

La mujer de las dunas, de Hiroshi Teshigahara, y el mito de Sísifo

Orlando BETANCOR

Facultad de Derecho, Universidad de La Laguna

obetanco@ull.es

Resumen

Este artículo analiza los elementos simbólicos y las claves visuales de la película La mujer de las dunas del director de cine japonés Hiroshi Teshigahara. Esta obra onírica y surrealista está basada en una novela del escritor Kôbô Abe. Es una alegoría existencial que refleja la alienación del ser humano. Muestra la historia de un hombre atrapado en una comunidad costera, dentro de una aislada cabaña, rodeada de un desierto cuyo avance es imparable. En ella, el ser humano se enfrenta a las dunas como el mítico Sísifo, condenado a llevar su pesada carga hasta el final de los tiempos.

Palabras clave: cine japonés, existencialismo, alienación, erotismo, mito de Sísifo

Abstract

This article analyses the symbolic elements and the visual keys of the film Woman in the Dunes of the Japanese director Hiroshi Teshigahara. This oneiric and surrealist work is based in a novel of Kôbô Abe. It's an existential allegory that reveals the alienation of the human being. It shows the history of a man captured in a coast community, inside an isolated hut, surrounded by a desert whose advance is unstoppable. In this work, the human being face up to the dunes like the mythical Sisyphus condemned to carry his heavy load till the end of the times.

Keywords: Japanese cinema, existentialism, alienation, eroticism, myth of Sisyphus

1. Introducción

La mujer en la arena o *La mujer de las dunas* (Suna no onna) es una fascinante película del director Hiroshi Teshigahara realizada en 1964. Está basada en la novela del mismo título, publicada en 1962, del escritor Kôbô Abe que a su vez escribió el guión para este largometraje. Esta obra maestra del cine japonés, protagonizada por los actores Eiji Okada y Kyôko Kishida, representa una alegoría filosófica sobre la condición humana y las dudas que atormentan al hombre en su lucha con la realidad cotidiana.

Este poético film muestra una atmósfera irreal y profundamente onírica con secuencias dotadas de una gran sensualidad y un intenso erotismo. Los personajes de esta película viven en un extraño universo dominado por la obsesiva presencia de las dunas, sus continuos movimientos y su hipnótica visión. Además, el desierto se convierte en un personaje en sí mismo dentro de la película por su inexorable avance. El espectador, a través de sus fotogramas, puede llegar a percibir el calor de la arena, el tacto de sus granos, que se escapan de entre sus dedos, y su inconfundible sabor a sal. Asimismo, este largometraje nos sorprende por sus inquietantes escenas y una música, llena de misterio, del compositor Tôru Takemitsu.

Sus imágenes surrealistas y su concepción sobre lo absurdo de la existencia humana han llevado a que muchos críticos vean en esta película una clara influencia de la obra de Franz Kafka, Jean-Paul Sartre y Samuel Beckett, así como la de los cineastas Michelangelo Antonioni e Ingmar Bergman, tanto en su estética como en su contenido existencial, y de Alain Resnais que había trabajado anteriormente con el actor Eiji Okada en la cinta *Hiroshima, mon amour*.

La acción de esta película se sitúa en una desértica región en la costa de Japón. Un maestro de escuela, entomólogo aficionado, llamado Niki Junpei, está buscando un nuevo espécimen de escarabajo junto al mar, se distrae en medio de las dunas y pierde el último autobús con destino a la ciudad. Los habitantes de este remoto lugar le sugieren que permanezca esa noche en su pueblo, ofreciéndole su

hospitalidad. Éste les acompaña hasta un extraño lugar donde le descienden por una escalera de cuerda hasta una cabaña situada en el fondo de un profundo foso, en medio del desierto, donde una joven viuda vive sola. Ella está constantemente sacando arena y evitando, de esta forma, que las dunas destruyan su vivienda. Si esta casa de madera no se librara de la cantidad de partículas de tierra, que inunda constantemente esta sima, se quedaría enterrada en el desierto y esto tendría un efecto dominó sobre las demás cabañas y el pequeño pueblo se quedaría totalmente cubierto por las dunas. Cuando el hombre intenta salir al día siguiente descubre con horror que la escala ha desaparecido y se da cuenta de que ha sido víctima de un vil engaño. A partir de este momento, tendrá que asistir a la joven en su agotadora tarea de extraer arena del foso. La mujer observa esta situación como un hecho natural, como una ayuda en su labor de sacar la arena que se cierne poco a poco sobre su hogar. Inicialmente, el profesor intenta escapar después de mantener cautiva a la viuda, pero se ve obligado a liberarla cuando la cabaña amenaza con derrumbarse tras varios días sin retirar la arena. En un principio mantiene la esperanza de que en la ciudad notarían su ausencia y vendrían a liberarlo. Una vez que sus posibilidades de huir y su hipotético rescate parecen remotos, continúa con su investigación científica. Paulatinamente, va estrechando su relación con la joven y terminan convirtiéndose en amantes. Después, bastarán una radio y sus trabajos de campo para ocupar su tiempo, dedicándose a perfeccionar un sistema para obtener agua a través de la condensación de la humedad del desierto.

