

Luis Pérez Ochando

Pozo de sangre

Fantasmas del cine japonés contemporáneo

Cuadernos de Bellas Artes / 21



Cuadernos de Bellas Artes – Comité Científico

Presidencia: Dolores Schoch, artista visual

Secretaría: José Luis Crespo Fajardo, Universidad de Sevilla, US

Antonio Bautista Durán, Universidad de Sevilla, US

Aida María de Vicente Domínguez, Universidad de Málaga, UMA

Natalia Juan García, Universidad de Zaragoza, Unizar

Carmen González Román, Universidad de Málaga, UMA

Maria Portmann, Universidad de Friburgo (Suiza)

Atilio Doreste, Universidad de La Laguna, ULL

Ricard Huerta, Universidad de Valencia, UV

David Martín López, Universidad de Granada, UGR - Universidade Nova de Lisboa, UNL

María Arjonilla Álvarez, Universidad de Sevilla, US

Sebastián García Garrido, Universidad de Málaga, UMA

* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

* La responsabilidad de cada texto e imagen es de su autor o autora.

Luis Pérez Ochando

Prólogo de Pilar Pedraza

Pozo de sangre

Fantasmas del cine japonés contemporáneo

Cuadernos de Bellas Artes / 21



21- *Pozo de sangre. Fantasmas del cine japonés contemporáneo*

Luis Pérez Ochando |

Precio social: 9,70 € | Precio en librería: 12,60 € |

Editores: José Luis Crespo Fajardo, Francisco Carlos Bueno Camejo
y Samuel Toledano

Diseño: Samuel Toledano

Ilustración de portada: Luis Pérez Ochando (2013), *Pozo de sangre*

Fotografía del autor: Elena Martínez

Imprime y **distribuye**: F. Drago. Andocopias S. L.

c/ La Hornera, 41. 38296 La Laguna. Tenerife.

Teléfono: 922 250 554 | fotocopiasdrago@telefonica.net

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal
- La Laguna (Tenerife), 2013 – Creative Commons

<http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/portada2012.html>

<http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/CBA.html#21>

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CBA.:

http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/protocolo_CBA.html

ISBN-13: 978-84-15698-31-9

ISBN-10: 84-15698-31-3

D. L.: TF-678-2013

Para mis padres, Luis y Lupe.
Para Elena Martínez Fernández.



Agradecimientos

A menudo olvidamos cuánto debemos, no necesariamente a muchos, pero sí mucho a unos pocos. Esta investigación se ha realizado sin el concurso de ninguna ayuda, subvención o beca institucional; pero aún así es deudora del apoyo y la atención de personas sin las cuales nunca hubiera llegado a término, de entre ellas quiero dar las gracias, especialmente, a Magdalena Pérez y a mis padres por la constante ayuda prestada desde el principio.

Durante el proceso de elaboración de este libro, la deuda contraída con Pilar Pedraza asciende a lo impagable, a ella le debo no solamente la metodología, enfoque y personalidad del texto, sino también el espíritu que anima cada una de sus páginas. También resultaron muy enriquecedoras las valoraciones de Juan Miguel Company y Carlos Cuéllar, quienes, junto a Pilar, compusieron el tribunal ante el que fue leído este trabajo y me ayudaron a mejorarlo aportando valiosos materiales e ideas. Si de las clases, charlas y libros de Pilar Pedraza aprendí la mitad de cuanto pueda haber de bueno en este libro, la otra mitad la debo en gran medida a José María Bernardo. A José María Bernardo no le gusta el cine de terror, pero de él aprendí a afrontar

los productos culturales desde una perspectiva crítica y consciente de la estructura económica y los conflictos sociales presentes en cada texto.

Tampoco hay nota que baste para dar las gracias a Rubén Higuera por todas sus aportaciones. Además de darme a conocer docenas de cineastas y conseguirme montañas de películas, revisó el manuscrito y aportó valiosas opiniones e ideas que han contribuido a mejorar notablemente el libro. Finalmente, este agradecimiento quedaría incompleto si no recordara aquí la información y ayuda recibida por parte de Julio Ángel Olivares Merino, Elena Martínez Fernández, Ana Lozano, Henry Hughes —que tuvo la amabilidad de remitirme su artículo por correo—, Raúl Fortes e Isabel Jiménez —que me recomendaron valiosas fuentes de información—.



Índice

A modo de prólogo, por Pilar Pedraza [11]

Junto al brocal. Introducción [19]

1. Obake: el signo de lo inestable [27]

1.1. El sabor del crepúsculo [30]

Fábula de la zorra y el obake [30]

De kabuki, venganza y gatos [38]

La danza de la serpiente [45]

Fantasmas en el espejo [55]

1.2. El signo de lo inestable [62]

2. La aguja en la mirada [71]

2.1. La mirada es masculina [72]

2.2. El deseo hace al fantasma [82]

2.3. La mirada femenina ¿Qué busca la heroína del *neokaidan*? [102]

3. *Yūrei*: ira en el fondo del pozo [113]

3.1. El cuerpo sumergido. Iconografía de la muerta [113]

3.2. El cuerpo emergente del fantasma [138]

4. En la ciudad de los fantasmas [151]

4.1. Caídos en el *Maelström* [152]

4.2. Basura enamorada del vacío [165]

4.3. Soledad en el infierno [185]

Glosario [205]

Bibliografía [217]

Filmografía seleccionada [231]



A modo de prólogo

Con su voz de ángel un poco rota, me contaba mi maestro de yoga que su difunta –o al menos ausente- maestra, además de ser una yogui en la que se unía lo atlético a lo espiritualmente excepcional, sabía ayudar a los muertos y no les cobraba nada por ello.

–Claro, si estaban muertos... Pero, ¿cómo se puede ayudar a un muerto? –preguntaba yo semiadormecida por el incienso y por la rara belleza de Sulamis en la asana del “medio saltamontes”.

Le sentí retroceder, como si me hubiera dicho demasiado. Sin deshacer la postura, se movió levemente y cambió el disco del reproductor. No me preguntéis cómo lo hacía; ni yo misma lo sé, aunque procuraba fijarme en sus movimientos infinitesimales. Sólo puedo decir que había llegado a un punto en el que su cuerpo obedecía a la mente. El mantra Gayatri volvió a desplegarse como un velo de seda sobre nuestras cabezas.

–Sulamis, ¿cómo se puede ayudar a un muerto? –pregunté de nuevo con la pesada insistencia de una niña.

—No creo que deba explicártelo, Pilar Pedraza —murmuró sonriendo—. No se ha visto en el mundo cabeza más dura que la tuya ni ateísmo más recalcitrante. Haces yoga como quien hace gimnasia. ¿Qué puede importarte la suerte de un pobre espectro?

—No seas injusto, indio. Si son historias de fantasmas... Ya sabes que a mí no sólo me gustan las historias de semidioses griegos como los habitantes de *Malpurtuis*, y de yūreis orientales, sino que escribo sobre ellas.

—Escribes sin creerlas, por puro juego. Eso debe ser blasfemia —Sulamis se relajó en la postura del loto, se soltó la goma que sujetaba su coleta negra y sacudió la melena como la crin de un caballo azabache. Supe por aquel gesto inconsciente que me lo contaría antes de que decidiera hacerlo. En efecto, no tardó en decidirlo. ¿Quién iba a dejar de referir a una cuentista gótica un asunto de muertos?

—Está bien. Te diré algo porque me consta que te interesan estas cosas y porque estamos solos. Pero por favor no lo divulgues.

—¡Que no! —mentí—. ¿Crees que voy divulgando cosas que están en Internet al alcance de todos? Seguro que buscas “ayuda a los muertos” y encuentras algo en El rincón del vago.

Me miró con su más torva máscara de águila en el noble rostro de color canela.

—No, perdona, no he debido ser tan grosera —rectifiqué—. No me mires así. Es la impaciencia. Lo tuyo es enseñarme, no hacer que me sienta culpable de descreimiento.

—Está bien. Escucha con atención como si creyeras lo que digo. Tú llegaste a conocer a Lucía Casarias y sabes que tenía algo que no tenemos los demás mortales, una fuerza que rayaba en la brutalidad y una bondad que sólo he encontrado en algunos budistas. Me lo contó poco antes de fallecer del cáncer que acabó con ella de un modo fulminante, casi sin avisar. Una enfermedad de las que nosotros llamamos “piadosas”. Mientras le hacía una sesión de terapia sacrocranial para mitigar sus dolores, me dijo que temía no poder abandonar el mundo sin ayuda y me hizo prometerle que yo me encargaría de facilitar su tránsito.

–Eutanasia –murmuré yo, ignorante.

–“Fue por ella, y no por el cine como tú, por quien supe que algunos muertos –continuó Sulamis como si no me hubiera oído, jugando con la goma del cabello entre los finos dedos morenos– no se dan cuenta de que han traspasado la barrera y están ya en el otro lado. Siguen viviendo una vida ficticia. Son sujetos, pero nadie los percibe: han dejado de ser objetos. Poco a poco, van echando de menos cosas en sus lugares de trabajo y les falta la atención de los suyos. Su plato desaparece de la mesa, su cama es destinada a los huéspedes y las paredes de su alcoba pintadas de otro color. Al fin, no se ven en los espejos ni se reconocen en los retratos, no necesitan cuidar de su higiene y acaban dándose cuenta de lo que está ocurriendo. Entonces su sufrimiento se hace intolerable y sólo desean que alguien corte el hilo que les une tan precariamente al mundo de las apariencias.

