

La adaptación transnacional como vía para la heterogeneidad formal en *Oyuki, la virgen* (Kenji Mizoguchi, 1935)

Transnational Adaptation as a Path to Formal Heterogeneity in *Oyuki, The Virgin* (Kenji Mizoguchi, 1935)

MIGUEL MUÑOZ-GARNICA

Universidad de Navarra

mmunozg@external.unav.es

ORCID ID: 0000-0003-3158-6035

Resumen: *Oyuki, la virgen* (Maria no Oyuki, 1935), una película que se suele considerar previa a la consolidación del estilo propio de Kenji Mizoguchi, se caracteriza por su heterogeneidad formal. El cineasta trabaja ya con algunos de sus rasgos reconocibles, como los planos largos modulados por el movimiento actoral, pero da cabida a un amplio rango de recursos que no hallarían apenas continuidad en su cine posterior. Hay ejemplos de *découpage* analítico, montaje intelectual o planos-contraplanos, que, además, no se sostienen a lo largo de toda la película. Este artículo pretende relacionar esta indeterminación con *Bola de sebo*, la novela corta de Guy de Maupassant que adapta el guion, ya que la traslación del argumento y el contexto de la obra funciona en una fluctuación similar entre el texto original y sus múltiples divergencias.

Palabras clave: Adaptación, Cine japonés, Guy de Maupassant, Kenji Mizoguchi, Literatura y cine.

Abstract: *Oyuki, the virgin* (Maria no Oyuki, 1935), a film usually regarded as prior to the consolidation of Kenji Mizoguchi's unique style, is noted for its formal heterogeneity. The filmmaker already works with some of his recognizable features, such as long shots modulated by the movement of the actors, but he makes room for a wide range of resources that would hardly find continuity in his later films. There are examples of analytical decoupage, intellectual montage or shot-counter-shots, which, moreover, are not sustained throughout the film. This article aims to relate this vagueness to *Boul de seuf*, the short novel by Guy de Maupassant that the screenplay adapts, since the translation of the plot and the context of the book works in a similar fluctuation between the original text and its multiple divergences.

Keywords: Adaptation, Japanese cinema, Guy de Maupassant, Kenji Mizoguchi, Literature and cinema.

1. INTRODUCCIÓN

La primera adaptación de una obra occidental al cine sonoro japonés corrió a cargo de Kenji Mizoguchi: el guion de *Oyuki, la virgen* (*Maria no Oyuki*, 1935) adaptó la novela corta *Bola de sebo* (*Boul de suif*), publicada por Guy de Maupassant en 1880. En la década anterior, Mizoguchi ya había realizado versiones mudas de textos de Maurice Leblanc, Eugene O'Neill, E.T.A. Hoffmann, Jack Boyle, Wilhelm Schmidtbonn, John Galsworthy, Herman Landon e incluso el español Ángel Guimerá –todas ellas películas perdidas–. A la nómina hay que sumar algunos títulos más en los que Mizoguchi reconoció influencias occidentales que no supo precisar (Pinar, 2019: 92-94). En general, es bien conocida la fuerte asimilación por parte del cineasta de fuentes occidentales, tanto cinematográficas como literarias, en el desarrollo de su estilo, máxime en dos décadas –los veinte y los treinta– en los que el mundo artístico japonés se abrió de par en par a este trasvase cultural, considerándolo una actitud progresista (Santos, 1993: 53-56). Por desgracia, la desaparición de la inmensa mayoría de su patrimonio filmico mudo ha impedido estudiar en profundidad este fenómeno tan determinante en la etapa de juventud del cineasta.

Oyuki, la virgen nos brinda una excepción, aunque más tardía, para indagar en estos primeros diálogos interculturales de Mizoguchi. Hay que precisar que hablamos de un filme no muy analizado. Quizá porque el propio director no lo tenía en mucha estima y lo consideraba fallido (Mizoguchi, 1971: 17). O quizá por estar situado justo antes de la dupla de películas que, tradicionalmente, se ha considerado que consolidan su maestría, y que por tanto han recibido mayor atención: *Elegía de Naniwa* (*Naniwa erejii*, 1936) y *Las hermanas de Gion* (*Gion no shimai*, 1936). En su proverbial historia del cine japonés, Tadao Sato (1995: 167) las estima nada menos que como la demostración de que el realismo –he aquí un término recurrente para enmarcar tanto a Maupassant como a Mizoguchi– en el cine japonés había alcanzado su perfección. En la misma línea, Yomota (2019: 67) las sitúa como fijadoras de los tres rasgos más unánimemente reconocidos del cine de Mizoguchi: el estilo realista, los personajes femeninos fuertes y perseverantes, y una querencia sistemática por las tomas largas, los planos-secuencia y la consiguiente renuncia a los primeros planos.

Por el contrario, es sintomática la escasa atención que le presta a *Oyuki, la virgen* un analista de referencia como Noel Burch, quien la despacha en apenas cuatro líneas como un filme «pasivo y nada inventivo» en su empleo de los códigos occidentales (Burch, 1979: 224).

De acuerdo a la visión algo maniqueísta de Burch de lo oriental y lo occidental, *Oyuki* sería una película a caballo entre ambos circuitos, y por tanto poco merecedora de atención. Mucho más fructífero resulta el análisis que le dedica Aumont (1998), considerando su heterogeneidad como parte esencial de sus propósitos. A sus ojos, el que *Oyuki* sea una película atrapada entre varios sistemas más o menos contradictorios —el cine y el teatro, el mudo y el sonoro, el montaje analítico y la autonomía del encuadre...— es precisamente lo que le confiere su mayor singularidad: su condición de película a la vez familiar y extraña al «idioma Mizoguchi».

A esta identidad basada en lo transicional de *Oyuki* podemos añadirle algo en lo que Aumont apenas entra: su rúbrica entre Maupassant y Mizoguchi, considerándola no tanto metonimia del binomio Occidente-Oriente como una relación que aúna oposición y complementariedad. Más allá de sus inevitables transformaciones culturales, sendas escrituras ofrecen puntos de conexión y divergencia muy esclarecedores.

2. METODOLOGÍA

Así pues, este artículo considera ante todo la adaptación mizoguchiana de *Bola de sebo* como un texto filmico que elabora un código propio a partir de la heterogeneidad de los códigos que entrecruza. Añadir a Maupassant a esa ecuación pasa por estudiar cuidadosamente los cambios a los que somete al texto original, en una lógica de progresivo distanciamiento. Esto es, *Oyuki* empieza como una versión cercana a la historia ideada por el francés para, poco a poco, ir introduciendo elementos de divergencia que llevan hasta la emancipación total en su último cuarto, donde deviene un melodrama mucho más reconocible en el imaginario de Mizoguchi.