Al final, el hombre tiene la oportunidad de escapar, pero decide permanecer en este lugar porque la mujer está esperando un hijo suyo. En el momento del parto, los aldeanos se llevan a la mujer y dejan de manera intencionada la escala puesta, lógicamente para que Junpei escoja entre irse o quedarse. Entonces, el entomólogo sale durante un momento del foso y se dirige hacia el objeto de su obsesión, el mar. Posteriormente, vuelve sobre sus pasos y regresa a su hogar en medio de las dunas. La última escena del filme muestra un documento oficial que declara su desaparición tras siete años sin conocerse su paradero.

2. Intenso erotismo

A pesar de realizarse en la década de los 60, la película posee un intenso erotismo que da vida a instantes de embriagadora belleza. Desde el comienzo de la cinta, el director nos muestra las ondulaciones de la arena del desierto, que el viento ha formado sobre su superficie, comparándolas con las curvas femeninas. La arena se convierte en un elemento sensual y profundamente seductor que dibuja relieves sobre la anatomía de la protagonista y la recubre con una delgada vestimenta que deja traslucir toda su hermosura. Hiroshi Teshigahara se deleita en representar la visión de una espalda, la redondez de una cadera y la delicada forma de un torso. Asimismo, acerca su cámara hasta los cuerpos, los rostros y la piel de los personajes para exhibir una velada sexualidad.

El largometraje nos ofrece escenas inolvidables, llenas de una deslumbrante sensualidad y una marcada voluptuosidad. Así, Junpei, en su primer día en la cabaña, se queda impresionado al descubrir a la mujer que duerme completamente desnuda sobre una estera, mientras la arena, que se filtra por el techo y las paredes, se adhiere sobre su figura formando una segunda piel. Estas finas partículas, bellamente iluminadas por la luz del sol, convierten a la joven en una escultura viviente. Después, en este espacio claustrofóbico, la atracción física de los dos personajes va creciendo, minuto a minuto, desembocando en una ardiente pasión. También destaca el instante en el que la mujer lava amorosamente el cuerpo del hombre en una tina y extiende el jabón sobre su cuerpo, mientras el deseo se desata en su interior, deslizándose su rostro sobre su húmedo pecho con delicada lascivia.

En este juego de los sentidos, la pareja se va acercando lentamente, mientras la atracción surge en la mente del entomólogo como una poderosa obsesión. Asimismo, se observa la tensión sexual que emerge en medio de una disputa cuando ambos protagonistas caen al suelo y descubren que existe un lugar en su interior donde habita el deseo. Después, el protagonista retira la arena de la piel de la mujer con un paño y finalmente se entregan al amor con desatada pasión. Sin lugar a dudas, esta escena, dotada de una fuerte carga erótica, resultaría bastante

osada para los estándares occidentales de la época. Igualmente, este poderoso erotismo está magistralmente retratado por el director que filma, con detenimiento, los primeros planos de los cuerpos, transformados en seductores paisajes de este extraño paraíso. Esta película es un viaje por el deseo, que se extiende como una ola de fuego que fluye a través de sus sensuales imágenes, donde se vislumbran las formas femeninas, el brillo intenso de la piel y la anatomía desnuda de la mujer en este territorio imaginario. La cinta muestra también aspectos de la sexualidad más primaria y violenta. Así, el entomólogo solicita, en un momento de la película, ver el mar a sus carceleros. Éstos acceden, pero le exigen como condición que mantenga relaciones íntimas con la mujer, delante de su vivienda, a la vista de toda la comunidad. Durante la noche, los lugareños se reúnen en el borde del foso para presenciar este encuentro, provistos de tambores, antorchas y potentes linternas, mientras escenifican una ceremonia, portando máscaras de antiguos demonios. Esta representación está cargada de referencias ancestrales y ritos propiciatorios de carácter tribal. Asimismo, la contemplación de este acto carnal por parte de los miembros de la comunidad se convierte en un símbolo de poder y de dominación sobre los sometidos. Los aldeanos, transformados en divinidades malignas, reunidos en esta especie de aquelarre, parecen disfrutar atormentando a la pareja protagonista como los niños harían con un indefenso artrópodo. Después, Junpei, lleno de frustración por su cautiverio, intenta doblegar la voluntad de la mujer, pero ella se niega en rotundo a tener contacto físico con él delante de todo el pueblo. Finalmente, los aldeanos tienen que retirarse ante la oposición de la viuda a someterse a esta morbosa exigencia, mientras una vibrante música se escucha en el ambiente, captando un instante de tensión y desesperación.

3. Elementos simbólicos

La mujer en la arena es un relato alegórico repleto de múltiples elementos simbólicos. Entre los temas que aborda están: la opresión, el aislamiento, el desarraigo, la alienación del ser humano, la naturaleza y la libertad de elección, entre otros. En esta obra, la arena es un factor omnipresente y posee numerosas interpretaciones visuales. Su imagen se convierte en una alegoría de una sociedad