»Lucía sabía hacerlo. Por alguna razón, podía ayudarles. Se veía a sí misma como una especie de estrecha puerta que podía abrirse a voluntad si un pobre muerto extraviado se lo pedía. Me dijo que a veces su casa se llenaba de suplicantes que pedían remedio para su mal siempre en silencio, cabizbajos y guardando su turno rigurosamente. A veces estaba viendo la televisión y tenía a uno en el umbral esperando, sin la menor muestra de impaciencia, que acabara la película o lo que estuviera viendo. Luego salía por aquella puerta de bondad y de fuerza, y se encaminaba hacia el infinito, sabiendo, al menos, lo que era y lo que dejaba atrás, convertido de muerto marchito en espíritu de luz.

–Vaya, es precioso –dije a Sulamis aplaudiendo cariñosa su relato. Él se recogió la melena y la reunió en la hermosa coleta, mientras decía mordiendo el aro de caucho.

–Lo dices como si fuera un cuento de las antologías de Valdemar, pero es la pura realidad. Hay muchas cosas nuevas bajo la luna y casi todas conciernen a los muertos –a veces decía cosas como ésta, que le calificaban de maestro más allá de la increíble elegancia con que realizaba la Salutación al sol sin el menor esfuerzo.

Algún tiempo después conocí a un charlatán engominado, encorbatado y con secretaria, que dio una conferencia sobre los registros akásicos en la trastienda de un amigo mío judío, cerca de la Lonja de la Seda. David

vende joyas de segunda mano, algunas de ellas realmente espectrales, relojes masones para coleccionistas y bisutería mágica, y además alquila una sala del espacio del que dispone, para conferencias y seminarios esotéricos.

La charla acabó con cierto tumulto porque una servidora hizo al charlatán un par de observaciones que hubieran frenado en seco a un elefante desbocado. El tipo se mosqueó, aunque salió del paso y me retó sibilina-mente a no sé qué. La secretaria, que parecía una de esas muñecas impecables con *look* posfascista, una pija, vaya, repartió unas hojitas fotocopiadas en las que figuraban las coordinadas del equipo y la lista de terapias con nombres pseudocientíficos —que empezaban con *bio*, *trans* y *psico*— y otras maravillas que eran capaces de hacer, todas ellas con su precio al lado... ¡en dólares! Una me llamó la atención especialmente: “Envío de seres queridos a la luz”. Me recordó los Prados rumorosos de la novela *Los seres queridos* de Evelyn Waugh y la película de Tony Richardson. Quise a toda costa saber a qué se refería.

En ese momento el gurú de la gomina estaba rodeado de señoras que le preguntaban o quizá le pedían autógrafos. Mi amigo el joyero contemplaba el revoloteo apoyado en el quicio de la puerta. Me sonrió y me guiñó un ojo. Yo moví la cabeza desaprobatoriamente. No me gustaba que llevara a su tienda aquella clase de pajarracos. Pero mi curiosidad pudo más que mi indignación de ilustrada; tuve paciencia y me puse a esperar que me llegara el turno de que me atendiera su santidad, malmirada por la secretaria, que no esperaba nada bueno de mí y quizá temía por la tranquilidad de su jefe.

—¿Qué significa esto de “envío de seres queridos a la luz”, profesor? —pregunté al petimetre cuando me llegó la vez, con voz meliflua pues no quería broncas en el establecimiento de mi amigo.

Él miró a un lado y a otro y se conoce que vio el ambiente bastante despejado y a mí de buen talante, porque respondió simpático:

—Usted no cree en estas cosas, como ha hecho notar anteriormente en su intervención, y además es un poco agresiva e intolerante, pero yo se lo explico de todos modos.

—Muchas gracias. Es usted muy amable. Puede estar seguro de que le escucharé con respeto. Los incrédulos solemos respetar el discurso de los demás aunque no comulguemos con él.

—Pues verá, uno de los servicios que podemos ofrecer, y lo realizo yo mismo porque es sumamente delicado y no se puede dejar en manos inexpertas, es el cuidado de los difuntos que vagan desorientados porque no se les ha encaminado a la luz eficazmente o con amor o con los rituales necesarios, y no encuentran la paz.

—¡Qué claridad conceptual! ¿Y usted los encamina?

—En efecto.

—¿Y cómo sabe quiénes son y dónde están? ¿Los ve?

—Nadie puede verlos. A nosotros nos llaman las familias para que les ayudemos a acelerar el proceso de viaje de su ser querido a la ultratumba. En un hogar todo el mundo sabe dónde se ha refugiado un difunto. Ahí actuamos nosotros con nuestra tecnología. El procedimiento es secreto, como usted comprenderá.

—Ya lo creo que lo comprendo. Lo que no me parece de tanta discreción es el precio...

—A mí me gustaría hacerlo gratuitamente, pero tengo tantos gastos... Viajes, material de alta tecnología, mis ayudantes... Pero hay rebajas, incluso ofertas para accidentados con muerte simultánea.

—¿Qué es eso? —exclamé yo exagerando mi sorpresa.

—Cuando, por ejemplo, en un accidente de carretera muere un matrimonio y se pierden ambos esposos sin poder encontrar el camino hacia la luz. Debe saber, si no lo sabe, que los muertos en accidente son los más proclives a ignorar por un tiempo su situación y vagan de acá para allá como si hubieran perdido la memoria, cuando lo que han perdido ha sido la vida...

Escrito así, esto no tiene el menor interés. Es real, una anécdota —me ha pasado a mí— y la realidad siempre está desarreglada, y eso que tengo personajes como Sulamis, que parece literario aunque no lo sea. Lo verdaderamente hermoso es la ficción, ese trabajo que realiza el artista con materiales de la cultura, del imaginario, alguna pequeña droga...

A una servidora le gusta el cine fantástico y de terror, el que con mayor pureza hace que afloren los miedos, los deseos, las visiones interiores, y todo ello con orden y concierto, músicas y montaje adecuados, rostros angelicales o demoníacos y un vestuario que incluso puede ser innovador como el de Eiko Ishioka. Es también una gran satisfacción transitar por las épocas en que se construyeron estas ficciones, unas necrófilas, otras coloristas, unas que manchan el ojo que las mira como coágulos de sangre. O las nacionalidades de las producciones: alemanas expresionistas, inglesas carentes de fantasía, italianas amarillas, españolas inclasificables...y últimamente orientales. Estas últimas, quizá por lo inesperado, nos han dado mucho miedo, con sus mujeres zorro, fantasmas de pelo negro, niñas zombis, teléfonos móviles que anuncian muerte, lluvia en el interior de la casa. Y muchos, muchos fantasmas femeninos.

Quien no viva el cine como algo más que un entretenimiento sin importancia, un pasatiempo condenado a la obsolescencia por otras tecnologías de la distracción, cierre el libro de Luis y colóquelo en el último anaquel de la estantería, ahí donde se acumula el polvo y se refugian los fantasmas de los libros muertos.

Pero quien goce de los placeres de la cultura, quien crea que la cultura culturiza y además divierte enormemente, que es imprescindible tanto para ser civilizados ilustrados como salvajes dignos de ser estudiados por Rousseau y por Roger Bartra, lea el libro de Luis: es como una iluminación. Hay en él un cosmos de obras unidas por los hilos rojos de la araña, explicadas y analizadas magistralmente, pertenecientes a su mundo propio: el Japón pop y el actual, pero cargadas con los tesoros de las épocas de los samuráis y de los antiguos fantasmas antropomorfos y animales, no sin una visión privilegiada desde una arista centelleante del antiguo budismo.

Así como Sulamis me hace dudar sobre los misterios de la vida y la muerte, Luis hace que tiemblen los cimientos de mi sentido del tiempo. En el caso de Sulamis es su sangre india la que me influye y me encanta, es natural. Luis es diferente. Me hace preguntarme cómo una persona tan joven puede haber acumulado en su cabeza de hombre blanco tantos conocimientos, tanto criterio, tantas palabras. No me lo explico, pero lo disfruto siempre que puedo... Este libro es uno de sus primeros pasos en un mundo enmarañado como una selva tropical. Ahora que nos lo ofrece, tiene ya entre manos otra obra, en la que, como en ésta, ofrece

una visión compleja y muy amplia del cine fantástico como parte de la imaginación de sociedades capitalistas en crisis, que crean sus propios fantasmas para aprender a combatirlos o al menos para saber dónde meterse hasta que escampe. Luis sabe de cine todo lo que hay que saber, ha visto todas las películas –muchas más que yo-, ha leído libros y artículos de revistas especializadas en esta época de analfabetos y ha escrito en este tiempo de ágrafos. Además, es una buena persona, como Sulamis.