A tal fin, se van a dedicar los dos siguientes apartados a observar detenidamente el proceso de adaptación narrativa, atendiendo a sendos niveles: el argumental y el contextual. En el primero, se detallarán los argumentos de *Bola de sebo* y *Oyuki* alternando entre ambas obras para localizar con precisión aquellos puntos donde se abre la divergencia; observar de cerca el tejido dramático de ambas obras permitirá también situar adecuadamente algunas observaciones posteriores. En el segundo, se valorará la significación del contexto histórico-político que cada autor escoge —la Guerra franco-prusiana y la Rebelión de Satsuma— y cómo esta explica buena parte de las divergencias argumentales recopiladas.

Por último, se realizará un análisis textual de cuatro fragmentos seleccionados con un doble criterio de representatividad. Por un

lado, se han escogido como ejemplos de cuatro recursos diferentes de puesta en escena que dan cuenta de la heterogeneidad formal del filme: un montaje analítico, un montaje intelectual, una conversación en campo-contracampo y un plano largo modulado por el movimiento de los actores. Por otro lado, los cuatro fragmentos y las mencionadas decisiones estéticas pueden ser explicadas a partir de los trasvases argumentales y contextuales que se detallarán previamente. Así, se pretende contemplar cómo el «idioma Mizoguchi» de la puesta en escena se configura también a partir de códigos no cinematográficos.

3. TRASVASES ARGUMENTALES

Los comienzos de *Bola de sebo* y *Oyuki*, ambos ejercicios descriptivos, convergen en buena medida. Maupassant arranca con la descripción de los soldados franceses sucios y derrengados que, en retirada masiva, atraviesan las calles de Rouen. Al día siguiente, la aparición de las ordenadas y disciplinadas tropas prusianas crea un contraste llamativo. Los lugareños aguardan la llegada del enemigo, primero atemorizados y pronto hospitalarios al comprobar que la toma de la ciudad no se produce de forma violenta. Aunque imita el recurso, Mizoguchi es mucho más sintético en esta parte: apenas tres planos de las calles vacías de Hitoyoshi nos muestran los efectos destructivos de los bombardeos del Ejército Meiji contra los rebeldes, pertrechados en la ciudad. El misterioso plano de una gramola que suena solitaria en mitad de una calle desierta viene a representar la misma vida en suspenso de Rouen, «la calma profunda» y la «espera silenciosa y aterradora» evocadas por Maupassant (2005:57). Después, una breve escena de una taberna abarrotada por la celebración de los soldados gubernamentales introduce una elipsis radical a la ciudad ya tomada.

Mizoguchi enlaza entonces tres estampas que sirven para introducirnos a los personajes burgueses del relato: un vendedor de sake que se aprovecha de la situación sirviendo licor aguado a los militares, un mercader de grano que oculta sus existencias a los soldados, y otro matrimonio acomodado presentado muy sucintamente. Son los equivalentes a los tres matrimonios burgueses que Maupassant dibuja, representativos de los estamentos sociales franceses: el mayorista de vino Loiseau y su esposa, el industrial algodónero Carré-Lamadon y su respectiva, y los condes Hubert. Esto es, la pequñoburguesía comerciante, los grandes empresarios y la nobleza. De entrada, podemos observar que Mizoguchi no abunda en la separación por estamentos de estos personajes —más bien los pone

a todos al mismo nivel— y profundiza menos en su retrato. La equivalencia entre personajes literarios y cinematográficos la obtenemos, más que nada, del orden de presentación y alguna acción común —Loiseau, por ejemplo, se vanagloria de haber vendido vino de mala calidad a los prusianos, al igual que hemos visto hacer al comerciante de sake—.

Loiseau, Carré-Lamadon y los Hubert han obtenido un salvoconducto para viajar a El Havre, no ocupada por los prusianos y en la que esperan proseguir con sus actividades lucrativas. Así, pasamos a la mañana fría en la que estos seis individuos suben a la diligencia que los llevará a la ciudad portuaria. Otros cuatro pasajeros completan el cuadro: dos monjas, un militante republicano llamado Cornudet —un personaje sin equivalente alguno en *Oyuki*— y Elisabeth Rousset, una joven prostituta apodada «Bola de sebo» por su lozanía. El viaje se complica pronto. Aunque está previsto que lleguen a la villa de Tôtes a mediodía, la nieve y la salida tardía ralentizan el avance de la diligencia. Con las posadas del camino vacías por la huida masiva ante la llegada del enemigo y las granjas ya saqueadas por los soldados franceses, el grupo queda desprovisto de comida y el hambre va haciendo mella. Entonces, «Bola de sebo» ofrece compartir las viandas de su baúl, lleno de provisiones. Aunque el resto de los pasajeros se ha escandalizado antes por la compañía de la prostituta, despreciándola abiertamente, terminan por aceptar el ofrecimiento; confraternizan incluso con la joven tras el banquete. Maupassant desvela entonces el patriotismo y las simpatías bonapartistas de esta última, que comparte con los burgueses. Es más, a diferencia de estos, que huyen por motivos individualistas, «Bola de sebo» ha tenido que darse a la fuga por intentar estrangular a un oficial prusiano.

Hasta este punto, Mizoguchi mantiene cierta proximidad al argumento. Aflora, eso sí, una primera diferencia fundamental: la prostituta que acompaña a los burgueses en la diligencia —que en *Oyuki* se dirige a un muelle donde los personajes tomarán un barco que los saque de la isla de Kyushu, agitada por la Rebelión— se escinde en dos personajes: Oyuki (Isuzu Yamada) y Okin (Komako Hara). Piadosa y altruista la una, desafiante y orgullosa la otra, esta pareja de signo opuesto prefigura además a las *geishas* coprotagonistas de *Las hermanas de Gion* —donde la misma Isuzu Yamada cambiaría de registro para encarnar a la *geisha* combatiente, que no duda en utilizar a los hombres para su beneficio—. En otro trasvase cultural, Mizoguchi asocia a Oyuki a la figura de María de Nazaret no solo mediante el título del filme, que en su rótulo inicial aparece acompañado por un busto de la Virgen, sino mediante el credo de la protagonista, a la

que llegamos a ver rezar a la susodicha en una escena. He aquí una muestra de cómo Mizoguchi invoca una mitología sincrética del sacrificio femenino, en la que la Virgen tiene más valor simbólico que religioso —hay también una referencia clara a María en el desenlace de *Mujeres de la noche* (*Yoru no onnatachi*, 1948)— (Santos, 1993: 77).