opresiva, fuente de poder, que intenta someter al individuo, acabar con posturas disidentes, y le arrincona en muros de aislamiento. También representa una metáfora de una temible colectividad donde la identidad personal y los propios deseos son elementos secundarios. La conciencia del grupo y la supervivencia comunitaria predominan sobre los sentimientos individuales. Así, el personaje de Junpei es simplemente un grano de arena más dentro de la inmensidad de este desierto, una diminuta criatura microscópica, como tantos millones de personas que se desplazan por las calles de una gran metrópoli. Además, la arena se transforma en la imagen simbólica de una cruel deidad que controla el destino del hombre, convirtiéndole en una simple marioneta bajo el peso de su autoridad y le condena a un estado de total sometimiento. Igualmente, el desierto se transmuta en una metáfora del inexorable paso del tiempo. Las horas se convierten en pequeños gránulos que caen constantemente en el interior de este universo onírico como si los personajes estuvieran sumergidos dentro de un enorme reloj de arena. También, las dunas se asemejan, gracias a la fascinante fotografía de la película, a corrientes de agua que fluyen sobre la tierra y se precipitan en inmensas cascadas sobre este extraño paisaje. Del mismo modo, el carácter opresivo de este erial se observa en la propia naturaleza del terreno donde el movimiento de las dunas hace temblar los cimientos de la cabaña, y el rugir del viento origina que las condiciones de vida de los protagonistas en este lugar sean bastante precarias.

El largometraje nos ofrece una intensa reflexión sobre el tema del aislamiento del individuo en la sociedad contemporánea. Éste no sólo se expresa en la absoluta soledad en que viven los personajes, totalmente apartados del mundo exterior en un foso donde únicamente se puede entrar o salir a través de escalas de cuerda, sino en las constantes referencias a los insectos encerrados en tubos de ensayo, estableciéndose una semejanza entre el cautiverio de estas criaturas y la situación en que se encuentra el protagonista.

Otro aspecto es la adaptación del ser humano a los imperativos de la existencia y a la realidad del medio que le rodea. Así, el protagonista en su visita a esta zona costera se encuentra con un curioso poblado, cercado por la arena, que poco a poco amenaza las escasas propiedades que estos pescadores poseen. Sus habitantes no

construyen sus viviendas en la superficie donde estarían constantemente azotados por el viento y castigados por el sofocante calor. Éstos han edificado sus casas de madera en profundos pozos, excavados en el suelo, donde viven aisladamente unos de otros y condenados continuamente a sacar arena.

Asimismo, esta película analiza la posición del individuo en el mundo moderno que se encuentra al servicio de una sociedad que lo va alienando lentamente. En esta cinta, la colectividad está representada por la comunidad de las dunas frente a la individualidad, encarnada por el entomólogo, que muestra su postura disidente al intentar escapar de este encierro. Además, esta alegoría tiene su paralelismo en la propia sociedad japonesa donde se le da prioridad al grupo sobre el individuo. Esta mentalidad choca con el sentido de individualismo que el hombre muestra en este film y que se pone de manifiesto en la siguiente frase: “Todo el mundo mira para sí mismo”.

La naturaleza es otro elemento simbólico de especial significación. Así, el entomólogo inicia este viaje al desierto con el propósito de descubrir algún insecto aún no clasificado para entrar en la historia de la entomología y que su nombre figure en las enciclopedias de zoología como una forma de alcanzar la inmortalidad. Éste se había convertido en su principal motivo para vivir. Ahora, se enfrenta con una nueva realidad desconocida, una naturaleza que no llega a comprender ni a entender, que le rodea y le aprisiona. Además, otra referencia al medio físico es el tipo de foso en que se encuentra la cabaña que se asemeja a los construidos por la hormiga león o *Myrmeleontidae*. La larva de este insecto cazador construye en la arena un agujero, en forma de cono invertido, que le sirve de trampa para sus presas. Éstas son incapaces de subir por sus escarpadas paredes, caen en las profundidades del agujero, donde se encuentra escondido el animal, y éste los captura fácilmente. De esta manera, se establece una similitud entre este insecto y la mujer que consigue atrapar al entomólogo y mantenerlo cautivo en su morada en medio del desierto. Igualmente, en las primeras secuencias de la película, como una imagen premonitoria, el entomólogo observa la larva de este animal, encerrado en un tubo de ensayo, adelantándose a la situación que vivirá él mismo posteriormente. Asimismo, en este largometraje, los primeros planos de los

insectos los convierten en terribles criaturas monstruosas, estableciendo un evidente paralelismo con la obra *La Metamorfosis* del escritor Franz Kafka.

La lucha por la supervivencia, en este inhóspito paraje, se refleja en lo que miembros de la comunidad de las dunas denominan “espíritu comunitario”, que apenas satisface las necesidades de la pareja protagonista, y que se reduce a pequeñas raciones de comida y agua suministradas semanalmente a través de cuerdas. Además, estos aldeanos se sienten muy orgullosos de su estilo de vida y esta ayuda comunitaria es su vínculo de unión.

Otro factor determinante en esta película es la libertad de elección. Durante el tiempo que el protagonista permanece en el foso de arena, debe elegir entre aceptar la realidad tal como es o enfrentarse a ella de forma permanente. Así, el hombre termina adaptándose a la situación en que se encuentra tras un período de introspección y de búsqueda interior. En su reclusión, el entomólogo reflexiona sobre el mundo que le rodea y rememora su vida en la ciudad. Probablemente, él ha emprendido este viaje para escapar de la metrópoli, buscar la soledad y encontrarse a sí mismo. El mundo urbano está representado, en el comienzo del film, por las imágenes de los sellos y las impresiones digitales, el timbre del teléfono y los cláxones de los coches. Después, la atmósfera onírica de este desierto hace que los únicos sonidos que puede escuchar son el susurrante rumor del viento y el ruido de la arena al filtrarse por todas las grietas de la cabaña. Finalmente, el entomólogo realiza un proceso de tránsito hacia la verdadera libertad interior y descubre un nuevo concepto de individualidad.