Pilar Pedraza, julio de 2013

Universitat de València



Junto al brocal: introducción

Objeto, metodología, itinerario...

«Si quiero inventar un pueblo ficticio, puedo darle un nombre inventado, tratarlo descaradamente como un objeto novelesco, [...] tomar de alguna parte del mundo, (*allà*) un cierto número de rasgos [...] y con esos rasgos formar deliberadamente un sistema. A este sistema lo llamaré: el Japón.»

El imperio de los signos. Roland Barthes (1991: 7).

Pero estas páginas no hablan de Japón sino de sus textos, o más bien de la mirada que se desliza a través de ellos, del itinerario que el ojo describe a través del laberinto de los espejos. No es, por tanto, el viaje que Lafcadio Hearn emprendiera a través de los pinares y arrozales del país del Sol Naciente, sino un peregrinaje en el papel, una travesía a bordo de los libros, de la imagen en movimiento.

«Al compilar y preparar estas leyendas busqué una clase de belleza inusual» (Hearn, 2006: 9).

Pero esta historia comienza en Nueva Orleans, en 1886, con un Lafcadio Hearn que todavía no es Yakumo Koizumi, sino explorador de callejones, rituales vudú, supersticiones criollas y demás delicias sureñas. Al tiempo que Taiso graba sus últimos samuráis trémulos de coraje, Lafcadio descubre en Nueva Orleans un Oriente muy distinto, de clepsidras, mandarines, espectros y dragones sobre el alero, es el Asia de lingüistas y estudiosos como Stanislas Julien, Gustave Schlegel o Hervey-Saint-Denys. Como pondera Hearn (2006:7-8) en el prólogo a sus *Relatos chinos de espíritus*, «la esfera del cuento clásico chino pertenece, por derecho propio, a estos magníficos exploradores, pues no otros sino ellos han sido sus descubridores y conquistadores».

Dejemos, de momento, a los observadores distantes, a los que temen ser exóticos, críticos que pasan de puntillas sobre Oriente porque les asusta que los tomen por invasores. Ni nosotros ni los nipones sabremos nunca qué es realmente Japón, ese macrotexto que no existe sino a través de sus fragmentos, desleído en una volatería de estampas y hojas sueltas que caracolean por el viento, o acaso por el ciberespacio, en las redes de las que tomamos palabras ajenas, imágenes prestadas que, no obstante, también para nosotros están repletas de intensidad, radiantes de sentido. Cualquiera puede prender del aire estos retazos, pero del zurcido y selección de los retales dependerá la cartografía última de este Japón imaginado, de este mapa que contiene en sí mismo el itinerario de su propio proceso de costura («[...]»⁷).

De cuantas piezas flotan a nuestro entorno, hemos seleccionado los textos más oscuros, las más tortuosas palabras de un dédalo subterráneo, de un laberinto que se traza a cada curva en que nos vamos extraviando, a cada paso en que nos vamos internando. Son los pasadizos del terror japonés contemporáneo y, en concreto, del *neokaidan*, de los relatos sobrenaturales que ya no transcurren en forestas y vaguadas, sino en las calles, metros y azoteas, con fantasmas cifrados en ondas, disueltos en la maraña de los cables. Como una cinta maldita o una espiral vírica, el *neokaidan* ha ido contagiando el globo desde que, en 1998, Sadako emergiera tambaleando desde su pozo en *The Ring* (Ringu, Hideo Nakata), reptando desde el otro lado de la pantalla hasta nosotros, hasta convertirse en una sombra sobre el mundo.

Al igual que la leyenda urbana que nos narra, la maldición de *Ringu* se transmitió de boca en boca como un beso, trocando a su paso las concepciones del relato terrorífico, engendrando innumerables *remakes* e inspirando a cineastas japoneses, tailandeses, chinos o coreanos que, a través de las estructuras de Nakata, dieron con la fórmula para reencontrarse con los fantasmas de su folclore, pero también con los de su presente. Etiquetas como «fantástico oriental moderno» (Navarro y Fernández, 2003: 54) dan cuenta de políticas de explotación comercial a las que, en lo sucesivo, recurrirán los productores asiáticos como Takashige Ichise¹, intrincando todavía más la red de textos en que se enreda el último fantástico oriental.

Pues dejemos, de momento, ese mapa total —acaso mayor que un archipiélago— que quizá esté trazándose ahora mismo en las redes globales y que, sin duda, acabará por deshacerse como aquél que describiera Borges, desperdigado en el desierto del Oeste, hecho jirones habitados solamente por mendigos y animales. Consideremos, en cambio, el fragmento como la posibilidad y como la huida, como el poder de transformarse en función de su sutura. Pero cartografiar este laberinto no es sino extraviarse entre sus giros, perderse en cada uno de sus nodos.

Como a Masuoka —protagonista de *Seres extraños* (Marebito, Takashi Shimizu, 2004)²— nos impele un afán de explorar las catacumbas de la imagen, las oscuras brechas del discurso; un ansia de sabiduría oceánica y arcana, cifrada en un terror sagrado y antiguo. Pero la peregrinación de Masuoka comienza en la pantalla, frente a una ciudad erigida en imágenes; porque la del *neokaidan* es una estética del naufragio, del hundimiento de un mundo que se disuelve en el caos de la estática. Como Masuoka, creemos explorar túneles y galerías, pero realmente buceamos en la interferencia y el ruido blanco de un Japón que se disuelve, posmoderno.

Es posible que, como él, encontremos en las criptas de los textos, la Agartha de Madame Blavatsky en el centro de la tierra, enclavada en las Montañas de la Locura. En 1932, también Richard S. Shaver enloqueció

¹ Productor de *Premonition*, *Infection*, *Reincarnation*, *Ringu*, *Ju-On*, así como de sus *remakes* y sus secuelas, Ichise ha influido decisivamente en conformar la uniformidad estética del actual género.

² En adelante, opto por citar esta película como *Marebito*, debido a lo inexacto del título castellano y a la pérdida de resonancias míticas que conlleva.

buscando Agatha entre chabolas, bajo los puentes, en vagones atestados de ratas, mendigos y rabia. De si finalmente la encontró jamás sabremos nada excepto lo que remitiera a *Amazing Stories* contando sus vivencias, que Ray Palmer publicaría con el título “I Remember Lemuria!” (1945). Shaver sostuvo siempre la veracidad de su aventura subterránea, aunque acaso hubiera enloquecido por culpa de los *deros*, pálidos engendros cuyas ondas invisibles irradian cataclismos y epidemias que traspasan los estratos, asesinatos y agresiones que sacuden nuestro encéfalo. Mas no es tanta la distancia que media entre estos mensajes de muerte y la agenda de los medios, entre el delirio de los *deros* y la cotidianeidad informativa que Fernand Braudel (2005: 24) describiera de esta guisa:

«Sangrientos acontecimientos nos asaltan, nos rodean por todas partes y, al parecer, tejen sobre la marcha, caiga quien caiga, la historia que se está haciendo. Nunca han estado tan próximos a nosotros ni nunca han sido tan amenazadores: los años felices carecen de historia, es decir, no tienen sucesos acuciantes; pero nosotros no vivimos años felices.»

También nuestros textos bullen preñados de *deros*, de representaciones culturales de los conflictos y tumores de nuestro tiempo. Con radiaciones letales, con pensamientos de muerte, los *deros* forman parte de nuestro entorno. Los *deros* no son la historia proyectada sobre el texto, sino las pinceladas de contexto sugeridas por el texto, los apuntes que lo conectan con aquellos otros relatos —políticos, periodísticos, sociológicos— cuyo objeto no es la fantasía sino la historia. En palabras Annalee Newitz (2006: 5-6): «Al igual que el género, el capitalismo es una construcción social que consigue hacerse pasar por natural solamente a través de la represión psicológica y de varias formas de coerción pública. Es comprensible, entoces, que sea en estas imágenes de extrema violencia y amargura donde encontremos sin censura los temores del capitalismo».

Esta investigación recurre al tropo monstruoso —y en concreto al fantasma femenino— como una forma de indagar en las representaciones de los conflictos sociales del capitalismo avanzado. Al igual que los sucesos, cada una de las muertas refulge como un fuego fatuo, como un corpúsculo fosforescente, como una luciérnaga que al desplazarse fuera revelando pinceladas de paisaje. Como escribiera Fernand Braudel (2005: 30),

«Los sucesos son como esos puntos de luz. Más allá de su resplandor más o menos intenso, más allá de su propia historia, hay que reconstruir todo el paisaje de alrededor: el camino, la maleza, el alto bosque, la polvorienta laterita rojiza del norte brasileño, los declives del terreno... De ahí la necesidad, ya lo ven, de rebasar la franja luminosa de los acontecimientos, que es sólo una primera frontera, y a menudo una pequeña historia por sí sola».