En cualquier caso, la escisión de «Bola de sebo» en Oyuki y Okin servirá más adelante para conducir el argumento por otros derroteros. Pero antes, se mantienen las semejanzas. Los burgueses de Mizoguchi se muestran más abiertamente aireados que los de Maupassant por la presencia de las dos mujeres, y el vehículo sufre una avería que detiene a los viajeros durante horas en mitad del camino. Como su equivalente francesa, Oyuki y Okin han tenido la previsión de portar víveres. Mizoguchi es más evidente con la hipocresía de los burgueses: una de sus mujeres intenta robarles la comida y cuando es descubierta por Okin, le ofrece dinero por ella, a lo que la orgullosa prostituta se niega. Por el contrario, Oyuki se complace de sus compañeros de viaje y les cede su ración. Aun así, no se produce la confraternización. Estos dan cuenta de los víveres guardando una cuidadosa distancia con las mujeres —y el cochero—, manifestando la pervivencia de las separaciones estamentales fijada en la era Tokugawa, mucho más estricta que en la Francia decimonónica. No en vano, las dos mujeres pertenecen a la casta de los *hinin* («no humanos»), una categoría de parias reservada a las prostitutas, los mendigos y los actores itinerantes. Si bien es cierto que las castas oficiales, promulgadas por el shogunado Tokugawa, habían sido abolidas pocos años antes de la ambientación de la película, el guion asume su perpetuación en los usos sociales (Pinar, 2020: 247).

Tras su trabajosa llegada, la diligencia de Maupassant queda detenida en Tôtes durante varios días, lo que obliga a los viajeros a alojarse en una posada. Allí descubren que un oficial prusiano ha dado la orden de interrumpir su trayecto hasta que «Bola de sebo» acceda a satisfacer su lujuria. La joven, por orgullo patriótico, se niega en redondo. Pese a que el grupo de burgueses celebra en primera instancia su resistencia, según pasan los días atrapados en la posada van maldiciendo a la muchacha, a quien acaban por culpar de la situación. Finalmente, mientras la joven acude a misa, el resto urde un plan para persuadirla. Desviando la conversación a ejemplos históricos de sacrificio por el bien común, recibe el golpe de gracia cuando primero la monja y después el conde «bendicen» la empresa. Acorralada por sus palabras, la meretriz acude a la cama del oficial mientras el grupo celebra con chanzas y champán —incluso las religiosas toman un sorbo— su inminente libertad. Solo Cornudet, el

militante demócrata, les reprocha la «infamia» que han cometido, si bien Loiseau le desacredita al desvelar que, unas noches atrás, trató de obtener los servicios sexuales de «Bola de sebo».

En el cierre, Maupassant nos devuelve al interior de la diligencia en la mañana siguiente. El resto de ocupantes han retomado su desprecio por la joven prostituta, desvelando la anterior confraternización como un mero espejismo. En un recurso de circularidad, esta vez es ella quien ha olvidado llevar sustento, y los demás quienes sacan sus raciones sin compartirlas con ella. Mientras los ve alimentarse, la muchacha estalla en lágrimas de rabia y Cornudet canta en voz alta *La Marsellesa* —por aquel entonces un himno revolucionario— para provocarles. Con la marcha de la diligencia, las lágrimas y los versos del himno en suspenso, Maupassant cierra la historia.

La diligencia de Mizoguchi también queda detenida por orden de un oficial: el comandante Asakura (Daijirō Natsukawa), miembro de las fuerzas gubernamentales que sofocan la rebelión. Si el prusiano apenas aparecía y servía para poco más que desatar el conflicto, este oficial cobrará una entidad dramática mucho mayor. Su destacamento ha atrapado a un samurái rebelde al que, en los primeros compases, hemos visto espiar a los militares en Hitoyoshi y luego subir a la diligencia durante parte del trayecto. Asakura condena a muerte al rebelde delante del resto, y acto seguido lo ejecuta. Tras ello, alaba la valentía y el honor del reo, a la par que desprecia el egoísmo y la cobardía de los viajeros que huyen en pos de su propio beneficio. La elipsis a una escena en la que Ochie, la hija del mercader de grano, es presionada por el resto del grupo nos desvela que el comandante ha solicitado el favor sexual de la muchacha. Así pues, «Bola de sebo» queda aquí escindida no ya en dos sino en tres personajes. Tres mujeres que tienen en común el sino fatalista de los personajes femeninos de Mizoguchi, siempre empujadas por la sociedad al sufrimiento y el sacrificio.

Primero Okin y luego Oyuki, en parte por ayudar a Ochie y en parte atraídas por el porte del militar, se le ofrecen a cambio de la joven burguesa. Okin fracasa en el intento, pero Oyuki logra seducirle y se atisba un enamoramiento justo antes de que el anuncio de un nuevo ataque rebelde ponga en marcha precipitada a los militares. Antes, Asakura desvela su auténtica intención al solicitar a Ochie. No pretendía tomar a la muchacha, sino poner en evidencia la mezquindad de los burgueses. Desaparecidos de escena los soldados, el grupo retoma la marcha y llega al muelle. Allí, la tripulación de la nave les niega el embarque y el resto de viajeros, en agradecimiento por salvarles del hambre y del deshonor de Ochie, niega conocerlas.

Oyuki y Okin quedan varadas en el muelle, bañadas por una noche de luna llena, mientras ven el barco desaparecer por el mar.

El plano general que Mizoguchi dedica al barco que se aleja al fondo marca, asimismo, la desaparición del relato de Maupassant. En lugar de dejarnos suspendidos en ella, el filme se baja de su diligencia y queda, por unos minutos, igual de varado que sus protagonistas. Tras este intervalo, las dos mujeres deciden volver a Hitoyoshi. En la ciudad vacía y medio en ruinas, reacondicionan su hogar hasta que interviene el azar. En una escena de lo más misteriosa –que se estudiará más adelante–, Oyuki descubre al comandante Asakura escondido en una de las habitaciones. Ahora, con la ciudad fugazmente recuperada por los rebeldes, se ha convertido en fugitivo. Oyuki cura sus heridas y le brinda hospitalidad, pero cuando Okin descubre su presencia, la película abraza el melodrama *shinpa*. Okin, también enamorada del militar y despechada por su rechazo, lo encañona y se dispone a entregarlo a los rebeldes. Oyuki interviene para arrastrarla a su sentido del sacrificio. Como suele ocurrir en el *shinpa*, las mujeres pertenecen a una clase distinta al hombre –Asakura es de familia samurái– y deben renunciar a él por su bien, sacrificando su propio deseo (Sato, 1995: 171). Así, le ayudan a escapar por el río y la película termina con la imagen de Okin y Oyuki, de nuevo solas en su casa ruinososa.

