

TANIN NO KAO / EL ROSTRO AJENO

DANIEL AGUILAR

Cicatrices visibles e invisibles. Máscaras reconocibles e irreconocibles.

Entre los muchos avances de la ciencia que despertaron el interés de la sociedad de los años sesenta, se encontraban los de la cirugía plástica, y el cine, sobre todo el fantástico, se valió de ellos con frecuencia, en especial en lo que atañe a los cambios de rostro, dado el sugerente abanico de posibilidades que ofrece. Cier to que el tema no era por completo nuevo (Hollywood lo abordó en los años treinta y cuarenta), pero en esta década cobra un renovado impulso, paralelo al perfeccionamiento de la técnica. Así, en Europa Occidental el mini-filón lo inicia Georges Franju con la justamente mítica *Ojos sin rostro* (1960) y lo prorrogan otros como Jesús Franco, Isidoro M. Ferry y Julio Coll. Hiroshi Teshigahara, si acaso, guarda alguna similitud con el primero, pero con *El rostro ajeno* (1966) de alguna manera entra a formar parte de la familia, mal que (posiblemente) le pesara.

Obviamente, la película de Teshigahara transita por otros derroteros, que vienen marcados por la novela homónima de partida, uno de esos ejercicios de solipsismo paranoico del escritor Kobo Abe, autor también de no pocas obras de ciencia

## El espejo del alma



SOGETSU FOUNDATION

ficción (entre ellas un precursor de *Blade Runner*) y compañero de disquisiciones de vanguardia de Teshigahara, que ya lo había adaptado para el cine en dos ocasiones. Así pues, para satisfacción de unos y disgusto de otros, en esta historia de un hombre desfigurado por un accidente de laboratorio que decide encargar un rostro nuevo para, entre otras cosas, comprobar los ver daderos sentimientos de quienes le

rodean, se elude por ética (fidelidad al original) y estética (los gustos de Teshigahara) el enfoque del terror al que recurrieron los otros directores y se transita por el meollo de la novela, que es profundizar en la cuestión de cómo influye el rostro en nuestras relaciones. Pero además, Teshigahara potencia una historia que en el libro de Abe apenas sí supone unas pocas páginas, la de la chica con las facciones deformadas por las secue-

las de la bomba nuclear, que aquí interactúa con el tronco principal de la narración, en lugar de constituir un paréntesis como en la novela original. De nuevo en la filmografía del director, el protagonista es un hombre que sufrirá una profunda transformación vital y psicológica, hasta el punto de convertirse en otro, casi literalmente, y se nos invita a reflexionar sobre temas tan inseparables de la sociedad moderna como la soledad, la inco-

municación o las ataduras sociales.

La apuesta era muy arriesgada, pues no solo el lenguaje literario y el cinematográfico son muy distintos, sino que el estilo de Abe tiende al soliloquio o a las elucubraciones que los personajes no convierten en palabras, pero por fortuna Teshigahara se compenetra bien con el mundo del escritor y además sabe rodearse de un equipo técnico-artístico de lujo para ofrecer, como siempre, soluciones visuales novedosas. En esta ocasión, aparte de confiar la banda sonora a Toru Takemitsu (cameo incluido), uno de sus más fieles compañeros de viaje, encarga también algún diseño a futuras celebridades, como el escultor Tomio Miki o el arquitecto Arata Isozaki, a efectos de obtener imágenes que conviertan el laboratorio del cirujano en un espacio original e inquietante. En cuanto al elenco, si bien reúne nombres míticos del cine japonés como Tatsuya Nakadai o Machiko Kyo, Teshigahara no descuida la elección de secundarios de marcado perfil turbador, como Kunie Tanaka o Kyoko Kishida.

Por desgracia, el esfuerzo estético y presupuestario no fue acompañado por el éxito de público, algo que no puede sorprender si se piensa en el carácter elitista de la propuesta, pero se trata de un título cada vez más reivindicado por su irreplicable reunión de talentos.

