

(<http://www.criterion.com/current/posts/592-the-face-of-another-double-vision>)

Despois de labrarse unha reputación internacional nos sesenta cunha serie de inquietantes parábolas existenciais escritas por Kobo Abe e con música de Toru Takemitsu, e de perdela despois coa crúa e inusual *Soldados de verán* (1972), o cada vez máis recluído Hiroshi Teshigahara abandonou case por completo a dirección por máis dunha década, concentrándose noutros obxectivos e paixóns artísticas: caligrafía, cerámica, pintura, instalación de bambú, ópera e *ikebana* (o seu pai fora fundador e mestre da mundialmente famosa Escola Sogetsu de Ikebana).

Gozou dunha certa recuperación tardía entre a crítica cando rexurdiu como cineasta nos oitenta con *Antonio Gaudí*, pero *A muller das dunas* (1964) fica como o seu filme máis reputado (case o único) en occidente. *O rostro alleo* (1966), igual que *A muller das dunas* unha das colaboracións entre Abe e Takemitsu, continúa a padecer un esquecemento que non merece.

Mentres que resultou un éxito en Xapón, *O rostro alleo* foi desestimado por boa parte da crítica occidental no momento da súa estrea, se cadra polo estilo modernista, que estaba a ficar cada vez menos de moda, a "extravagantemente elegante... exploración abstrusa do simbolismo psicolóxico" (Noël Burch): unha reacción negativa que tamén faría motivo de burla a Bergman ou Antonioni. O filme segue a ser pouco coñecido hoxe en día, aínda que o recente transplante de cara dunha muller en Francia e o debate internacional sobre o uso do *niqab* fagan tan actuais as súas disquisicións filosóficas. (O filme incorpora de maneira profética, desde a novela de Abe, un apuntamento sobre os veos protectores das mulleres árabes na reflexión da muller sobre o poder de ocultar o rostro.)

Os mellores traballos de Teshigahara, incluíndo *O rostro alleo*, foron unha maxistral amalgama e do mellor modernismo internacional (os seus filmes dos sesenta teñen afinidades con Antonioni, Bergman e Resnais) e as artes tradicionais xaponesas. Ao crecer baixo o réxime militar que conduciu a Xapón á Segunda Guerra Mundial, e ser testemuña das secuelas dos bombardeos atómicos de Hiroshima e Nagasaki (realizou un documental sobre a última conflagración e unha vez desmaiouse tras reunirse cunha das vítimas desfiguradas), Teshigahara, como moitos dos seus achegados, abrazou a filosofía, arte e política occidental, atraído especialmente polo

revolucionario ou inconformista: surrealismo, dadaísmo e socialismo. Con todo, o seu amor pola arte de Dalí, Ernst, Picasso, Pollock e Mondrian (cada un deles evidente en imaxes ou composicións específicas de *O rostro alleo*) e polos filmes de De Sica e (sobre todo) Buñuel non evitou o compromiso coas tradicións da arte xaponesa. Aínda que Teshigahara e os seus camaradas esquerdistas participaran dunha cultura de posguerra marcada pola culpabilidade e o remordemento (nunca tan fortes en Xapón como o foron en Alemaña), non rexeitaron as formas artísticas nacionais por contaminadas ou sospeitosas, senón que máis ben buscaron as continuidades entre elas e a estética contemporánea: por exemplo, entre as estampas *ukiyo-e* e o expresionismo. (O primeiro filme de Teshigahara foi un documental ousadamente persoal sobre o artista do século XIX Katsushika Hokusai, o autor da grande e escumosa onda de Kanagawa que inspirou *La mer* de Debussy.)

A confluencia de forzas artísticas (o oeste co leste, Europa con Xapón, o tradicional co experimental) faise rapidamente aparente no valse sinistro e brillante que Takemitsu compuxo como sintonía de apertura para a secuencia de créditos de *O rostro alleo*. Máis perturbador que a enervante música electrónica deste compositor, que é ominosa dun xeito máis convencional, o estrañamente "inadecuado" valse, non só pon énfase nas débedas respectivas de Takemitsu e Teshigahara para coa cultura occidental, senón que tamén introduce unha incongruencia importante, en gran parte desapercibida, coas estratexias visuais do filme. Ao empregar unha forma tradicional, mesmo antiga (o baile de salón vienés de tres tempos, popular durante máis de dous séculos) para un fin modernista, Takemitsu evoca involuntariamente a tensión formal que se produce no filme entre as proporcións estrañamente anticuadas (o formato cadrado académico) e o seu arsenal de innovación visual: imaxes conxeladas, primeiros planos con efecto de distanciamento, zooms salvaxes, cortinas esfumadas, imaxes de raios-X, montaxe entrecortada, tropos surrealistas, varreduras, elipses, proxeccións por transparencia, secuencias de montaxe de planos fixos, planos enmarcados e composicións torcidas, fragmentadas ou estilizadas doutras maneiras. Desde finais dos cincuenta, a meirande parte dos filmes xaponeses (aínda que non os de Ozu) foran realizados en formato panorámico e estendeuse unha obsesión polo cinemascopo, polo que a adhesión de Teshigahara a este formato pasado de moda, subliñada pola fotografía en branco e negro, é especialmente rechamante. (O seu seguinte filme, *O home sen mapa*, de 1968, realizado en cor e en cinemascopo, demostrou incomodidade con ambos). As formas do recipiente son clásicas, por dicilo así, o que acentúa aínda máis a estrutura narrativa e o deseño visual.