También los ojos de los monstruos fulguran en las tinieblas, iluminando precisamente los presidios clausurados, los territorios prohibidos, las zonas silenciadas por el orden del discurso. Como revela Kiyoshi Kurosawa³: «Es un proceso natural, una característica del imaginario de mi país. Todos los fantasmas japoneses representan conflictos sociales, algo que inquieta a la sociedad y que tiene una solución difícil, es una especie de trauma colectivo. Las personas vivas esconden estos problemas más profundos, así que su proyección en el mundo son los fantasmas. Los fantasmas se convierten en una señal de atención, una alarma. En este aspecto mis fantasmas son muy tradicionales, los encontramos en muchas leyendas y cuentos de nuestra historia.»

Más allá del fantasma como vehículo de conocimiento, la cultura de masas es el campo de batalla en que se libran los conflictos de clase y las pugnas de género. Texto y contexto, discurso e historia, se entretajan indisolublemente y el trabajo del investigador consiste precisamente en hacer visibles las costuras, los saltos entre discursos, las implicaciones del ensamblaje entre los textos.

Por tanto, recurriremos a la dilatada variedad de textos y discursos —literarios y visuales, televisivos y cinematográficos— que conforman la cultura de masas de la que forma parte el *neokaidan*. Si bien es Ángel Sala quien propone este último término, él mismo se decanta por el de *kaidan pop* con el fin de subrayar la influencia determinante del manga, los videojuegos y otros productos de la cultura de masas (Lardín y Sánchez, 2003: 185).

³ En *Historias de fantasmas y soledad. Entrevista a Kiyoshi Kurosawa* (Borja Elgea y Quim Crusellas, Moviola Produccions - Manga Films, 2007). Extras del DVD *Pulse* (Kairo), Manga Films, 2007.

En un *nishike-e* (pintura de brocado) no sólo apreciamos la disposición de las figuras o la limpidez del trazo del artista, sino también la pericia artesanal de quienes tallan en cerezo tantas planchas como colores componen el grabado. Es éste un proceso artesano en el que el dibujo original, la obra del artista, se destruye como un paso intermedio. Del mismo modo, en el *neokaidan* apreciamos no la creación de un genio tocado por las musas, sino el trabajo de técnicos, realizadores y guionistas que cincelan y colorean cada una de las planchas, cada uno de los textos. A menudo se alega que la fascinación occidental por tales textos se engendra en el exotismo del efecto kimono descrito por Weinrichter (2002: 17). Sin embargo, estimamos más acertado lo afirmado por Josep Lluís Fecé⁴, que «tal fascinación tendría mucho más que ver con los placeres que procura el cine de género, así como con la presencia de ciertas temáticas y la relación con ciertas formas de consumo. Nada o poco que ver, pues, con una supuesta fascinación por una cultura lejana (exótica) y mucho o bastante con formas culturales transnacionales de las que el cine japonés ha sabido sacar provecho».

Ahora bien, pese a suscribir la relevancia de la cultura de masas, nos decantaremos por el término *neokaidan*, ya que entendemos que tratamos con una forma nueva en la que no obstante persisten temáticas e iconografías arraigadas en el arte, la literatura y las artes escénicas. Según lo exigido por la naturaleza de cada uno de estos retazos, habremos de aplicar diversas herramientas: la iconografía y la historia cultural, la semiótica y el psicoanálisis, la crítica literaria y el análisis fílmico, el discurso histórico y el budismo.

Las siguientes páginas delimitan los corredores que van trenzando el dedalo de los textos, las relaciones del cine actual con los fantasmas de la Era Meiji, las conexiones entre el fenómeno de exclusión y la figura del fantasma, entre el capitalismo posmoderno y los monstruos de la espiral. Espacio de la escisión por excelencia, el laberinto de *Haze* (Shinya Tsukamoto, 2005) nos recuerda a Piranesi, con un aguafuerte tan oscuro que nos ofusca, con absurdos artilugios creados sólo para el suplicio, con exiguos corredores que se enroscan sin destino. Espacio de la desintegración, en una de sus salas, el protagonista atisba brazos, torsos y cuerpos

⁴ En Lardín y Sánchez Navarro, (2003: 185)

en el momento de ser disgregados por la guillotina, mutilados como el cuerpo social de la cultura japonesa.

Yo podría inventar un pueblo imaginario, o más bien un laberinto al que llamar Japón, y poblarlo de fantasmas. Para ello me sobran los textos como *kanjis* de una sociedad que se disuelve en el ciberespacio, que expresa la angustia de sus cambios a través del arte fantástico y, en especial, de los fantasmas que yerran por el *neokaidan*. El fantástico japonés actual, como el de la Era Meiji, expresa un momento de transición y crepúsculo, el de una difusa frontera entre modernidad y posmodernidad.

Emblema de este ocaso, de un pasado que se resiste a morir y un futuro que acaso nazca muerto, la *espectra*⁵ expresa las angustias y contradicciones de un Japón en pleno cambio. Pero estas páginas no hablan sobre Japón sino sobre sus textos, sobre el símbolo de lo inestable, sobre las pugnas de género en la arena de las representaciones, sobre la angustia de los signos al darse cuenta de que son cautivos de la muerte y de los textos.

⁵ Tomo prestado este concepto del título de la obra de Pilar Pedraza, *Espectra*, no como mero sinónimo, sino en referencia a las connotaciones retóricas de esta misma construcción cultural.



Obake: el signo de lo inestable

«Dicho de otro modo, mi ojo derecho no está del todo privado de visión. Por tanto, cuando quiero mirar nuestro mundo con los dos ojos, lo que percibo son dos mundos superpuestos: uno luminoso y claro, sorprendentemente nítido; el otro impreciso y sutilmente sombrío»

Kenzaburo Oé. (2004: 57). “Agüí, el monstruo del cielo”.

Es preciso haber perdido un ojo, reventarlo en la pedrada, para poder contemplar ese otro mundo invisible y etéreo en que flotan, transparentes, los lugares, objetos y personas que hemos ido perdiendo a lo largo de la vida, «a cien metros por encima de nuestras cabezas, sutilmente luminosos, similares a amebas bajo el microscopio» (Oé, 2004: 57). De cuando en cuando, uno de ellos desciende y nos empapa como una lluvia luminaria, evocando todo aquello que el tiempo ha sustraído a los bolsillos del espíritu.

Es éste un reino liminal, indefinido, que no es el de la vida pero tampoco el de los sueños. Todo se torna incertidumbre y la mirada se afana pertinaz en aclarar la media luz o acaso en esculpirla a la medida del deseo. Como escribiera Rosemary Jackson (1988: 3), «la fantasía se caracteriza por tratar de compensar la falta resultante de las constricciones sociales: es una literatura de deseo, que busca aquello que se experimenta como ausencia y como pérdida». A través de esta frontera entre la pérdida y el deseo, circulan arriba y abajo las criaturas de lo fantástico.

El hundimiento de Japón (Nippon chinbotsu, Shirō Moritani y Andrew Meyer, 1973) se demora en los temblores y maremotos que van anegando el archipiélago, en los templos antiguos y las estatuas de Kannon que serán en adelante pecios de un imperio sobre el que ya nunca volverá a salir el sol⁶. Pero el Japón posmoderno no se hunde entre las olas, sino tragado por el firmamento, abducido hacia el páramo celeste en que brillan ebúrneas cuantas cosas y personas hemos extraviado. Japón, acaso como el mundo, se desvanece en Internet, en las redes del ciberespacio.

Es éste un reino evanescente, pasaje de fantasmas, en el que no podemos fiarnos de una realidad que no es sino su imagen. Pero Japón tiene una cierta preferencia por el mundo flotante (*ukiyo*) y, sobre todo, por el sabor del crepúsculo (*tasogare no aji*), por ese fulgor de ocaso que no significa tanto el apagarse del pasado como el momento del cambio, la transición que no es la luz ni las tinieblas, ni el día ni la noche, ni la virtud ni lo perverso... Pero ésta no es sino la misma penumbra que los japoneses sintieran durante la era Meiji (1868-1912), cuando el país comenzara a modernizarse y las farolas eléctricas irradiaran, por vez primera, su temblorosa luz sobre las calles de Tokio.

En 1897, el cinematógrafo desembarca en una Osaka a media luz. Trémulo bajo el haz del proyector, el Japón de la era Meiji tiritita como la alberca que no acaba de fijarse en un reflejo. Aunque el cine no llegó a interesarle, también la literatura de Kyōka Izumi sombrea y esfuma los contornos de este paisaje; sus obras, en palabras de Gerald

⁶ Resulta harto significativo que, en plena era de la información, se haya estrenado un *remake* de esta película, *Japan Sinks* (Nihon chinbotsu, Shinji Higuchi, 2006).

Figal (1999: 2-3) se interrogan sobre una identidad precaria, sobre los momentos de incertidumbre, sobre las umbrías islas de la fantasía que surcan la cegadora luz de la razón enarbolada por la era Meiji.