4. TRASVASES CONTEXTUALES

Enardecido por el sentimiento belicista, Maupassant se alistó voluntariamente para la guerra franco-prusiana. Apenas nueve años después de vivirla, la publicación de *Bola de sebo* fue una manera de afrontar al trauma nacional que supuso en Francia la derrota. En lo que Víctor Hugo bautizó como «el año terrible», entre 1870 y 1871, el país fue testigo de la caída del Segundo Imperio por la Tercera República, la derrota ante los prusianos y el baño de sangre en el que acabó la Comuna de París. Maupassant participó del sentimiento de decadencia que se extendió entre los ciudadanos. La hegemonía perdida ante el enemigo alemán hizo que Francia dejara de autoperibirse como *la Gran Nación* (Donaldson-Evans, 1981: 17). A la par, el episodio y las pérdidas territoriales de Alsacia y Lorena despertaron el revanchismo del pueblo francés, a la sazón una de las mechas de la Primera Guerra Mundial (Varley, 2008: 62-80). Maupassant tampoco fue ajeno al tópico nacionalista del alemán frío, cruel y destructor. Si bien en *Bola de sebo* el oficial prusiano no pasa de una presencia insolente que sirve para destapar las vergüenzas de los burgueses, en *Mademoiselle Fifi*, publicado dos años después, el

tratamiento es abiertamente maniqueo al respecto (Bravo Castillo, 2005: 28). Tampoco olvidemos que la misma «Bola de sebo» participa del odio al teutón: lo único que lamenta de su intento de asesinato a un prusiano es no haber tenido más fuerza física para consumarlo.

Una mayor distancia vital separa a Mizoguchi de la Rebelión de Satsuma, ocurrida en 1877 (apenas seis años después del conflicto franco-prusiano). Como aquel, la revuelta guarda una significación mucho mayor para la Historia japonesa. Supuso el último levantamiento de la ya abolida clase samurái contra el Estado Meiji. Una imagen habitualmente evocada de la Batalla de Shiroyama —y romantizada en el final de *El último samurái* (*The Last Samurai*, Edward Zwick, 2003)—, escenario de la derrota definitiva de los rebeldes, es muy sintética al respecto: los últimos samuráis en pie cargando, espada en mano y colina abajo, contra las tropas imperiales apostadas tras sus ametralladoras Gatling. La masacre subsiguiente certifica la conversión del Japón feudal, aislado y regido por un estricto sistema de clases encabezado por la nobleza guerrera a una nación-estado a la manera occidental, colonizadora y dotada de un moderno ejército imperial.

Así pues, *Oyuki, la virgen* se sitúa en un estado transicional de la sociedad japonesa, en el que Mizoguchi muestra tanto cambios propios de la era Meiji como reminiscencias del periodo Tokugawa. Como se señalaba, la marginación de Oyuki y Okin remite al recién abolido sistema de clases. Ahora bien, la pujanza de la clase mercante —considerada, dejando fuera a los parias, la más baja durante el shogunado—, a la que encarnan los tres matrimonios burgueses, sirve como génesis del Japón materialista e individualista que el *gendai-geki* de Mizoguchi no dejó de representar. Tanto es así que aquí se condensan dos constantes temáticas de los primeros años del cineasta. La figura de la mujer sacrificada remite, como se ha señalado, a la herencia del melodrama *shinpa*. Mientras que la nueva burguesía nipona fue objeto de crítica en las *keiko eiga* (películas izquierdistas) que Mizoguchi realizó en los años veinte y comienzos de los treinta (Sato, 2008: 41-45).

La escena final, en la que Okin y Oyuki renuncian a su amor por Asakura para que este pueda escapar de los rebeldes, es fácilmente legible en clave sociopolítica. Mientras al comandante le aguarda un ascenso y un futuro brillante en su carrera militar en cuanto la Rebelión sea aplastada, las mujeres quedan abandonadas a su suerte entre las ruinas de los bombardeos. Desarrollaremos más esta idea en el posterior análisis textual de la escena. Por ahora, basta decir que la

dupla protagonista encarna una idea de lo que deja atrás el Japón en su conversión fulgurante.

Ahí se encuentra, justamente, uno de los puntos de conexión más interesantes con *Bola de sebo*. En su estudio del relato, Boureau (1978: 361) identifica una alegoría del nacimiento de la Tercera República, donde la protagonista representa a la Comuna masacrada en pos de restaurar el orden social, del mismo modo que “Bola de sebo” «se deja devorar por los viajeros y por el invasor». Un «canibalismo social», tal y como lo designa, realzado por la recurrencia de la comida a lo largo del relato y aludido al comienzo por Loiseau, cuando bromea con la idea de que se coman al más grande de los pasajeros.

En su fecundo estudio de *Bola de sebo*, Donaldson-Evans ratifica esta lectura y la noción de que el rol simbólico más importante jugado por la protagonista es el extratextual, como encarnación de la Francia abandonada y sacrificada por la burguesía, auténtica culpable de la derrota del país. Vale la pena reproducir la interpretación que plantea esta autora del final del relato, puesto que condensa a la perfección todas las resonancias que acarrea «Bola de sebo» como personificación de la nación francesa:

Para los ciudadanos de Rouen de «Boule de suif», la prostituta no representa una victoria nacional, sino la libertad personal. La ironía amarga evocada por la letra de la odiada Marsellesa en la escena final del relato deriva de la imagen mental que inevitablemente evocan, la de la figura de «La Liberté», una mujer vestida de romana que fue popularizada por los artistas del siglo XIX (siendo Delacroix y Bartholdi los más conocidos). «La France agonisante» que los jefes militares burgueses decían apoyar «sur leurs épaules de fanfarons» es, en efecto, una mujer, una puta que ha sido explotada y disfrutada y vilipendiada, y luego abruptamente abandonada cuando ha pasado, por culpa de su propio pueblo, a manos del Enemigo (Donaldson-Evans, 1981: 33).