El tema del absurdo ante la existencia está representado por la postura vital de la protagonista, que acepta su destino con total sometimiento y sin cuestionarse nada más. Frente a la visión conformista de la mujer, el entomólogo se revela continuamente contra este confinamiento, producto de una trampa, intentando huir por todos los medios de esta fortaleza inexpugnable, una prisión donde ha sido confinado contra su voluntad. En uno de los diálogos dice: “¿Quién tiene derecho a forzarme a realizar algo tan absurdo?”. Su única forma de enfrentarse a este sentimiento de impotencia es vejar constantemente a la mujer. El hombre cree

que, de esta forma, ella terminará aburriéndose y le permitirá salir de este lugar, pero ella prefiere aceptar sus humillaciones a encontrarse sola una vez más.

La eternidad está reflejada por la búsqueda de la inmortalidad del entomólogo. Éste desea el reconocimiento internacional al descubrir un nuevo tipo de insecto que le haga salir del anonimato y de la tediosa vida que le rodea. Al fin y al cabo, el hombre empieza a coleccionar insectos pensando que su vida estaba vacía. Su sueño es aparecer en todas las revistas científicas. Anhela la fama, el éxito. Posteriormente, en su cautiverio, al intentar realizar una trampa para cuervos descubre accidentalmente cómo extraer agua de la arena. Finalmente, ha logrado realmente encontrar un sistema eficaz que le permite mejorar su nivel de vida en su nueva realidad.

Otro elemento destacable es el sentido efímero de la vida que se encuentra recogido en esta película en expresiones como: “la madera con la arena se pudre”. El paso del tiempo es tan implacable en su erosión como la acción de la humedad de la arena que desmorona la casa. Igualmente, en esta cinta, se observa la eterna dualidad entre lo masculino representado por la arena y lo femenino por el fluir del agua. También asistimos a la oposición entre el mundo racional encarnado por el entomólogo y el pensamiento intuitivo manifestado por la mujer.

En este largometraje podemos observar un tema recurrente en la literatura japonesa de la posguerra que es el conflicto entre las tradiciones de Oriente y Occidente. Esta dicotomía está representada por Junpei, un hombre moderno, que no sólo viste al estilo occidental, sino que está imbuido del espíritu y el pensamiento extranjeros. En el descenso a los abismos, el entomólogo representa al mundo de la urbe, al Japón de las metrópolis, que ignora y teme al verdadero país del Sol Naciente al que desconoce completamente y que terminará absorbiéndole. La mujer, en cambio, encarna la imagen del profundo Japón rural, antiguo y tradicional donde no existe el sentido de la individualidad.

4. Surrealismo

En esta película se pueden observar ciertos elementos empleados en la estética del surrealismo pictórico y que han sido retomados por su director. Entre éstos destacan: el mundo de los sueños, el subconsciente, el delirio, etc. Esta cinta está rodeada por una atmósfera inquietante, hipnótica y absolutamente onírica donde el desierto se convierte en un factor determinante que parece tener vida propia. En este territorio imaginario, las formaciones de arena, convertidas en una especie de volcán en erupción, parecen prepararse para precipitarse y sepultarlo todo en cualquier momento. En esta lógica de los sueños, estas cascadas de partículas que caen dentro de esta especie de cráter, propio de un paisaje lunar, proporcionan una imagen irreal y fantástica a este film. Asimismo, en este clima de alucinación, observamos a este moderno Robinson Crusoe que intenta huir de este extraño paraíso, pero sus intentos quedan frustrados por las continuas avalanchas de arena. Además, este hombre se encuentra cautivo, en un espacio de pesadilla, donde peligran las condiciones básicas de la supervivencia al carecer de alimento y agua. En este mundo desolador, el entomólogo es retenido a la fuerza por la misteriosa y siniestra comunidad de las dunas por un imperativo superior, como un recluta forzado en una guerra de la que no puede desertar.

El mundo de los deseos subconscientes está representado por la imagen del líquido elemento, convertido en una delirante obsesión que ilumina la mente del protagonista. Igualmente, en este territorio fantástico, la visión de la mujer se va introduciendo lentamente en el subconsciente del entomólogo como la acción del viento al erosionar la superficie de las rocas. También, las referencias freudianas, ligadas a imágenes de naturaleza sexual, están representadas por el agua como principio femenino y la arena como elemento masculino que unas veces se atraen y otras se repelen en una lucha de contrarios. Así, vemos la confrontación del hombre, sujeto activo, caracterizado por su deseo de escapar, frente a la actitud pasiva de la mujer que es el factor permanente.