Para Izumi, el matiz definitorio de su tiempo no era sino lo que él denominaba el sabor del crepúsculo, la media luz con la que los focos sitian a la noche, arredran a las sombras y van agostando las extrañas flores de la negrura. Por eso, Izumi y otros artistas de la época — como Yoshitoshi Taiso o Junichirō Tanizaki— se escudan en la sombra y abren paso a las criaturas de la noche, a los fantasmas y demonios cuya silueta se transforma antes que la luz pueda rozarla. Sin embargo, de entre todas las figuras retóricas que expresan evanescencia y cambio, Taiso o Kyōka decidirán quedarse con la de la fémica fantástica, ese tropo literario que Susan Napier (1996: 22) describe como baluarte de resistencia ante el avance de la modernidad.

«Los personajes femeninos del fantástico se asocian a menudo con un mundo muy distinto, en el que la noción de una irremisible marcha de la modernidad se cuestiona abiertamente. [...] El otro mundo de lo fantástico problematiza este proyecto en varios niveles y particularmente a través de sus personajes femeninos que a menudo se retrotraen hacia arquetipos femeninos premodernos»

Al fin y al cabo, la mujer es hermosa en las tinieblas, moradora de una sombra en retroceso. Si para Tanizaki (1994: 70) la negrura era la esencia del arte japonés, no lo será menos la presencia que la habita: «Nuestros antepasados, al igual que a los objetos con polvo de oro, consideraban a la mujer un ser inseparable de la oscuridad e intentaban hundirla tanto como les era posible en la negrura». Por eso, en *La señorita Oyu* (Oyū-sama, Kenji Mizoguchi, 1951), ella ha sido herida por la luz, doblegada por el sol; porque para guarecerla no bastan los parasoles ni los velos, sino que es preciso reintegrarla al bosque umbroso, al santuario de la noche, a las sombras del pasado.

El presente capítulo tantea precisamente un Japón crepuscular, a media luz entre el medievo y la modernidad, entre ésta y la posmodernidad, en esa frontera celeste en que navegan pérdida y deseo, pero también monstruos, serpientes, mujeres fantasma y zorros mágicos,

criaturas siempre cambiantes, subrayando con su naturaleza proteica la imposibilidad de aprehender la brumosa realidad a nuestro entorno.

1.1. El sabor del crepúsculo

Fábula de la zorra y el obake

También las zorras vuelan, como nubes que planean siempre hacia la forma de aquél que las observa. Poco hay que una zorra no pueda lograr, incluso sondar el pozo del futuro o convertirse en concubina del príncipe Hansoku⁷. Kayō —que así se llamaba la raposa— arrebató al príncipe indio hasta el punto de inducirle a decapitar a sus siervos por recreo. En un grabado de la serie *Sangoku yozo kue* (1849-50), de Utagawa Kuniyoshi, el artista observa junto a Hansoku cómo ella se solaza asaeteando a un joven amarrado al árbol del jardín. Alcanzado en el ojo, él berrea y se retuerce en la placidez de la mañana, mientras Kayō se dispone a disparar otra saeta (*fig. 1*).

Pero la sevicia con que Kuniyoshi retrata a Kayō es sólo una muestra más de la abierta misogia de finales de la era Edo, de la turbulencia con que se sacudían entonces los cimientos del sogunato. Yoshitoshi Tsukioka había participado en su juventud de la violencia con que su maestro Kuniyoshi ensangrentaba sus grabados de samuráis erizados de flechas. De todo ello, apenas queda nada cuando dibuje, entre 1889 y 1892, sus *Nuevas formas de 36 fantasmas*: apenas una sombra a la espalda, el reflejo de un plato de sake o, a lo sumo, el rostro imperturbable del samurái que apunta al monstruo más allá de los lindes del grabado. Claro que cuando Yoshitoshi pinta su última serie, la era Meiji había desfilado ya por más de treinta años, Yoshitoshi había renacido con el nombre de Taiso (“gran resurrección”) y ya todos comenzaban a sentir que algo precioso e intangible se había desvanecido entre las locomotoras y las fábricas.

⁷ Las fuentes literarias del cuento son *Ehon Sangoku yōfu den* (“Historia de la hechicera de tres reinos” Takai Kanzan, 1803-05) y *Gabon Tamamo* (“Libro ilustrado de Tamamo”, Okada Gyokuzan, 1805).



Fig. 1. Utagawa Kuniyoshi, “Lady Kayō dispara a Saiki en un ojo, entreteniendo así al príncipe Hansoku”, de *Sangoku yōzo kue* (1849-50)



Fig. 2. Yoshitoshi Taiso. 1890. “La mujer zorro Kuzunoha abandonando a su hijo”, de *Nuevas Formas de los 36 fantasmas*

Una niña aferra en su manita el kimono de su madre para evitar que ésta le abandone; pero la seda parda, del color de una raposa, se escurre sin remedio entre sus dedos. A través del panel de *shoji*, atisbamos la silueta de una zarpa y un rostro que no es de mujer sino de zorra. Yoshitoshi Taiso recoge en uno de los grabados de las *Nuevas formas de 36 fantasmas* el episodio en que Kuzunoha abandona a su esposo Abe y a la hija de ambos (*fig. 2*). Tres noches después, Abe no-Yasuna recibirá en sueños la visita de su mujer, que confesará ser la raposa a la que éste salvó de un cazador tres años atrás. A diferencia de la Kayō de Kuniyoshi, la fémica fantástica de Taiso habla más bien del encanto y la evanescencia del tiempo premoderno⁸, de un mundo que, como el margen de sus grabados, se apolilla y se disgrega de puro viejo. La esposa se ha marchado deslizándose en silencio y sólo en su sombra se desnuda su naturaleza velada y superpuesta; pero también su animalidad más propia del bosque y los arrozales que de las luces de la ciudad.

La zorra, como la culebra, el árbol o el tejón⁹, tiene el poder de imitar no sólo las formas, sino también las convenciones de los hombres. Y en el mundo de los zorros hay príncipes y reyes, siervos y vasallos que, en los días de lluvia y sol, celebran sus bodas a imagen y semejanza de los humanos. Es la sociedad zorruna que describe Akira Kurosawa en el primero de sus *Sueños* (Yume, 1990), ese reino a media luz, del arco iris, que sólo se atisba cuando llueve y hace sol al mismo tiempo.

Aunque, según el grabado de Hiroshige “La reunión de los zorros en Oji”, de la serie *Cien vistas de Edo* (c. 1856), también era posible espiar sus cónclaves nocturnos al norte de la capital. Hiroshige empasta en gris la noche monocroma, pero en la negrura refulgen ebúrneos los zorros y en la distancia chispean puntos carmesíes, tantos como antorchas portan en sus bocas. Contando las pavesas en la negrura, podría preverse la calidad de las cosechas (*fig. 3*). Mensajera del dios de la agricultura Inari, la raposa pertenece al folclore de una cultura rural,

⁸ Yoshitoshi toma la idea de la silueta reveladora del grabado de su maestro “La mujer zorro Kuzunoha”, aún así, la obra de Taiso sigue resultando mucho más melancólica y contenida que la de su maestro.

⁹ No el tejón europeo (*Meles meles*) sino una especie autóctona, el *tanuki* (*Nyctereutes procyonoides*).

próxima a la naturaleza, en la que se vive la animalidad como experiencia cotidiana. El zorro, animal feérico y nocturno, transforma el mundo sin ser visto. Amanece y todas las gallinas del corral han muerto, la cerca se ha tronchado y en el pajar se intuye un rastro sangriento.

De ahí que el zorro, astuto y desconfiado, sea criatura sobrenatural por excelencia, un *obake*, un fantasma, un ser capaz de convertirse en mujer bella y seducir a los ingenuos. En “*obake*” —el nombre japonés de los fantasmas— el prefijo honorífico “*o-*” antecede al sustantivo “*bake*”, derivado del verbo “*bakeru*”, que a su vez significa “sufrir un cambio”. He aquí la esencia del *obake*: la naturaleza del cambio, el ser de la transformación. Como explica Timon Screech, los *obake* son fenómeno de cambio y alteración, «un significado que se viene abajo y se torna algo distinto, el *obake* socava las certezas de la vida tal como solemos entenderlas».

Por fin, Hansoku ha descubierto la naturaleza diabólica de Kayō (fig. 4) y Kuniyoshi la retrata en el instante de elevarse con su cola octofurcada, flotando con sus cintas y sus ropas como llamas, enmarcando con su cuerpo el gesto despavorido de Hansoku. Pero lo que más nos interesa de este grabado de la serie *Wakan nazore Genji* (1855) no son ni el criado que se revuelca aterrado ni tampoco el semblante de la zorra —demoníaco, casi draconiano— sino los palacios al fondo, las arquitecturas con que Kuniyoshi orna el grabado. Observamos una perspectiva rudimentaria, pero sin duda occidentalizada, influida por las ilustraciones y estampas que comenzaban a derramarse sobre los puertos de Hakodate y Shimoda.

