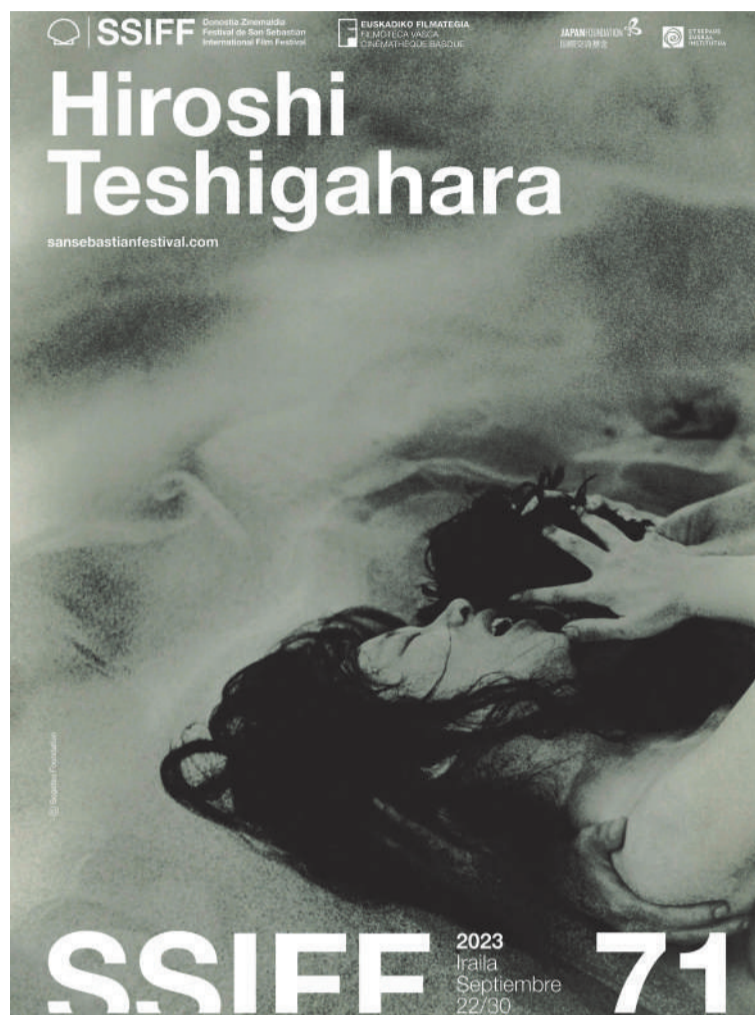


# Hiroshi Teshigahara: vanguardia y templanza

QUIM CASAS

Personalidad compleja y escurridiza, escondida entre los intersticios de la Nueva Ola japonesa que capitalizaron Nagisa Oshima y Yoshishige Yoshida, Hiroshi Teshigahara (1927-2002) realizó, sin embargo, una de las obras clave de aquel movimiento y, en general, de los nuevos cines que se sucedieron, como un seísmo fílmico, en Francia, Inglaterra, Estados Unidos, España, Brasil o Alemania. Se trata por supuesto de *La mujer de la arena*, una de cuyas imágenes, la de los cuerpos de una mujer y un hombre fundidos con la arena del desierto, ilustra el cartel de la retrospectiva que el Festival y Filmoteca Vasca le dedican este año al director.

Hay bastantes cineastas que han sido conocidos y prestigiados por una sola película. Esa es a veces una losa demasiado pesada y, sobre todo, injusta, porque ensombrece el resto de su obra. Parece que no hayan hecho nada más de valor. Y si resulta cierto, evidente, que *La mujer de la arena*, con sus dos nominaciones al Oscar y un premio en Cannes, pero, sobre todo, por su tratamiento de un espacio libre y claustrofóbico a la par, sus experimentos fotográficos y sonoros y la tensa carga erótica que sacude sus imágenes entomológicas, es la película más importante, o una de las más importantes, de Teshigahara, no lo es menos que el cineasta supo expresarse en otros



registros y temáticas, tanto de ficción como documental, aportando siempre una mirada personal y muy transgresora en las formas.

La presente retrospectiva saca a la luz su aportación al cine documental, muy notoria porque se desarro-

lla según pautas no establecidas en cuanto a tratamiento, formatos -hizo cortos, largos y medimétrajes en este género, empleando los metrajés que le parecían más convenientes en cada caso-, temas documentados y apreciaciones sobre el arte tradicio-



SOGETSU FOUNDATION

nal y el de vanguardia, pues retrató tanto al gran ilustrador de *ukiyo-e* en el Periodo Edo, Katsushika Hokusai, como a un creador suizo de objetos mecánicos, Jean Tinguely; las esculturas de su padre, Sofu Teshigahara, y al artífice del gran templo expiatorio del modernismo, Antoni Gaudí.