## Mujeres atrapadas en un mundo de hombres

BEATRIZ MARTÍNEZ

En el cine de Hiroshi Teshigahara la mujer ocupa un papel tan importante como escurridizo. La mayor parte de sus ficciones están protagonizadas por hombres, pero son ellas las que, de una forma u otra, se encargan de generar la espiral en la que se insertan, a veces a modo de obsesión, otras de auténtico delirio alucinatorio. Sin embargo, su papel no es el de verdugos que quieren someter al género masculino a sus designios, sino que, al contrario, en el fondo, son víctimas de la sociedad represiva en la que viven.

En *La trampa* (1962), con la que iniciaría su colaboración con el escritor Kobo Abe, nos presenta a un personaje femenino que, de alguna manera, y de forma muy esquemática, podría considerarse como un precedente directo del que después se trataría con una mayor profundidad en *La mujer en la arena* (1964), el de una chica abandonada en un pueblo minero en el que solo ha quedado ella. La geografía en ambos casos se convierte en un elemento fundamental pero, en este caso, la mujer quiere escapar e intentará conseguir dinero como pueda para salir de ese infierno en el que los muertos se convierten en fantasmas. Sin embargo, se verá rodeada de miseria y violencia, la que ejercen hombres sin escrúpulos que violan o asesinan sin



La princesa Goh.

SOGETSU FOUNDATION

moral alguna.

Con *La mujer en la arena*, Teshigahara alcanzaría su cima a la hora de componer una extraña y magnética pesadilla en la que un entomólogo es obligado a vivir con una mujer sola en una casa prácticamente sepultada en la arena. El poder de fascinación de sus imágenes, así como su refinamiento formal y estilístico la han convertido en una obra maestra del cine japonés de todos los tiempos,

pero resulta fundamental la manera en la que se representa a esta mujer, como si fuera uno de los insectos que solo sobreviven en esos terrenos áridos y que estudia el profesor. De alguna manera, parece dotada de sus mismos instintos básicos, algo tan simple como la comida, el sexo, la subsistencia cotidiana y no sentirse sola. A través de estos conceptos se explora la contraposición entre el elemento telúrico y la civilización, en-



La mujer de la arena.

SOGETSU FOUNDATION

tre lo salvaje y no domesticado y la superioridad urbanita. En este caso, más que nunca, se aprecia la fragilidad de una mujer abandonada por la civilización que está a merced de un mundo en el que late la humillación constante hacia el género femenino y que está atrapada dentro de él.

En *El rostro ajeno* (1966), el director se adentra de forma absoluta en el género fantástico, a través de un hombre que tiene deformada la cara por culpa de un accidente. Su furia, inmediatamente se canalizará contra su mujer. Así, se adentrará en una espiral obsesiva compulsiva e incluso sádica que nos conduce a una tortura psicológica extrema, hasta el punto de aceptar el experimento de un científico loco que hace máscaras que se integran al tejido orgánico para perseguirla y acecharla e intentar enamorarla a través del engaño.

En uno de los momentos clave del film, la mujer le cuenta una historia de la era Genji en la que las mujeres no enseñaban su rostro para parecer virtuosas y que el maquillaje se había convertido en una forma de esconder sus verdaderos rostros.

Su último largometraje, *La princesa Goh* (1992), adapta la novela histórica de Masaharu Fuji y supone una especie de continuación de *Rikyu* (1989), a través del personaje del maestro de ceremonias del té, en la que se nos muestra a un personaje femenino fuerte, valiente, rebelde y decidido en su juventud hasta que, por culpa de las luchas entre clanes, termina convirtiéndose en una mujer aprisionado, de nuevo aislada y supe ditada a los designios de un mundo de hombres en constante guerra. "Ojalá hubiera nacido hombre", dice ella consciente de que nunca será libre.