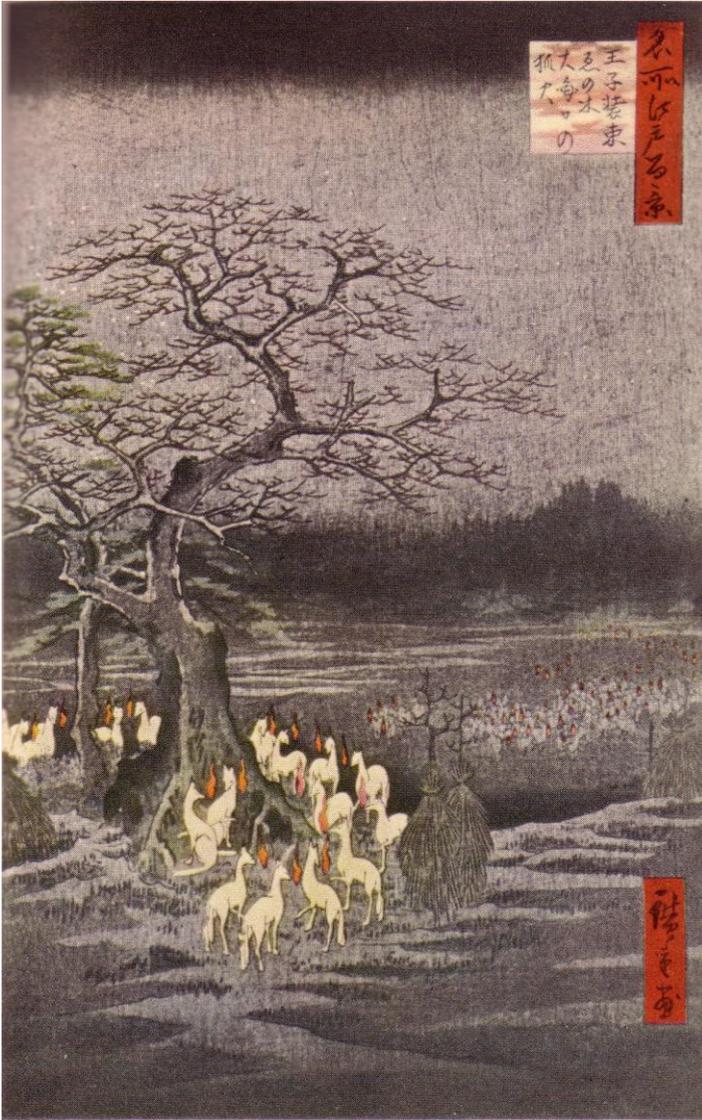


Fig. 3.
Hiroshige. c.1856.
“Reunión de zorros en Oji”,
de *Cien vistas de Edo*.



Fig. 4.
Kuniyoshi. 1855.
“El príncipe Hansoku
aterrorizado”,
de *Wakan nazorae Genji*.

Ya en la ilustración de Hansoku y Kayō antes comentada (*fig. 1*), observábamos influencias de las imágenes traídas por los holandeses desde Europa¹⁰: la búsqueda de profundidad, los edificios fugados, incluso ese joven torturado que aspira a ser San Sebastián. Sin embargo, a partir de 1853, el influjo occidental será ya irrefrenable. Ese mismo año, el comodoro estadounidense Matthew Perry entra con su armada naval en la bahía de Edo. Amedrentado ante la posibilidad de que la flota negra devastara la capital, el sogunato acabará rubricando el Tratado de Kanawa (1854), con el que se liquidan más de doscientos años de aislamiento y se fuerza una nueva apertura al comercio exterior. Son las postrimerías de un mundo que, en pocas décadas, conocerá la más tenaz e intensa modernización.

El *obake* expresa las incertidumbres de este crepúsculo, de esta realidad cambiante e inestable, correspondiente a las últimas décadas del sogunato y, sobre todo, a la modernización de las eras Meiji y Taishō (1912-26). Uno de los primeros observadores occidentales de este periodo, el profesor Basil Hall Chamberlain, nos reporta ciertos rumores que nos confirman que el *obake* asume las formas de lo tecnológico y se convierte así en el emblema de un mundo voluble e inestable:

«En 1889, circulaba y era ampliamente creída la historia de una zorra que había tomado la forma del ferrocarril de la línea Tokio-Yokohama. El tren fantasma parecía avanzar hacia el tren real que casualmente corría en dirección opuesta, sin embargo no llegaba a estar nunca más cerca. El maquinista del auténtico tren, viendo que todas sus señales eran inútiles, se puso a una tremenda velocidad. Como resultado, el fantasma fue finalmente atrapado cuando, ¡quién lo iba a decir!, bajo las ruedas del tren no encontraron nada excepto un zorro aplastado.» (En Johnson, 1973: 49)

Tampoco el maquinista de *Ghost Train* (Otoshimono, Takeshi Furusawa, 2006) encuentra rastro alguno del guiñapo de mujer que

¹⁰ La influencia de los pintores europeos en Kuniyoshi es un asunto tan incognoscible como debatido. Incluso se ha barajado el influjo de Arcimboldo en los rostros compuestos que Kuniyoshi imprimiera en los 40, cuando sólo chinos y holandeses podían desembarcar en la diminuta isla de Dejima (en Nagasaki).

creyó ver entre los raíles. Salvo excepciones como la comedia coreana *The Fox Family* (Gumijo Gahok, Hyeong-gon Lee, 2006), la raposa se ha esfumado del fantástico contemporáneo, deslizándose como Kuzonoha. Resta, no obstante, su voluble sombra, la naturaleza proteica del *obake* que se transforma no ya en locomotora sino en el móvil, el *discman* o el portátil. Los mismos fantasmas, las mismas metáforas, para subrayar la incognoscibilidad de un mundo siempre en fuga.

¿Y quién iba a decirle a Tomotada que un día cualquiera su esposa caería fulminada, muerta al ser talado el sauce blanco cuya savia le sustentaba? Lafcadio Hearn (2007: 96), concluye “La historia de Aoyagi” relatando el regreso de Tomotada al lugar en que estuvo la casa de los padres de su esposa. Allí «se encontró con que la choza había desaparecido; ni siquiera halló objeto alguno que le indicase el lugar donde estuvo enclavada. Cuando se iba a marchar divisó los troncos de tres sauces, dos árboles viejos y uno joven, el cual habían cortado mucho tiempo antes de su llegada».

¿Y quién iba a decirle a Yoshimi que confundiría a su propia hija con un pútrido espectro? Pero en *Dark Water* (Honogurai mizu no soko kara, Hideo Nakata, 2002), las historias de Ikuko y la niña muerta se solapan en idéntica lluvia, encuadre y plano; tanto, que sólo las distingue el tono bilioso con que Nakata tilda la memoria de los muertos. Porque Ikuko y Yoshimi, como fantasmas, caminan sobre calles de azogue y charcos, sobre una superficie tan inestable como el agua, sobre un suelo en el que van zozobrando hacia un légamo cubierto por algas y por brazos. Porque *Dark Water* nos habla de vidas en el límite de convertirse en el espectro. Como en *Ghost Train*, la visión del otro mundo será concedida a quienes están a un paso de alcanzarlo, a los marginados y los solitarios, a las jóvenes que fracasan en ser madres y a los ferroviarios que no han sido los mejores en su empleo.

Soterrado entre los túneles de *Ghost Train* existe un laberinto antiguo y secreto, cuya ominosa aberración no será nunca revelada. Pero por más que el origen de sus maleficios reste insondable, lo que sí podemos inferir son las fuentes artísticas de las que hoy siguen bebiendo escritores y cineastas. El *obake* arraiga en lo numinoso, en un mundo mítico y premoderno en que la vida se entregaba al arbitrio de la tierra

y de la espada, de los samuráis y de los dioses. Sin embargo, señalaremos el momento de crisis del feudalismo y la subsiguiente modernización Meiji como el momento en que la fe y las supersticiones¹¹ se estetizan y el *obake* va espesando su carácter metafórico y literario. De las imágenes y arquetipos creados entonces sigue nutriéndose el *kaidan* contemporáneo.

De kabuki, venganza y gatos

Entre 1820 y 1841, vengativos espíritus y truculentas maldiciones hechizan al público del teatro *kabuki*. Crisis, hambrunas, represión y cosechas nefastas: con su inestabilidad social y económica, la década de los treinta arrojará sobre el escenario a toda una caterva de fantasmas y desposeídos, de bandidos y espíritus vengativos. Frente al convulso contexto social —confirma Robert Schaap (1998: 17)— dramaturgos y grabadores se afanan «en satisfacer el creciente apetito del público por cuentos bizarros y estremecedores, en los que además hallaban el medio de aliviar las relativamente opresivas y restrictivas condiciones sociales experimentadas por los plebeyos bajo el gobierno Tokugawa».

Yotsuya Kaidan (1825), de Nanboku Tsuruya IV —la obra espectral más significativa del periodo—, recopila y convencionaliza las creencias en zoantropías y fantasmas vengativos que se habían ido sedimentando a lo largo de los siglos. Así, las transmutaciones de Oiwa en culebra o rata, reflejan la superstición —surgida de la era Kamakura (1185-1333)— de que los muertos retornaban bajo el pellejo de pequeños animales en venganza o descarrío de los vivos. Del mismo modo, al adoptar el aspecto de un farolillo (*chochin*), se hacía eco de la creencia —de la era Muromachi (1336-1573)— de que los fantasmas pueden transformarse en objetos inertes. Mas no era la fe tornada estética lo que atrajo al público hasta la platea, sino más bien la posibilidad de ver sucederse, sobre la escena giratoria, los rigores de los pobres y las comodidades de los ricos, las iniquidades de un mundo re-

¹¹ Quisiera despojar a este término de su carga peyorativa y utilizarlo para referirme a una serie de creencias populares, no sistematizadas, referentes al influjo de lo numinoso sobre el mundo cotidiano.

gido por el dinero y la revancha que contra este orden se tomaban los muertos.