5. Extraños en el paraíso: la relación hombre y mujer

La figura femenina de esta película es una mujer sin nombre, sumisa y apasionada, sometida a una vida constante de soledad y tristeza. Su dolorosa existencia se aprecia claramente en estas palabras expresadas en uno de los diálogos: “El año pasado una tormenta se tragó a mi marido y a mi hija. La arena llegó como si fuera una catarata”. Una vez que ella se ha quedado sola, la comunidad de las dunas tiene que buscar a un hombre que le sirva de ayuda en su agotadora tarea. En este caso, el entomólogo se convierte en el necesario colaborador de la viuda, condenado a vivir y trabajar junto a ella por el resto de sus días. En la primera noche de estancia en la cabaña, Junpei se despierta y descubre a la mujer llenando cubos con la arena caída durante el día y que los lugareños elevan hasta la superficie. Ella realiza este trabajo nocturno, porque la arena es más fácil de manejar a esas horas. Él le ofrece su ayuda, pero ésta lo rechaza, diciéndole que no se moleste durante su primera jornada. Esta frase premonitória anuncia que el hombre no se quedará sólo un día en este lugar. A partir de ese momento, la mujer y el cautivo empiezan una compleja y torturada convivencia, llena de constantes altibajos emocionales, que aumenta con el paso de los meses hasta que las esperanzas por escapar de su encierro se van disipando. Poco a poco, el entomólogo, nuevo “marido” de esta joven, pierde su identidad, renuncia a su pasado y se transforma en defensor de esta cabaña frente al avance del desierto. Asimismo, el director analiza la relación entre los dos protagonistas con gran detenimiento, observa sus reacciones y estudia su comportamiento en este entorno claustrofóbico.

Los protagonistas representan dos personalidades antagónicas, con maneras de entender la vida, completamente diferentes. Así, se observa la confrontación entre la visión de la realidad de un hombre culto del siglo XX frente a la mentalidad cerrada y resignada de la viuda. La joven mantiene una actitud resignada ante la existencia, acata las órdenes sin quejarse y aguarda pacientemente a que el entomólogo acabe aceptándola. Son un hombre y una mujer, en un extraño paraíso, que comparten un trabajo común, incapaces de escapar y dependientes de una comunidad que representa al mundo. Ambos personajes están destinados a aceptar su destino, buscar únicamente la verdadera libertad interior, aceptándose

mutuamente y acercando sus posturas ante la vida. La mujer ha convertido este espacio en su hogar y no tiene deseos de salir de allí. Además, los cuerpos de su marido y su hija también se encuentran en este lugar y dice en uno de los diálogos: “Mi familia está enterrada aquí”.

El entomólogo es un ciudadano de un país moderno, con un nombre y un pasado, que pretende abandonar este lugar frente a la voluntad de la mujer que quiere frenar su deseo de evasión y sentirse segura y protegida junto a su nuevo compañero. Intentará escapar varias veces e incluso llegará a salir al exterior, pero será atrapado en una zona de arenas movedizas y serán los aldeanos los que tendrán que rescatarlo y devolverlo al foso. Incluso, pensará en capturar a un cuervo y atar un mensaje de ayuda en su cuerpo. Finalmente, el hombre encontrará otro concepto de libertad al lado de esta joven que se define en la siguiente frase: “Soy libre para hacer lo que me gusta”.

En un principio, el entomólogo acusa a su compañera de haber pedido a los aldeanos que le buscaran a alguien para que le asistiera en su labor, convirtiendo su rapto en una misteriosa conspiración: “¡Lo han preparado todos juntos!” Además, el hombre duda de la verdadera naturaleza humana de los miembros de la extraña comunidad de las dunas y expresa en un momento determinado: “¡Y son ustedes seres humanos!”. Asimismo, durante una conversación, éste descubre los secuestros sistemáticos de visitantes realizados por los aldeanos, antes de que él llegara, con la idea de conseguir más mano de obra, concretamente un vendedor de postales y un estudiante en viaje de estudios. Esta mujer sin identidad es partícipe de la captura del entomólogo, pues no puede desempeñar su tarea sin ayuda y su supervivencia depende de su capacidad de trabajo. Así, dice en uno de los diálogos: “Esta vida es realmente dura para una mujer sola” y “Si soy demasiado lenta, la casa será sepultada por la arena”. Ella es una buena mujer, una perfecta ama de casa, amable y hospitalaria que desea una estabilidad emocional y el respeto social. Es una joven, profundamente instintiva, que no desea cambiar su modo de vida, y que tiene miedo a lo que está más allá de su territorio. Este lugar solitario es todo lo que posee y que se ha convertido en su único universo. Además, hace collares de abalorios con la esperanza de comprar un aparato de radio, con el dinero que

obtenga por ellos, para satisfacer el deseo de su compañero de conocer lo que pasa en el exterior. En un momento de la película, el entomólogo le insinúa la posibilidad de salir y pasear fuera del foso. Idea que es rechazada de plano por ella. Su deseo de permanecer, de forma definitiva, en este lugar supone una reacción a la situación experimentada por muchos japoneses, después de la Segunda Guerra Mundial, que estuvieron caminando, de un lado para otro, en busca de refugio en un país en ruinas.