Parece claro, por lo señalado en párrafos anteriores, que Mizoguchi y sus guionistas comprendieron ese valor extratextual de la prostituta, su legibilidad en clave nacional. Pero si las lágrimas finales de «Bola de sebo» son una referencia más clara a la Francia humillada, *Oyuki, la virgen* es algo más ambigua al respecto, y no solo por la visión del sacrificio femenino rayana en la veneración típica de Mizoguchi (Bock, 1985: 40). Sobre todo, porque los albores de la era Meiji no vieron nacer en Japón una autoconciencia decadente como la francesa, sino todo lo contrario: un fervor imperialista que, además, alcanzó sus máximos en la época en la que *Oyuki* fue producida. La derrota de los samuráis liderados por Saigō Takamori difícilmente

puede equipararse a la de las tropas francesas, puesto que el enemigo que los somete no es otro que el ejército imperial, el mismo que en 1935 había ascendido a las principales posiciones de poder en Japón.

Ese matiz explica la admiración con la que el comandante Asakura habla del samurái cuya ejecución ordena, y que refiere a la manera en que el nacionalismo japonés reinventó la Rebelión de Satsuma. El propio Takamori había sido uno de los artífices de la restauración Meiji, y solo cuando percibió que la modernización iba demasiado lejos se levantó en armas para, en su derrota, darle al nuevo poder dos refuerzos cruciales: la demostración de que el gobierno imperial se había erigido en amo y señor de Japón, y una leyenda para su discurso propagandístico (Morton y Olenik, 2005: 157). Y es que, paradójicamente, el sacrificio de Takamori fue rápidamente romantizado como un acto de autosacrificio para el emperador y la nación: «Una pequeña tropa de samuráis levantada contra la imparable ola de modernidad para enseñar a los japoneses lo que significaba ser japonés, en el caso de que las máquinas, la industria y el comercialismo les hubieran hecho olvidarse de sí mismos» (Goto-Jones, 2009: 59).

Así pues, el escarnio al que somete la película a los personajes burgueses no entraña tanto un diagnóstico de los problemas de Japón como una llamada al orden, a los valores samuráis de la lealtad a la nación y el honor que el gobierno Meiji exaltó después de haber abolido oficialmente la clase samurái. La nitidez con la que Mizoguchi expone su hipocresía señala, al menos en este punto, cierta connivencia con el discurso hegemónico –algo que no debe sorprendernos: es sabido que el compromiso ideológico del cineasta mutó según los cambios de signo de unos tiempos tan políticamente convulsos (Santos, 1993: 26)–. Y, sobre todo, matiza el rol extratextual de Oyuki y Okin. En su sacrificio en la escena final, renunciando al amor para quedar varadas en una ciudad en ruinas, hay también un recordatorio y loa del «ser japonés» que corren paralelos a la melancolía de la estampa.

5. ANÁLISIS TEXTUAL

Las consideraciones argumentales y contextuales con las que llegamos a este punto exponen los puntos de conexión y divergencia con Maupassant que construyen a *Oyuki* como texto fílmico. Resta entonces interrogar a sus imágenes para analizar cómo ese ejercicio de adaptación configura su puesta en escena. A tal fin, como se anunciaba en la metodología, tomaremos cuatro fragmentos representativos.

5.1. Montaje analítico y enunciación: escena de la diligencia

La reticencia de Mizoguchi a los primeros planos es una de las constantes más advertidas de su estilo, aun perceptible en una película previa a su consolidación como es *Oyuki*. No vemos este recurso hasta pasados trece minutos, cuando los personajes acaban de subir a la diligencia que los sacará de Hitoyoshi. Solo entonces, el rostro de Okin llena la pantalla en un primer plano frontal (fot. 1.1), inserto justo después de que los pasajeros la hayan identificado como prostituta y expresado su escándalo. No solo la situación coincide plenamente con la ideada por Maupassant. El plano de Okin da cuerpo a una imagen mental en *Bola de sebo* que tiene plena potencialidad de primer plano:

En cuanto la reconocieron, empezaron los cuchicheos entre las mujeres honestas, y las palabras «prostituta» y «vergüenza pública» fueron susurradas con tal descaro, que le hicieron levantar la cabeza. Fijó en sus compañeros de viaje una mirada tan provocadora y arrogante, que al punto imperó un gran silencio y todos bajaron la vista excepto Loiseau, que la miraba a hurtadillas con aire excitado (Maupassant, 2005: 69).

La mirada de «Bola de sebo» sigue a su presentación, y nos da uno de los rasgos definitorios del personaje: un sentido de la dignidad rotundo pese a ir a la contra de la opinión pública (Donaldson-Evans, 1981: 19). La traducción a un primer plano parece tan inevitable que hace que Mizoguchi rompa uno de sus patrones estéticos para invocar esa misma dignidad en Okin, la prostituta desafiante. No solo eso, sino que la mirada de Okin introduce un montaje analítico que descompone el espacio de la recién hollada diligencia. En primera instancia, Mizoguchi alterna varias veces entre planos medios de los pasajeros y primeros planos de las prostitutas. En dichos planos medios, la composición se repite varias veces (fot. 1.2): la disposición de los burgueses en sus asientos y sus miradas hacia la cámara crean una triangulación que inquiere directamente al contracampo. Ahora bien, el montaje desatiende cualquier elemento de *raccord* como para poder crear continuidad de campo-contracampo. En particular, el eje de mirada entre los burgueses y las prostitutas nunca se respeta. En la mirada frontal de Okin y la gestualidad sumisa de Oyuki en su correspondiente primer plano lateral (fot. 1.3) hay entonces y, antes que nada, una enunciación. Aun dentro de una lógica de continuidad espaciotemporal, cada plano

funciona de manera autónoma. La dignidad en la mirada de Okin no crea una continuidad de montaje, sino una enunciación directa sobre esa mirada.

Como señala Aumont (1998: 20), los encuadres de *Oyuki* destacan por su impredecibilidad. Nunca podemos adivinar a partir de una toma dónde se colocará la cámara para la toma siguiente. Algo que queda realizado en esta escena por la contradicción entre lo angosto del espacio de la diligencia y la fluidez con la que la cámara ubica en ella. La facilidad con la que agranda las distancias entre los pasajeros y las prostitutas en los planos separados por ejes de 180 grados o la cantidad de ángulos y posiciones que explora. Así, cuando necesita que los burgueses acorralen a Okin con sus improperios, no duda en salir del vehículo para poner a la muchacha en segundo término vista desde fuera, sobreencuadrada por los hombros de sus inquisidores (fot. 1.4). Para, en el siguiente plano, volver al interior escrutando la respuesta de una de las pasajeras (fot. 1.5) a las insinuaciones de Okin —el mismo vendedor de sake que la insulta dispuso no hace mucho de sus servicios, algo que lo hermana con la excitación de su equivalente Loiseau en el texto citado—; y, finalmente, dedicar un plano frontal (fot. 1.6) al vendedor para desvelar que ahora es él el inquirido por la mirada despectiva que le dedica su mujer.