Yotsuya kaidan se concibió para representarse yuxtaponiendo sus actos con la venganza de los cuarenta y siete samuráis de *Chūshingura*. De tal modo que, en palabras de Brazell (1998: 456), «*Yotsuya* se convertía en un comentario sobre *Chūshingura*: problematiza la virtud de la lealtad, el valor de la *vendetta* tradicional, el rol de las mujeres y —siendo una obra muy propia de la era Tokugawa— el poder de la riqueza»¹². El rōnin Iemon se ha visto rebajado a la condición de artesano. Degradado por cada una de las grietas que descascarillan sus paredes, Iemon se siente transportado por los jardines, sedas y lacas con que el escenario se ha ornado al voltear sobre sí mismo.

Nanboku no sólo describe a un animal cegado por el oro hasta el punto de vender la mosquitera que protege a su bebé, sino que además satiriza a los ricos mercaderes e incluso a los venerables ejemplos de piedad filial. Pero en *Yotsuya kaidan* resulta arduo escindir lo inmaterial de lo violento, lo espectral de la crudeza, el bandido del fantasma. Es el *zankoku no bi*, una estética de la crueldad cuya violencia es capaz de hacer creíble lo sobrenatural, al tiempo que impregna los más brutales crímenes de un tono fantástico. La venganza ultraterrena del *kaidan* acaba convirtiéndose así en la respuesta al crudo realismo con que las obras *keizewa mono* representan la sociedad del sogunato.

Pero al sogunato no se le pasó por alto tal ataque ni tampoco la escenificación de la inseguridad ciudadana y la injusticia social. En 1840, El actor Ebizō Ichikawa V posa orgulloso para el artista Kuniyoshi (fig. 5) enfundado en nubes azules, sedas pardas, pieles negras, gorra holandesa y dragones enroscados en ocre, interpretando al pirata protagonista de *Koi minata Hakata no hitouchi*. El grabado de Kuniyoshi no sólo ensalza un personaje rebelde, sino sobre todo un modo de vida pródigo, espléndido y suntuoso. El régimen no toleraría desafíos como éste y, apenas un año después, prohibiría los retratos de actores, censuraría ciertos temas del *kabuki* y, sobre todo, penalizaría la ostentación pública de riquezas. Las reformas Tenpō (1840-41)

¹² *Crest of Betrayal* (Chushingura gaiden yotsuya kaidan, 1994), de Kinji Fukasaku, es una de las escasas adaptaciones que conserva este acoplamiento original entre las historias de Oiwa y los *Chūshingura*.

tratan de recanalizar el descontento e inestabilidad política a través de una serie de leyes que reforzaran la base económica y, sobre todo, que corrigieran los deslices de la vida en la capital. El actor Ebizō Ichikawa V no tardaría en ser exiliado de Edo, al igual que las sedas caras, el mobiliario lujoso y los adornos de carey.



Fig. 5. Utagawa Kuniyoshi, 1840. “El actor Ichikawa Ebizō V como el pirata Kezori Kuemon.”

Pero a mayor represión, más sutiles y elusivas se tornan las caricaturas que satirizan al gobierno y su moral. A menudo, Kuniyoshi se mofa de las costumbres de Edo a través de sus amados mininos, que, en *Cuatro gatos en diferentes poses* (1852), ironizan sobre la sabiduría de los proverbios. Pero lo más frecuente es que los gatos no sólo se enrosquen y ronroneen en el taller del artista, sino que más bien bufen y se ericen dispuestos a transformarse en una fantasma. Recordemos que,

como la serpiente, el gato fue el único animal que no lloró a la muerte de Buda y que, por ello, tiene vedado el acceso al Paraíso.

Tampoco habrá Nirvana para aquellos que hayan muerto abrasados por la furia o el rencor. Y por eso son tantas las mujeres que, abandonadas o vejadas, retornan bajo el cuerpo del felino: se trata del *kaibyō* o *bakeneko*. Durante las reformas Tenpō, el *kabuki* se exilia al extrarradio y es posible que, en la noche, de camino a la función pases por la puerta de algún templo abandonado. Cuídate entonces de ese gato que se frota en sus pilares y más aún de esa anciana que te ofrece cobijarte en su interior, pues ambas son un mismo demonio que devora a incautos y muchachas. En “El gato del templo Okabe” (fig. 6) Kuniyoshi representa la dualidad de la anciana esbozando de fondo un felino diabólico, cuyos ojos amarillos refulgen sobre el desvaído gris del entintado.

Este mismo recurso reaparece en *Aparición de un gato monstruoso en el viejo templo* (fig. 7), ilustración del interludio de la obra *Ume no haru gojūsan tsugi*¹³, en la que personajes, fantasma y fuego fatuo se superponen al férido que, desde un tenue más allá, se abre paso hacia el escenario con sus zarpas gigantescas. Tanto la fantasma de esta obra como la bruja de la anterior sobrepone su naturaleza a la del demonio y la del gato, ratificando lo afirmado por Donald Richie (en Stevenson, 1982: 6-7), que en Japón se confunden fantasma, animal, mujer y monstruo, todos ellos seres en contacto con un mundo irracional, desbordado de emoción. Y, siendo la pasión un ancla que en el budismo nos arrastra hacia el tártaro, su resurgir —como el del gato negro— traerá consigo una parcela del infierno.

¹³ Tan populares eran estas obras con gato fantasma (*bake-neko*), que durante la década de 1840 se llegaron a imprimir abanicos con dicho motivo escénico, tal como lo demuestra un dibujo preparatorio de Kuniyoshi —basado en la obra *Mukashigatari Okazaki no nekoishi yōkai* (1847)— que aún hoy se conserva.



Fig. 6. Kuniyoshi. 1844. “La bruja gato del Templo Okabe”, de 53 estaciones de Tokaido.



Fig. 7. Kuniyoshi. 1847-48. “Aparición de un gato monstruoso en el viejo templo”.

Pura pasión, a menudo la fantasma retorna sólo para conocer el aroma de otras pieles, el sabor de otras espaldas. Una de las más célebres historias sobre carroña enamorada es *Botan doro* o *La lámpara de las peonías*, obra de la que existen múltiples versiones para el teatro, el cine y la televisión. En la noche de *Haunted Lantern* (O-Tsuyu. Kaidan botan doro, Masaru Tsushima, 1997), el labio es ola en el rompiente de los pétalos; pero llega el mediodía y Shinzaburo ha despertado con una sábana de larvas sobre el tálamo¹⁴. Amor prohibido, de aristócrata y plebeyo, de cadáver y mancebo, el deseo de Tsuyu ha de entenderse, según Brenda Jordan, en un contexto de restricciones sociales y sexuales como es el caso de la era Edo, un tiempo en que «los fantasmas femeninos suelen ser particularmente viciosos [...] debido a que las manifestaciones de espíritus suponen la personificación de emociones reprimidas» (en Addis, 2000: 32).

También los sesenta buscan a través del sexo liberado la identidad de una juventud revolucionaria. En *Kuroneko. El gato negro* (Yabu no Naka no Kuroneko, Kaneto Shindo, 1968), Hachi se enreda con el cuerpo de su esposa reencontrada tras años en la guerra. Una y otra vez la besa aunque sospecha que tal vez sea el monstruo cuya muerte le ha sido encomendada. Porque Hachi no ha visto su coleta contorsionarse como un rabo o su mano convertida en garra negra al servir el sake; no sabe, ni desea saberlo, que un gato negro bebió la sangre de su madre y su esposa asesinadas, otorgando así una vida tras la muerte a la parte más baja de su espíritu. *Kuroneko* es el dolor de un hombre al segar el brazo de su madre, la desazón al integrarse en uno más entre los brazos del poder que aniquiló cuanto él amó. Ni Shindo ni sus gatas podrán, aunque lo quieran, distinguir a Hachi del resto de samuráis, culpables todos ellos de sumar un orden de asesinos.

Más que la añoranza del abrazo, es la venganza la que eriza el lomo del fantasma. Como en *The Cursed Pond* (Kaibyō noroi numa, Ishikawa

¹⁴ Tras hacer el amor, ella siega el rodete que atenaza su melena; ni la katana ni los sutras podrán ya contener esta melancolía de los labios y las yemas de los dedos. En *Hellish Love* (Seidan botan-dōrō, Chusei Sone, 1972), la versión de *Botan Doro* dirigida por Chusei Sone, la espectra es la añoranza tras el amor, la bruma sobre el lecho. De este modo, la atmósfera espectral apenas se atisba, como una tibia bajo el kimono, y predominan el tono romántico y erótico de la historia.

