que no vuelva a intentar verle. El marido de Hanae insiste con desesperación a una de las mujeres que deje el local pues le degrada, sin tener en cuenta que está hablando, en definitiva, de su propia esposa. Hijo y marido se convierten así en una metáfora del país, que ya crecido el primero, medicinado el segundo e independiente el tercero, desprecian a estas mujeres que les han permitido sobrevivir.

En este rechazo, y es algo que llama la atención desde una mirada occidental, no hay una justificación religiosa, como habría en las sociedades cristianas. En éstas, se explicaría en términos de «pecado» —recuérdese la visita expiatoria de Cabiria a una ermita en la película de Fellini antes mencionada—. En el sintoísmo y en el budismo este concepto no está ligado a la actividad de estas mujeres. Pero sí lo está el honor. O, mejor, su pérdida, el deshonor. El padre de Mickey viene a llevársela del local no por cariño o por piedad paternal, sino sólo porque sus hermanos no podrán alcanzar un buen matrimonio o un puesto en el gobierno por la mancha que ella inflige a su familia. La escena parece repetir la del padre de Alfredo visitando a Violeta en *La dama de las camelias* —novela, ópera y película— con idénticos argumentos y Mizoguchi, buen conocedor de la literatura francesa y del cine americano, pudo tenerla presente. Sin embargo, en contraste con la sacrificada Traviata, su homóloga japonesa decide no abandonar su forma de vida y romper así con unas obligaciones familiares que no la habían protegido a ella ni a su madre cuando ambas lo necesitaron. Ninguna mujer en las películas anteriores del director se había atrevido a un rebelión tan directa frente al control masculino. Pero no lo han hecho, ni lo harán probablemente, sus otras compañeras de la Aldea. Así, la vergüenza a la que alude el título no parece ser sólo una referencia al oficio de sus protagonistas sino a la situación de la mujer en Japón y en tantos otros lugares.

Quisiera creer que es este aspecto de *La calle de la vergüenza* el que atrajo a Fernando Gabriel Martín, un pensador siempre crítico de la sociedad en la que vive, identificado siempre con la denuncia de las injusticias, capaz de reinventarse a sí mismo, con tanta energía y lucidez como Mizoguchi.