Puede observarse en estos tres planos citados cómo, de nuevo, su ensamblaje desecha cualquier posible *raccord* de mirada. Es el mismo dispositivo el que enuncia un posicionamiento que va de la dignidad y el orgullo de las prostitutas a la hipocresía del burgués. Conviene reproducir aquí unas agudas observaciones de Aumont al respecto:

Un encuadre no es aquí una mirada, sino una enunciación. Cada posición de la cámara, cada elección de la lente, cada determinación de un movimiento de la cámara tiene en esta película —y en general en el cine de Mizoguchi— la intención de articular una enunciación sobre la acción filmada. Si la cámara ocupa las posiciones más inesperadas, a veces las más extravagantes, no es en absoluto por afán virtuoso, es sólo porque existe una posición privilegiada desde la que la acción puede mostrarse *y al mismo tiempo calificarse*. Cada plano se vuelve así autónomo: debe expresar por sí solo una idea precisa, que el cuadro y, en general, los elementos de la puesta en escena (distancia, iluminación, encuadre, movimiento de los actores) se encargan de producir. Pero, al mismo tiempo, el plano es parte integrante de la escena, a la que también debe estar vinculado por su sentido. Esta doble restricción determina por completo los cuadros, incluso los que a primera vista parecen más extravagantes. También por eso, los *raccords* en las películas de Mizoguchi son

defectuosos por sistema: como no estamos en una lógica escénica, ni en una lógica de intercambios de miradas, no hay necesidad de coser los planos por medio de miradas, de hacer de la cámara el «tercer ojo» simbólico o incluso imaginario que es en la tradición occidental clásica (Aumont, 1998: 22).

5.2. Montaje intelectual: escena de la comida

La escena anterior, con su *découpage* vertebrado a partir del primer plano frontal de Oyuki, puede remitir a una planificación clásica occidental —la que de la misma escena realizaría cuatro años después John Ford en *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939), adaptación mucho más libre de *Bola de sebo*—, pero esa semejanza queda anulada por el *raccord* defectuoso que menciona Aumont. En la escena que ocupa este apartado, algo similar ocurre con el montaje intelectual de acuerdo a la fórmula de Eisenstein (2001: 39) —asociaciones de imágenes más o menos arbitrarias que deben conducir psicológicamente al espectador hacia conceptos e ideas preestablecidas por el cineasta—.

La escena ocurre tras la avería de la diligencia, cuando los burgueses hambrientos despiertan la piedad de Oyuki, que les cede su ración de comida. En *Bola de sebo*, decíamos, el pasaje equivalente crea una falsa camaradería entre los pasajeros y la muchacha. El apetito de los primeros le sirve a Maupassant para animalizar a sus personajes, operando en dos sentidos. Primero, desdibuja los atributos sociales en cuanto los burgueses, por estricto orden ascendente, van apartando sus reservas para aceptar el favor de una prostituta y ponerse a devorar. Segundo, adelanta el ya mencionado «canibalismo social» que termina por desvelar el relato. Baste una muestra de la escritura del francés para comprobar lo expresiva que resulta esta estrategia de animalización:

Las bocas se abrían y se cerraban sin tregua, tragando, masticando, engullendo ferozmente. Loiseau, en su rincón, se despachaba muy a su gusto, y en voz baja inducía a su esposa a que lo imitase. Ella se resistió un buen rato, pero, al fin, víctima de una crispación dolorosa que le recorría las entrañas, accedió (Maupassant, 2005: 73).

Ya hemos señalado que el posicionamiento de Oyuki, la virgen respecto al grupo de burgueses es más explícito con su hipocresía y egoísmo, y por tanto tiene menos recorrido en su relato. La animalización se adapta mediante un recurso al montaje intelectual: al plano medio corto de una de las atildadas mujeres (fot. 2.1) le sucede el de un caballo pastando (fot. 2.2). Aquí, la observancia de un *raccord*

de mirada en el que se expresa el deseo de la mujer por la comida del equino llega a significaciones distintas a las de Maupassant. No se trata de llevar a la burguesa a un estado de animalidad, sino de ridiculizar el decoro que mantiene pese al hambre —acaba de rechazar el manojo de *daikon* que le ha ofrecido el cochero por tratarse comida de pobres— dejándola incluso por debajo del animal.

Lo destacable de este fragmento, con todo, radica en otro empleo del montaje intelectual un poco posterior que acerca la película a los intereses de Mizoguchi. El cineasta abre la escena con un plano de los campos plagados de cerezos en flor, y deja visible el motivo en la composición de numerosos planos, en muchos de ellos con los pétalos flotando ante la cámara. En otro apunte de ironía sobre el decoro de los burgueses, el cochero, socarrón, les recomienda que pueden tomarse el incidente como algo positivo si lo experimentan como una excursión para el *hanami*. Ahora bien, la mayor asociación simbólica de los *sakura* se alcanza al cierre de la escena, cuando el montaje los asocia de una manera mucho más sutil a Oyuki.

Observemos detenidamente sus cuatro últimos planos. En el primero (fot. 2.3), un plano entero conjunto de las prostitutas y el cochero, la Oyuki que acaba de ceder su comida a los burgueses ve a Okin y el cochero, menos altruistas que ella, devorar sus raciones de *onigiri*. En el segundo (fot. 2.4), Mizoguchi reencuadra a un plano medio lateral de Oyuki, compuesto de tal modo que el *sakura* en segundo término queda como una prolongación de su figura. «¿Qué más da? Estamos acostumbradas al hambre y la sed», se limita a decir Oyuki ante la sorpresa de su compañera por el gesto dadivoso que acaba de tener con los viajeros. En el tercero (fot. 2.5), vemos el plano compuesto por las ramas del mismo cerezo en flor, con una toma más cercana y oblicua que deja fuera a la joven. Por último, en el cuarto (fot. 2.6), un plano general nos muestra a los burgueses en segundo término, sobreencuadrados y alejados por elementos de la escenografía, dando buena cuenta de los víveres de Oyuki. Los pétalos de *sakura* siguen sobrevolando la estampa.