Aínda que estruturada dun xeito máis convencional que a novela de Abe na que se basea, cuxa narración obsesiva e confesional en primeira persoa foi pensada para ser imposible de filmar, a adaptación é tamén máis atrevida. Precisaríase de todo un ensaio para catalogar as mudanzas realizadas por Abe e Teshigahara ao trasladaren a novela á pantalla, un proxecto que en calquera caso tendería a negar a autonomía de ambas as dúas, o orixinal e a adaptación. Pero en asuntos tanto mínimos (na novela, o *hobby* da dona é fabricar chapas, non pulir pedras) como fundamentais (o filme transforma os personaxes menores do doutor e a enfermeira en figuras centrais, para suplir parte do monólogo interior do personaxe anónimo da

# O rostro alleo: Visión dobre

James Quandt

novela), o filme evidencia unha ampla melloría sobre orixinal. “Por suposto, distraeríate e aburriríate ás veces”, escribe o narrador da novela á súa dona sobre a lectura que ela fai dos xornais del, ao que un pode só responder: podes estar certo. Aburrída e recargada a miúdo, cunha desagradábel confusión de metáforas, moitas delas mesturadas (“As miñas esperanzas viraron un monte informe de mirros, como gaivotas saídas da auga”), e filosofía difusa, a novela é un tanto pesada. Por máis que un lamente a extirpación no filme dun par de secuencias excelentes, e visualmente potentes, da novela (a primeira trata da loita cun home tatuado nun baño público, a segunda dunha exposición de máscaras Nō), *O rostro alleo* de Teshigahara é infinitamente máis envolvente que o orixinal de Abe.

Como nas outras tres adaptacións de Abe, Teshigahara busca (e polo xeral atopa) analoxías visuais para a súa prosa abstracta. O escenario, a atmosfera e o deseño visual son primordiais. (O arquitecto metabolista Arata Isozaki e Masao Yamazaki son os responsábeis do impresionante deseño do filme.) O tema da identidade sen rumbo e da consciencia fragmentada atopa o seu equivalente nas imaxes de membros illados e nos planos truncados, neocubistas, dos beizos, dedos e a parte traseira da cabeza que introducen a Machiko Kyo como a dona. O simbolismo do espello tan presente na obra de Abe, derivado en parte dun antigo mito fundador xaponés, queda reflectido nas insistentes imaxes de vidros do filme. A oficina barroca do médico, un teatro da crueldade rodado cunha cámara que se move a través de tabiques de vidro, andeis, instrumentais, matraces e cachifallos para obter unha calidade gráfica abstracta, que anticipa a extrema posta en escena do extravagante “período de cristal” de Fassbinder e a súa énfase no espazo interior como unha especie de vitrina na que todas as emocións conxeladas atopan a súa imaxe glacial reflectida, fragmentada, distorsionada ou multiplicada nunha imaxe de cristal de espello, metacrilato ou metal. Aliviando un diálogo por veces plano e obvio (“A cara é a porta á alma”) hai en todo o filme de Teshigahara unha atención entusiasta polo deseño, os patróns e a textura; por exemplo, o vidro puntillado da oficina do porteiro do apartamento xustaponse co tweed en espiña do abrigo de Okuyama, ou o v invertido do plano da escaleira, que amortiza a saturación do tropo.