6. La redefinición del mito de Sísifo

En la mitología griega, Sísifo, rey de Corinto e hijo del dios Eolo, fue condenado por Zeus a transportar, hasta el final de los tiempos, una gigantesca piedra hasta lo alto de una montaña, en la que nunca lograba depositarla, pues la roca volvía a caer nada más alcanzar la cima, como eterno castigo. Como este personaje mítico, la mujer está obligada a realizar la agotadora tarea de sacar la arena caída durante el día, llenándola en cubos que los miembros de la comunidad le bajan desde el exterior. Sísifo aceptó su destino sin quejarse lo mismo que la joven y ésta, por su parte, espera que su compañero termine conformándose de igual manera. Su deber es extraer arena continuamente, mientras una lluvia de partículas se desliza dentro del foso, de forma incesante. Luego, ésta es vendida por los aldeanos, de forma clandestina, a empresas de construcción civil y a cambio ella recibe agua y comida. Esta arena es demasiado salada para cumplir las normas de edificación, pero ellos la venden más barata. Una vez entregada será utilizada en las obras de urbanización y reconstrucción del país después de la Segunda Guerra Mundial.

En esta nueva versión del mito de Sísifo, Junpei ha sido condenado por los antiguos dioses por su absurdo afán por alcanzar la eternidad. El entomólogo, como castigo, termina convirtiéndose en objeto de estudio, en un símil del “cazador cazado”, en su búsqueda de la gloria terrenal. Así, el protagonista debe subir la colina de la existencia cada mañana y enfrentarse a un desierto que amenaza su subsistencia y la seguridad de la comunidad. La arena se convierte para los personajes en una continua obsesión, pues cuanto más arena extraen del foso, más aparece ante su vista. En un momento determinado, el hombre se plantea si la vida tiene un

significado existencial para su compañera más allá de sacar la arena de este lugar. Esta idea se refleja en las siguientes palabras del entomólogo dirigidas a la mujer: “¿No se siente vacía haciendo algo así?, ¿quita arena para vivir o vive para quitar arena?”. La joven se muestra resignada ante la inutilidad de extraer una arena que volverá a caer dentro del foso a la mañana siguiente.

7. Datos técnicos

La actuación de los protagonistas del film es sublime y el director comentó sobre ellos que tanto Okada como Kishida se introdujeron en sus papeles tan profundamente que la expresión de sus rostros cambió durante los cuatro meses que duró el rodaje. Sus interpretaciones son sorprendentes, absolutamente creíbles y bien desenvueltas. Algunos críticos coinciden en reseñar a la arena como el personaje principal de la película, que cerca, amenaza y condiciona la vida de los miembros de la pareja. La envolvente música de esta cinta fue obra de Tôru Takemitsu (1930-1996), uno de los compositores más famosos de Japón. Este autor, de formación casi autodidacta, que combina las influencias de la música occidental y la tradición musical japonesa, obtuvo el reconocimiento internacional cuando en la década de los 60 dio una serie de conferencias con el músico estadounidense John Cage. Entre sus obras se encuentran piezas tan importantes como *Relieve estático* (1955), *Eclipse* (1966), *November Steps* (1967), *In an Autumn Garden* (1973-1979) y *Voyage* (1973). Asimismo, realizó la banda sonora de más de 90 películas entre las cuales se encuentran títulos tan conocidos como la película objeto de este estudio, *Kaidan* (1964) de Masaki Kobayashi, *Ran* (1985) de Akira Kurosawa y *Black rain* (Kuori ame, 1989) de Shohei Imamura. La música de esta cinta de Teshigahara es un eco hipnótico de las emociones y sentimientos expresados en cada uno de sus fotogramas. Además, desde el comienzo de la película, los espectadores son conscientes de instantes de tensión y misterio a través de esta composición sonora fantástica y sobrecogedora.

La hermosa fotografía de este filme es obra de Hiroshi Segawa que enfatiza el color blanco del desierto y el negro de las sombras, produciendo elaborados contrastes. Asimismo, los primeros planos de la piel de los protagonistas y la arena terminan

fusionándose en un solo elemento, lo que acentúa el carácter irreal de la película, dibujando una atmósfera inquietante y evocadora. Al mismo tiempo, el realizador ha creado imágenes de extraordinaria belleza que reflejan la serenidad y la armonía emanadas de las enseñanzas del Taoísmo. Además, los diálogos de esta cinta son claros y precisos, creando un universo onírico y una poética visual absolutamente universales.

El trabajo de Hiroshi Teshigahara refleja una dirección impecable. Su visión es la de un científico que analiza la aridez del desierto. Así, en las primeras secuencias de la película, amplía los granos de arena a través del microscopio, mostrándolos tan grandes como guijarros, luego como diamantes y posteriormente como incontables y diminutos gránulos, para más tarde mostrar las dunas por las que se abre paso el entomólogo buscando los insectos que se mueven en este hábitat. También, éste utiliza la lupa de un zoólogo para investigar la naturaleza del hombre, estudiando el instinto de supervivencia del ser humano, la zozobra producida por la soledad y la búsqueda de la libertad.

Las dificultades técnicas con las que el director se enfrentó a la hora de filmar las paredes que rodean la casa fueron importantes. El cineasta necesitaba una pendiente de arena que nadie pudiera escalar, pero como este elemento sólo se puede acumular en un ángulo de 30 grados, resultó muy complejo simular tal inclinación.