Tanto la composición de este último plano como el giro con salto de eje respecto a los anteriores vienen a magnificar la distancia entre los dos grupos. La estricta etiqueta social ha impedido que se reproduzca la confraternización de la diligencia francesa, de modo que Oyuki solo se ha acercado lo justo para entregarles la comida. Una etiqueta de decoro, como ya ha desvelado la escena, completamente falaz. La asociación de Oyuki al cerezo en flor, trabajada por la composición del segundo plano y el efecto de montaje intelectual del tercero, relocaliza el auténtico refinamiento que vemos en la

escena. La ascética Oyuki, que se hermana con el espíritu contemplativo del *hanami* al renunciar virtuosamente a la comida, debería recordarles a los codiciosos burgueses el «ser japonés» que parecen haber olvidado.

5.3. Plano-contraplano: seducción del comandante

Con el recurso al montaje intelectual que acabamos de señalar, Mizoguchi busca la dignidad de Oyuki no en la mirada desafiante al resto de pasajeros, no en un pundonor expresado a la contra del entorno—este cariz de «Bola de sebo», como hemos visto, no lo toma ella sino Okin—; sino en un refinamiento que se alcanza con el autosacrificio desinteresado. Con la escena que nos ocupa en este epígrafe, Oyuki deviene en auténtica criatura mizoguchiana cuando da el siguiente paso: convertirse en una mujer que por encima de todo sabe amar. He ahí la definición de «mujer ideal» según el cineasta, tal y como señala Bock (1985: 41).

El doble intento de seducir al comandante Asakura, primero de Okin y después de Oyuki, le permite a Mizoguchi experimentar distintas soluciones de puesta en escena. El cineasta basa ambos procesos en un recurso más reconocible en su vocabulario formal: planos sostenidos cuyo desarrollo se modula a partir del movimiento de las actrices. Los dos tipos de personaje e interpretación, eso sí, conducen las escenas de maneras opuestas. Okin realiza su acometida con el descaro que la caracteriza, deslizándose con fluidez por las estancias del comandante mediante movimientos seductores que la llevan hasta su cama—en la escena de *Las hermanas de Gion* en la que el personaje de Isuzu Yamada seduce a un comerciante podemos ver este mismo procedimiento formal más depurado—. Mientras que Oyuki, que sí logra seducirle, lo hace desde un estatismo radical, de modo que Asakura parece gravitar hacia ella.

No obstante, el patrón formal de los planos largos modulados se rompe notoriamente con el único plano-contraplano de conversación que Mizoguchi emplea en toda la película. Nos situamos al comienzo de la seducción de Oyuki. Cumpliendo con la modulación de movimientos internos basada en la quietud de la muchacha, el plano comienza con ella ya sentada en la mesa de Asakura, una plaza que mantendrá mientras el hombre entra en campo y va ocupando distintas posiciones de cercanía progresiva hacia ella. Se cumple, pues la dinámica gravitatoria del militar hacia la mujer que se ha puesto en escena antes incluso de que se inicie la escena. En cuanto Mizoguchi deja el encuadre compuesto de tal modo que Asakura está ya sentado muy próximo a la joven y esta rehúye coquetamente su mirada (fot.

3.1), introduce el corte al plano-contraplano. En plano medio corto oblicuo (fot. 3.2), vemos cómo Oyuki gira la mirada la margen izquierda del cuadro. El efecto del siguiente plano de Asakura (fot. 3.3), de escala equivalente, resulta sorprendente, puesto que descubrimos que la mirada del comandante crea un eje de continuidad con la de Oyuki en el plano anterior —cosa que, hay que insistir, no ha ocurrido antes ni volverá a ocurrir—. Llama también la atención la posición poco ortodoxa de Asakura en el plano, muy pegado al borde derecho, como si refrendara la fuerza de atracción que ejerce la muchacha sobre él. Después, Mizoguchi vuelve al plano conjunto (fot. 3.4) para seguir la conversación, pero hay una diferencia evidente con respecto al anterior (fot. 3.1). Esta vez, las miradas de ambos personajes se cruzan dentro del plano.

En esencia, el breve recurso al plano-contraplano sirve para dirigir nuestra atención hacia la creación de un cruce de miradas. Señala Aumont (1998: 19) que esta excepción a la ausencia del campo-contracampo en el filme «no es en absoluto una excepción a los principios expresivos y significantes de Mizoguchi: se trata aquí de decir, sin ambigüedad, la aparición fulgurante de un amor cuyo carácter duradero o perecedero será la cuestión al final de la película». La irrupción súbita del amor en lo que parecía solo un juego de seducción, en efecto, reconfigura abruptamente la película y la conduce hacia el melodrama que estallará en su último tramo para emanciparla por completo de *Bola de sebo*. Ahora bien, el interés de este plano-contraplano no solo radica en lo que crea, sino en cómo lo crea. Que empiece con un plano medio corto de Oyuki y que el consiguiente de Asakura sea de reacción no es un detalle menor. Mizoguchi está enunciando aquí que la creación del eje de miradas conlleva la creación del amor, y que es la mirada de la prostituta la que provoca ambas cosas.

Veremos esta lectura corroborada en una escena posterior. Cuando Oyuki, ya de vuelta en Hitoyoshi, descubre al comandante oculto en una habitación de la casa de las mujeres. El azar irreal del descubrimiento queda magnificado por la forma de ponerlo en escena. En un primer plano dorsal distinguimos a Oyuki escrutando algo en el espacio oculto por su figura, hasta que la cámara ejecuta una panorámica que se posa sobre las huellas de pisadas que conducen al cuarto donde hallaremos a Asakura. Esto es, el movimiento de cámara —otro recurso muy poco frecuente en la película— se acopla a los ojos de la protagonista para dar forma a la presencia de su amado. O, podemos decir poniendo en relación este plano con el analizado en el párrafo anterior, la mirada subjetiva de Oyuki crea el objeto del amor.

Entonces, nuestra protagonista no es solo una mujer santificada por saber amar, sino por saber crear el amor con su mirada... y por luego ser capaz de renunciar a él por el bien de su amado. Nótese la diferencia de estos dos planos con otro primer plano de una mirada que ya hemos analizado, y que viene de una convivencia mucho mayor con el texto de Maupassant: el de Okin desafiando con sus ojos a los pasajeros de la diligencia (fot. 1.1). La mirada de Okin, decíamos, crea todo un posterior *découpage* de la crítica social contra la burguesía que conecta las significaciones de *Oyuki, la virgen* con las de *Bola de sebo*. La mirada de Oyuki, por el contrario, crea una trama amorosa que es la que cuaja la ruptura con *Bola de sebo* y concluye la película con un melodrama à la *Mizoguchi*.