O filme mantén o tema da bifurcación da novela (como a Okuyama lle “pon os cornos el mesmo”) a través da duplicación de escenarios, imaxes e incidentes. (Nótese que tanto Abe como Teshigahara ignoran ou suprimen a oportunidade evidente de explorar o tema dos *doppelgängers*, dado que o rostro de Okuyama é modelado como o dun home que continúa a existir coa mesma cara.) A repetición de Okuyama alugando o apartamento e o seu encontro coa filla do porteiro, obsesionada co ioiô, é o exemplo máis obvio desta duplicación, pero por todo o filme un pode encontrar elementos repetidos, reiterados ou duplicados e acontecementos que personifican o tema central da dobre existencia de Okuyama. O valse vienés e a canción alemá (chamada “Valse”) interpretada na cervexaría

Múnic (ambos os dous significantes da cultura europea pero tamén da preocupación pola guerra, moito máis marcada no filme que na novela). Os dous apartamentos que Okuyama aluga, un para o seu eu vendado e o outro para o seu “rosto alleo”. A muller da cicatriz abordada sexualmente por un vello soldado no hospital psiquiátrico e o axitado intento de Okuyama de asaltar unha muller ao final do filme. A oficina do médico, cos seus tabiques gráficos e muros brancos, contrasta co fogar de Okuyama, coa súa mestura, típica da modernidade de Toquio, de cortinas con borlas e bonecas tradicionais xaponesas. (Ambos os dous espazos son ámbitos da infidelidade, o primeiro real e o segundo planeado.) O muro de armarios mal iluminado preto do comezo do filme e o corredor polo que Okuyama persegue a súa dona preto do final. O mar inzado de rostros baixo os créditos do filme e a masa de xente sen faccións, ao estilo de Magritte, que de súpeto se derrama pola rúa.

O catálogo de dobres e ecos esténdese moito máis alá, pero basta dicir que a combinación máis importante do filme é a das historias principal e secundaria, a de Okuyama e o seu novo rostro e a da vítima de Nagasaki e o seu, marcado para sempre. Relegada a unha pequena coda na novela, a segunda historia está interpolada de maneira tan atrevida e insistente na historia de Okuyama no filme que vira máis do que un simple contrapunto. Un pode contrastar as dúas historias, os seus escenarios (o que se estende ao meteorolóxico: unha no verán, outra no inverno) e os seus protagonistas (unha inocente e altruísta, o outro cinico e ensimesmado), pero a importancia que o filme dá á segunda historia suxire que Teshigahara está a buscar unha maneira de intensificar a súa crítica a Okuyama, cuxo fétido monólogo interior basta na novela como comentario condenatorio. Debe ser indicado ademais, dada a discusión previa sobre o formato do filme, que Teshigahara introduce a imaxe da rapaza (dalgún xeito reminiscente dunha heroína de Imamura) nun formato panorámico reducido, antes de volver ao plano completo, se cadra para sinalar que a súa historia é o filme que Okuyama lle conta a súa dona. (O seu estatus é menos ambiguo na novela, onde fica claro que a segunda historia é un filme chamado *Un tipo de amor*).

Se o filme incorpora con éxito esta segunda historia dentro da principal é susceptible de debate, pero nun traballo cuxa estirpe ven de *O home invisíbel*, *Frankenstein*, *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, se cadra *A senda tenebrosa* e con certeza *Os ollos sen rostro*, a través das contemporáneas *Segundos* e *Persona* até exemplos recentes do cinema de transmutación facial como *Face/Off* e *Tempo*, o atrevemento co que Teshigahara interpón a segunda historia na primeira, sen sinal nin transición (máis alá da cortina esfumada inicial) suxire o singular e audaz que era e segue a ser *O rostro alleo*. É unha desas obras desconcertantes que ao tempo semellan dunha época e máis modernas que as modernas. Como as pinturas de James Ensor que parece invocar, *O rostro alleo* con claridade ve o cranio baixo a pel, a ocultación da carne, a vida como unha grande farsa.

## CINECLUBE DE COMPOSTELA

FEB  
2015

### ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) [cineclubedecompostela.blogaliza.org](http://cineclubedecompostela.blogaliza.org) [facebook.com/cineclubedecompostela](https://www.facebook.com/cineclubedecompostela) [@cineclubedecompostela@gmail.com](mailto:cineclubedecompostela@gmail.com)

### PROXECCIONS

Todos os mércores na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela) Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

### 4 DE FEBREIRO

*Un canto de amor*  
(*Un chant d'amour*, Jean Genet, Francia, 1950, 26', VO)  
*Fogos de artificio*  
(*Fireworks*, Kenneth Anger, EUA, 1947, 20', VOSG)  
*A lúa dos coellos*  
(*Rabbit's Moon*, Kenneth Anger, EUA, 1950, 7', VO)

### 11 DE FEBREIRO

*Un vaso de broma*  
Sesión de vídeo con obras de Peter Fischli & David Weiss, Roman Signer, Diego Vites, Ignacio García Gómez del Valle e Bestué-Vives.

### 18 DE FEBREIRO

*Martin*  
(*Martin*, George A. Romero, EUA, 1977, 95', VOSG)

### 25 DE FEBREIRO

*O rostro alleo*  
(*他人の顔 [Tanin no kao]*, Hiroshi Teshigahara, 1966, 124', VOSG)