La película tenía originalmente 147 minutos de metraje, pero cuando este cineasta fue invitado a abrir el Festival de Cannes, éste la redujo en 124 y el coste de su producción fue de apenas 100.000 dólares. Este film ganó el Premio Especial del Jurado del Festival de Cannes en 1964 y fue nominada para la Palma de Oro. Además, recibió una nominación al Oscar de la Academia de Hollywood en el apartado de Mejor Película en Lengua Extranjera y al año siguiente Teshigahara fue nominado al Mejor Director.

8. La obra de Kôbô Abe

La mujer de la arena es la obra más conocida del novelista y dramaturgo japonés Kôbô Abe. Con ella obtuvo el famoso Premio Yomiuri en 1962 y el reconocimiento internacional a su producción literaria. Como ya se ha dicho, el propio Abe realizó el guión de esta película y, a través de sus imágenes, se puede observar que es un acertado ejemplo de simbiosis entre un texto literario y una obra cinematográfica.

Kôbô Abe, seudónimo de Kimifusa Abe, nació en Tokio en 1924, pero pronto su familia se trasladó a Mukden (actual Shenyang, Manchuria), donde su padre daba clases en el Colegio Médico Imperial. En su juventud mostró interés, entre otras disciplinas, por la entomología y la obra de Franz Kafka, Dostoievski, Rainer Maria Rilke, Edgar Allan Poe y Lewis Carroll. En 1941 regresa a Japón y se matriculó en la Facultad de Medicina de la Universidad Imperial de Tokio, pero vuelve nuevamente a Manchuria para esperar el final de la Segunda Guerra Mundial, momento en que es repatriado. Finaliza su carrera en 1948, pero nunca llegó a ejercer esta profesión, dedicándose por entero a la literatura. Ese mismo año ingresa en un grupo literario dirigido por Kiyoteru Hanada. Tras una etapa como dramaturgo marxista, definió un estilo propio donde muestra un universo surrealista y absurdo, habitado por personajes alienados atrapados en situaciones claustrofóbicas, dotado de múltiples elementos simbólicos. Su primera publicación, una colección de poemas editada por él mismo, fue *Poemas de un poeta desconocido*. Después, le seguirán *La señal de tráfico al final de la calle*, que fue bien recibida por la crítica, y en 1951 recibió el galardón literario más importante de Japón, el Premio Akutagawa, por su novela corta *La pared o el crimen del señor Karuma*. Luego, destacarían obras como *La mujer de la arena*, *El mapa quemado*, *El rostro ajeno*, *Edad de hielo 4*, que trata sobre las catástrofes ecológicas, y *Encuentro secreto*. Asimismo, realizó guiones cinematográficos de varias de sus novelas que fueron llevadas al cine por Hiroshi Teshigahara. Kôbô Abe mantuvo su propia compañía de teatro en Tokio, formando a los actores utilizando sus propios métodos de interpretación. Además, éste realizaba la labor de director de la misma y escribía regularmente un par de obras al año para su estudio teatral. Entre éstas destacan piezas como *Vosotros también sois culpables* o *Amigos*, que fue estrenada

en Estados Unidos y Francia. Igualmente, realizó trabajos para la televisión y otros medios de comunicación. El autor falleció en Tokio en 1993.

Los temas recurrentes en la obra de este escritor son: la pérdida de identidad del ser humano, la alienación, el individualismo y el desasosiego del mundo moderno. Se le ha comparado con Ionesco, Kafka, Beckett por la temática que aborda y por el humor negro que se aprecia en las mismas.

9. El director

Hiroshi Teshigahara (1927-2001) era hijo de Sofu Teshigahara, fundador y gran maestro de la prominente escuela Sogetsu de ikebana, arte floral japonés, y se licenció en Arte y Música por la Universidad Nacional de Tokio en 1950. Creció en un entorno artístico en el que se encontraban personalidades como el escritor Kôbô Abe. Trabajó durante algún tiempo como pintor con un estilo profundamente influido por el movimiento surrealista. Se inició profesionalmente en el séptimo arte como ayudante y luego operador de cámara de Fumio Kamei. A partir de 1953 dirigió varios documentales innovadores como *Hokusai*, sobre el arte de este famoso artista japonés; *Ikebana*, sobre el arreglo floral del país del Sol Naciente; y *José Torres* sobre la vida de este destacado boxeador, rodado en 1958 en la ciudad de Nueva York. Asimismo, a partir de ese último año, inicia una serie de colaboraciones con el célebre músico Tôru Takemitsu. En 1962, rodó su primer largometraje que le convirtió en un director de vanguardia, *El escollo*, con guión de Abe, una historia fantástica y onírica que describe la violencia contra los obreros de una mina en un ambiente fantasmagórico. Tras establecer su propia productora en 1964 realizó *La mujer en la arena* o *La mujer de las dunas* que se convirtió en una sensación en todo el mundo y con la que alcanzó un gran prestigio internacional. Después, filmaría dos adaptaciones más de la obra de Abe: *El rostro ajeno* (1966), en la que el actor Tatsuya Nakadai interpreta al señor Okuyama, cuyo rostro ha quedado desfigurado por un accidente en un laboratorio, cubriéndolo con vendas, y que se convierte en el amante de su propia esposa, y *El plan desetiuetado* (1968), en la que un detective sin saberlo realiza una investigación sobre sí mismo. En la década de los 70, su producción fílmica decreció,