La repercusión de *La mujer de la arena* no ensombreció sus otras tres colaboraciones con el novelista y guionista Kobo Abe, pero también es cierto que siendo tan singulares, misteriosas y obsesivas, tan vanguardistas, a la búsqueda de un lenguaje propio y moderno, *La trampa*, *El rostro ajeno* y *El hombre sin mapa* no han gozado de la misma consideración. Tampoco lo puso fácil el director, ya que en 1972, después de rodar una película tan distinta como *Soldados de verano*, escrita por un guionista estadounidense y centrada en un desertor norteamericano de

la guerra de Vietnam, desapareció del cine de ficción para dedicarse a la templanza del arte de la cerámica y, después, recoger el testigo de su padre al frente de la mayor escuela de ikebana de Japón, Sogetsu, convirtiéndose él mismo en maestro del arreglo floral. Dirigió durante este "aislamiento" algunos documentales y un par de episodios de la serie televisiva protagonizada por el masajista-samurái ciego, Zato-ichi, un icono de la cultura popular japonesa, y cuando regresó a los dominios de la ficción en 1989 fue con dos producciones de época tan austeras como desencantadas, *Rikyu* y *La princesa Goh*, reflexiones sobre el arte y el poder feudal, sobre cerámica, ikebana y la ceremonia del té, manifestaciones de un arte paciente muy ligadas también a la reflexión sobre los cambios del propio cine japonés en la última recta del siglo XX.

## OTOSHIANA / LA TRAMPA

JORDI BATLLE CAMINAL

*La trampa* (1962) es rara como un perro verde, más rara que *La mujer de la arena* (1964), *El rostro ajeno* (1966) y *El hombre sin mapa* (1968), las otras tres películas de Hiroshi Teshigahara en las que colaborarían el escritor Kobo Abe y el compositor Toru Takemitsu. Si no lo creen, pasen y lean (o deténganse si piensan que el cine de Teshigahara admite la palabra *spoiler*). Ya en la brevísima escena pre-créditos hay un impresionante efecto sonoro de origen incierto o sobrenatural que desconcierta: mientras, en una noche muy oscura, un hombre y su hijo de corta edad huyen aterrorizados, no sabemos de qué, a través de calles y entre vías de tren, una suerte de grito fuerte, ensordecedor, se deja oír hasta cinco veces. ¿El estruendoso sonido cósmico que descoloca a Tilda Swinton en *Memoria*? Tal vez, pero carece de importancia, porque enseguida Teshigahara se olvida de él (y nosotros también), aunque otros sonidos y músicas discordantes irán periódicamente puntuando las imágenes y generando extrañeza en una banda sonora de marcado espíritu experimental.

En un marco desasosegante de pobreza extrema, padre e hijo reco-

## Tierra de fantasmas

rrerán extrañas geografías desoladas, intentando el primero ganarse unas monedas trabajando en una mina o cargando carbón en un muelle. Puntualmente aparece la figura enigmática de un hombre vestido de blanco que espía al padre, lo fotografía, lo sigue. Y en un pueblo vacío, casi completamente deshabitado (solo permanece en él una vendedora de chuches), *La trampa* cambiará abruptamente de piel abrazando el género fantástico: la película de fantasmas, una modalidad muy arraigada en el cine japonés. De hecho, *La trampa*, como una embajadora de la hibridez, es una desprejuiciada mezcla de crónica social (cruda, desgarradora: un discurso nada complaciente sobre el capitalismo y la explotación, la esclavitud de la clase trabajadora), cine fantástico y *film noir*, mixtura a la que hay que añadir eventuales chispazos de comedia sarcástica y momentos de puro *cinéma d'avant-garde*.

En efecto, la segunda parte de la película es un fascinante cóctel molotov que contiene cuatro muertes violentas (además de una violación), otras tantas resurrecciones, la inte-



SOGETSU FOUNDATION

rrelación entre vivos y muertos, la inesperada presencia del tema del *doppelgänger* y, en última instancia (lo más emotivo y tierno), la desolación de un niño, el hijo del minero, que lo acaba perdiendo todo y derrama una lágrima final. Sin renunciar a

un severo realismo (o neorealismo: ¿no son, al fin y al cabo, padre e hijo dos criaturas tan pobres y desgraciadas como los protagonistas de *Ladrón de bicicletas*?), Teshigahara opera con una libertad creativa como no se vería en el cine japonés

hasta el aterrizaje de Takeshi Kitano y nos deja constantemente ojipláticos con continuos giros de guion, cambios de tono, insertos excéntricos, etc. Un ejemplo: tras la escena del primer crimen, el despliegue de policías, policía científica, forenses y reporteros en una zona tan remota y aislada, como si se tratara del asesinato de un primer ministro en la arteria principal de una gran ciudad. Otro ejemplo: el primer plano de unas hormigas agonizando en un plato de agua, seguido del de la mujer del colmado cogiendo los insectos con dos palillos y junto a unas rosquillas en mal estado, putrefactas (es un instante ciento por ciento *lynchiano*). Tercer y último ejemplo y una constatación del humor irónico que gasta el cineasta: el encuentro del protagonista ya fiambre con otro fantasma que por veteranía lo sabe todo del más allá, entre otras informaciones, le pronostica que se lo pasará muy mal en el mundo de los muertos por no haber comido antes de morir. Quedémonos con esta lección y vayamos bien comidos cada hora del día, por si las moscas y la parca.