5.4. Modulación del plano largo: despedida

Ya zambullida en él, la película cierra con un motivo habitual de ese melodrama: la despedida de los amantes después de que ella sacrifique su amor —en otras ocasiones su vida— por el bien de él. No parece casualidad que el estilo se vuelva algo más homogéneo en este tramo final, en el que Mizoguchi parece encontrarse más cómodo para experimentar con la prolongación del plano y su modulación a partir del movimiento de los actores. En esta ocasión reseñaremos un solo plano, uno de los últimos de la película (fot. 4), que ejemplifica esta mecánica. El cineasta compone un encuadre fijo, que se separa en dos mitades mediante la diferencia de alturas del suelo y la barrera visual que crea un *fusuma* visto de frente. Al fondo de las dos mitades quedan sendas puertas. Una da acceso a una habitación interior, la otra se abre al río que surca la ciudad. La despedida de los amantes recorre, en línea parabólica, el recorrido que va de la primera a la segunda, la vía de escape para que Asakura pueda huir de los rebeldes y hacia su futuro en una carrera militar que se promete exitosa. Justo antes de que crucen la frontera hacia la otra mitad del plano, se detienen en una pose idiosincrática del melodrama. Ella, contraída sobre sus rodillas, se abraza a él, erguido y dispuesto a irse.

La diferencia en sus posturas va acorde a la separación que se está consumando y que expresa asimismo la división del escenario. Así, el futuro de Asakura queda en un fuera de campo apenas atisbado por la corriente del río que le llevará hacia el *triunfo* —personal y nacional, aunque el devenir japonés en los años posteriores al estreno de *Oyuki* obliga a matizar la palabra—. Mientras que Okin queda adscrita al hogar en ruinas, como fuerza creadora del amor y de su renuncia, y con ambas cosas de ese *triunfo* futuro. Una fuerza creadora que, eso sí, debe quedar oculta en las sombras, marginada de la marcha de la

nación que será del comandante, pero también de los mercaderes burgueses. Oculta como una deidad en el templo que le erigen las imágenes de Mizoguchi.

6. CONCLUSIONES

Según se ha mostrado a lo largo del artículo, el proceso de adaptación de *Bola de sebo* a *Oyuki, la virgen* es de un progresivo distanciamiento de la película respecto a la obra literaria que se rastrea en el avance de su propio relato. La similitud argumental que, en cierta medida, guardan los primeros compases del filme va además acompañada de un trasvase efectivo de sus significaciones contextuales que demuestra que los guionistas no las pasaron por alto. Ahora bien, la decisión fundamental de dividir a «Bola de sebo» en dos personajes de signo opuesto abre la vía por la cual *Oyuki* se orienta al melodrama. El giro, como se ha expuesto, tiene mucho que ver con una ambivalencia respecto a la historia japonesa que no es tan determinante en el texto francés. Mizoguchi agota pronto la crítica a la burguesía, elemento central de *Bola de sebo*, para erigir un personaje que da cuerpo a la necesidad de deificar a una mujer refinada, capaz de amar y sacrificarse, a la vez que reconoce la inevitable marginalidad de esa figura. La escena final de *Oyuki* y *Okin* en las ruinas de *Hitoyoshi* deja abierta de par en par la contradicción entre el Japón que debe avanzar con paso firme y el Japón que se olvida a sí mismo. Estas indeterminaciones –entre los dos Japones, entre Maupassant y Mizoguchi– se trasladan a una puesta en escena que hace suya heterogeneidad, la experimentación con múltiples recursos basados en distintos códigos visuales.

IMÁGENES



Fots. 1.1-1.6. Primera escena en la diligencia



Fots. 2.1-2.6. Escena de la comida



Fots. 3.1-3.4. Oyuki seduce al comandante



Fot. 4. Oyuki se separa del comandante

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AUMONT, Jacques (1998), «Apprendre le Mizoguchi», *Cinématique. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, 14, págs. 14-27.
- BOCK, Audie (1985), *Japanese Film Directors*, Tokio-Nueva York, Kodansha.
- BOUREAU, Alain (1978), «Maupassant et le cannibalisme social», *Stanford French Review*, 2, págs. 351-362.
- BRAVO CASTILLO, Juan (2005), «Introducción», en G. de Maupassant, *Bola de sebo y otros relatos*, Madrid, Espasa Calpe.
- BURCH, Noel (1979), *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, Berkeley, University of California Press.
- DONALDSON-EVANS, Mary (1981), «The Decline and Fall of Elisabeth Rousset: Text and Context in Maupassant's "Boule de suif"», *Australian Journal of French Studies*, 18, págs. 16-34.
- EISENSTEIN, Serguéi M. (2001), *Hacia una teoría del montaje*, I, Barcelona, Paidós.
- GOTO-JONES, Christopher (2009), *Modern Japan: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- MAUPASSANT, Guy de (2005), *Bola de sebo y otros relatos*, trad. de J. Bravo Castillo, Madrid, Espasa Calpe.
- MIZOGUCHI, Kenji (1971), «Mizo on Mizo», *Cinema* 6, 3, págs. 15-18
- MORTON, W. Scott y OLENIK, J. Kenneth (2005), *Japan: Its History and Culture*, Nueva York, McGraw-Hill.
- PINAR, Alex (2019), *Western Literature in Japanese Film (1910-1938)*, Universitat Autònoma de Barcelona [Tesis Doctoral].
- PINAR, Alex (2020), «Ángel Guimerà en el cine japonés: intertextualidad intercultural en la adaptación de Kenji Mizoguchi del drama *Terra Baixa*», *Trasvases entre la Literatura y el Cine*, 2, págs. 241-252.
- SANTOS, Antonio (1993), *Kenji Mizoguchi*, Madrid, Càtedra.
- SATO, Tadao (2008), *Kenji Mizoguchi and the Art of Japanese Cinema*, Oxford, Berg.
- SATO, Tadao (1995), *Le cinéma japonais. I*, París, Editions du Centre Pompidou.
- VARLEY, Karine (2008), *Under the Shadow of Defeat: The War of 1870-71 in French Memory*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- YOMOTA, Inuhiko (2019), *What Is Japanese Cinema? A History*, Nueva York, Columbia University Press.

Fecha de recepción: 31/03/22.

Fecha de aceptación: 30/05/22.