dedicándose a su labor en la escuela Sogetsu de la que se convirtió en gran maestro en 1980. Además, realizó otros trabajos como *Summer soldiers* (1972) sobre los soldados norteamericanos desertores de la Guerra de Vietnam que se habían refugiado en Japón y *Antonio Gaudí* (1984), un documental sobre la vida y la obra de este arquitecto catalán, realizado íntegramente con imágenes de las construcciones de este autor, sin apenas diálogos, y donde se aprecia su profunda fascinación por la estética de este artista. En 1989 volvió al mundo del cine con la película *Rikyu*, un drama histórico, que obtuvo un notable éxito y el Premio a la Mejor Contribución Artística en el Festival de Montreal, sobre los orígenes de la ceremonia del té, centrándose en la vida del famoso maestro Sen no Rikyu quien vivió en el siglo XVI; y en 1992 realizó su última obra, *Basara, la princesa Goh*.

Teshigahara fue un artista polifacético además de director de cine, crítico, pintor y escultor, presentó varias muestras de sus esculturas e instalaciones tanto en Japón como en el extranjero, como la exposición *Magiciens de la Terre* elaborada con troncos de bambú, siguiendo la estética del ikebana, que pudo verse en París y Nueva York. Además, realizó diseños de jardines, cerámicas, puesta en escena de obras de teatro tradicional japonés, como *Susano* para el Festival de Aviñón, y óperas, obras caligráficas y trabajos para televisión. Asimismo, este cineasta fue uno de los representantes de “nuberu bagu” (nueva ola japonesa), movimiento integrado por jóvenes y atrevidos directores como Masashiro Shinoda, Yoshida Yoshishige, Shohei Imamura, Yozu Kawashima y Seijun Suzuki que mostraban un estilo innovador con la ruptura de tabúes temáticos, como la sexualidad, una mayor audacia estilística y una crítica irónica a la sociedad de su tiempo.

10. Conclusiones

Esta película, obra cumbre del cine de Hiroshi Teshigahara, es un viaje hipnótico a un universo alegórico situado a medio camino entre la realidad y la fantasía onírica. En esta moderna recreación del mito de Sísifo, los protagonistas portan en vez de una pesada piedra el cruel lastre de la existencia. De esta manera, la vida se convierte en un enorme saco de arena que el ser humano tiene que llevar sobre los hombros hasta el final de los tiempos.

Esta adaptación de la novela de Kôbô Abe es una metáfora sobre la sociedad actual, la alienación del individuo en el mundo moderno y la libertad de elección. Además, reflexiona sobre conceptos como la incomunicación, la soledad, la lucha por la supervivencia, la inmortalidad y la angustia existencial del ser humano. Algunos críticos han sugerido que esta película es reflejo de la crisis de identidad social que experimenta Japón, en plena fase de modernización y crecimiento económico, tras la Segunda Guerra Mundial, y otros han visto en ella una alegoría del capitalismo y sus efectos sobre los trabajadores.

Igualmente, esta película de culto nos ofrece múltiples imágenes alegóricas, donde se muestran los dilemas del hombre contemporáneo y las dificultades de vivir en la compleja y turbulenta sociedad de nuestro tiempo. Este film nos deleita con deslumbrantes secuencias, donde la cámara destaca cada mirada, cada gesto y cada detalle con exquisita sensibilidad, mientras se acerca con detenimiento a los rostros y a los cuerpos de los personajes. El sublime sentido estético del director, reflejo de su formación artística, se aprecia claramente en la plasticidad de esta película y la intensidad de sus imágenes. Además, este cineasta explora la belleza de la anatomía humana, se detiene en la visión de una gota de sudor que se desliza lentamente por la espalda y en el movimiento, lleno de sensualidad, de una mano sobre la piel, mientras el viento crea sugerentes formas sobre la arena. Asimismo, incorpora en este discurso fílmico momentos de erotismo, sufrimiento y desesperación. Esta cinta de gran perfección técnica, llena de planteamientos metafísicos y existencialistas, es una obra que se adelantó a su tiempo y se convirtió en uno de los mayores éxitos internacionales de la cinematografía japonesa de su época. No ha perdido nada de su fuerza poética, a pesar de realizarse en 1964, y sigue estando absolutamente vigente hoy en día.

El director trata esta obra, profundamente introspectiva, con un gran rigor dramático y un extremado sentido de la composición, estudiando detenidamente la evolución emocional de los personajes. Así, el espectador se deja seducir por esta fascinante experiencia visual, repleta de imágenes inquietantes, dotadas de enigmática belleza y poder de evocación, que estimulan su imaginación en este clásico intemporal del cine japonés.

10. Bibliografía

Harper, Dan (2003): "Hiroshi Teshigahara", en *Senses of cinema* nº 26, mayo-junio de 2003. [Consulta: 27.11.2009]:
<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/03/teshigahara.html>

Martínez, Beatriz (2006): "Suna no onna, Hiroshi Teshigara, 1964", en *Miradas de cine* nº 47, febrero de 2006. [Consulta: 12.03.2010]:
<http://www.miradas.net/2006/n47/clasico.html>

Vv. aa. (1991): *Diccionario de cine*. Rialp, Madrid.

Vv. aa. (1995): *Historia General del Cine*. Cátedra, Madrid.