Yoshihiro, 1968) o en *Ghost Cat of Otama Pond* (Kaibyō Otamaga-Ike, Yoshihiro Ishikawa, 1960) ella ha raptado la figura de su gato favorito y con él fluye invisible entre las sombras de la mansión de sus verdugos, se cuelga en sus estancias y se yergue desgredada tendiendo las peludas zarpas que despuntan en sus mangas. Mas la katana hiende el aire y no su cuerpo intermitente, que reaparece atizando la locura de sus asesinos, espoleándola hasta que acaben matándose entre sí o arrojándose a un sepulcro abierto. Escurridiza como un gato, en *Ghost Cat of Otama Pond* ella se ha deslizado desde el fondo de los grabados para sobreimprimirse en primer plano, allí donde los espadaños jamás puedan alcanzarla.

Pero hoy el espíritu del gato ya no da cuerpo a la muerta que desea vengarse o unirse con su esposo, sino que se confunde con el niño que perpetra venganzas ciegas y caóticas maldiciones. Cuenta una leyenda antigua que un príncipe, vencido al ajedrez por su sirviente, ordenó que en represalia se le diera muerte y también a su esposa y a su hijo y al gato de éste. Pero, en la muerte, niño y felino se fundieron con el fin de resarcirse de tal crimen. Takeshi Shimizu recupera en la serie de *Ju-on* la larga tradición del subgénero del gato fantasma, el *bakeneko mono* tan querido por los cines de verano de los cincuenta y los sesenta. Como aquellas heroínas gatunas, Toshio comparte armario con el gato negro al que ahogó su padre en la bañera, maúlla con su boca negra, se desliza silencioso bajo las faldas de la mesa.

Pero si en *Kuroneko* las muertas bebían la sangre de samuráis en retribución por las vejaciones que sufrieron, los fantasmas de *Ju-on* no distinguen inocentes de verdugos. No basta con ser padre ejemplar, estrella de cine o colaborar en la asistencia social; como una marea furiosa y ciega, la maldición anegará las ciudades y hundirá bajo sus negras aguas a todo aquel que se cruce en su camino. Los culpables sufrirán y también los inocentes serán castigados. Es la incertidumbre del caos, la incapacidad de controlar nuestro destino o de sobrevivir al azar de una muerte imprevisible. Carentes de código moral alguno al que aferrarse, las víctimas no hallan exorcismo ni conducta que les libre de un karma aleatorio.

La danza de la serpiente

Y en los cables, las serpientes; dragones eléctricos que reptan por el cielo dispuestos a abatirse sobre cualquiera en cualquier momento. Sin embargo, hubo un tiempo en que el karma retornaba solamente a aquél que hubiera dañado a otro ser vivo. Por eso, en *Tokaido Yotsuya Kaidan* (Nobuo Nakagawa, 1959), Oiwa ruega a Iemon que deje vivir a la serpiente que la ha sobresaltado entre los pinos. Ella sabe que en el sinto la serpiente es un *kami*, un dios guardián de la montaña, y que, en este caso, es además el animal que rige su ascendente. Pero desoyéndola, él atraviesa al reptil con su espada como, más tarde, hará también con la propia Oiwa. Acaso por ello, la fantasma vengativa rondará a Iemon y a su compinche bajo el signo del ofidio. Transformándose en pozal lleno de víboras o en maraña de culebras, habrá de buscar la locura y muerte del uxoricida. Una noche, Iemon atisba aterrado el cadáver de su esposa clavado contra el techo; disipada la aparición, seguirá viendo sin embargo un pequeño áspid que reptaba sobre su cabeza, por encima de la mosquitera.

Pero la serpiente es antes lasciva que rencorosa, más viciosa que vengativa. Y si, por mor del deseo o la pasión, hasta el sauce o la zorra son capaces de amoldarse a la curvatura femenina; más lo es todavía la lúbrica serpiente, cuyo amor le lleva a enroscarse en los cuerpos, a sofocar y consumir al amante en un abrazo. La serpiente, como el fantasma de mujer, es la pasión que se desata y se libera de las constricciones de la tradición. Como la cuerda cortada que amarrara un cuerpo prisionero, la serpiente liberada se escurre para abrazar al amante o asfixiar al enemigo.

Incluso hoy en día, títulos como *A Snake of June* (Rokugatsu no Hebi, Shinya Tsukamoto, 2002) siguen invocando a la serpiente como alegoría de la sensualidad que, bajo la lluvia de verano, se despereza de un largo letargo de convenciones y rutina. Avivada por el calor de los cuerpos, una víbora tatuada se retuerce en la espalda de Oren, ramera del *Ryūgetsushō* de Ryōichi Ikegami. Antes invisible, la víbora de Oren hipnotiza y envenena a todos los amantes que pasan por su cuerpo.

La sierpe tatuada te muerde en un susurro, devora rosas en tus labios. Pero en *Love Ghost* (Shibito no Koiwazurai, Kazuyuki Shibuya, 2001), el áspid se enamora del gorrión y rapta a su polluelo, le arranca la lengua y lo oculta en su guarida, esperando a que él la quiera. Cuentan que la segunda hembra del gorrión mata a las crías de la primera para que el macho vuelva junto a ella; pero este amor no habrá ya de retornar desde las nubes y, como la lujuria, los celos se enroscarán inoculándole la piel de locura y azur, tatuando a cada anillo la pasión que habrá de prenderle fuego.

Así como puede el amor convertir a la muchacha en la serpiente; también los celos o la pasión enloquecida podrían dotar a la víbora de forma femenina. “La impura pasión de la serpiente” (1776) de Akinari Ueda —una las fuentes de *Cuentos de la luna pálida de agosto* (Ugetsu monogatari, Kenji Mizoguchi, 1953)— refiere la historia de una serpiente blanca que se curva en bella fémina a fin de seducir al apocado Toyowo. Aún sospechando de la condición sobrenatural de la hermosa Tanago, Akinari (2002: 187) detalla que «el amor fue creciendo y sellaron mutuos acuerdos que habrían de durar eternamente». Pero más fuertes incluso que los anillos de la anaconda, los lazos de la tradición acabarán proscribiendo este amor entre hombre y bestia. Y Toyowo, un pelele sin autonomía económica o vital, será sucesivamente sancionado por Familia, Estado y Religión.

Apartada de su amor, la celosa serpiente perseguirá encarnizadamente a Toyowo, dando muerte a un monje y poseyendo a la esposa elegida por su familia. Según el folclore, la mujer se identifica con la sierpe por su naturaleza celosa y posesiva; así lo sentencia Akinari Ueda (2002: 151) en “El caldero de Kibitsu”:

«La mujer celosa se vuelve obstáculo para los negocios del marido, causa la ruina de las propiedades y atrae las murmuraciones de los vecinos; y cuando alcanza proporciones mayores, provoca la caída de las grandes familias, el derrumbe del país, [...] En cuanto a las especies de las que ya muertas se transforman en monstruosas serpientes, o convirtiéndose en rayo matan a los hombres por venganza, no bastaría macerar sus carnes en salmuera».

Hasta tal punto se enredan tras la muerte mujer, fantasma y sierpe, que en su versión filmica, Mizoguchi vela la naturaleza viperina de Tanago¹⁵ y la convierte en una muerta insomne de deseo, en una virgen desvelada por un apetito nunca satisfecho. Tampoco el alfarero Genjuro duerme por las noches, despabilado por el fuego del horno en que se cuecen su ambición y sus vasijas... Ceramista que moldea el barro y el ensueño, Genjuro ansía y desea, que su esposa se vista de princesa, que le admiren como artista, que su bolsa tintinee con el oro, desea. Pero el anhelo es alfarar que abrasa cuanto más nos acercamos y Genjuro ya ha cruzado a la otra rivera del estigio.

En la ciudad, al otro lado del río, los deseos te traicionan como un maligno espejo: fama, riqueza y princesa arrebatan a Genjuro hasta un oasis en que siempre es primavera. Pero, como instruye Ruth Goldberg, «fiel a la interpretación budista de la causalidad, es en éste momento en que el demonio apropiado aparece para enseñar a Genjuro la justa lección que necesita aprender sobre sí mismo, justo cuando sus deseos traen la desgracia sobre su familia» (en McRoy, 2005: 36). Genjuro despierta entre la enruna y retorna al hogar más pobre de lo que era. Su esposa le recibe con los brazos abiertos, pero de nuevo sus sentidos le adulteran, pues su mujer ha fallecido durante su larga ausencia.

Buda trenza un hilo rojo que une a todas las criaturas a través del universo, incluso —en *Acacia* (Glis, Ki-Hyung Park, 2003)— a matador y mártir, al niño muerto y los rizomas que lo enrollan. Para el budismo, sólo tenemos este cuerpo para la iluminación y la condena, esta vida que navega huyendo siempre de la culebra del deseo que nos persigue a través del hilo rojo, tratando siempre de enroscarse a nuestro torso. Como reza un aforismo atribuido a Sung-yuan «¿Por qué será que hasta el monje más lúcido no puede cortar el hilo rojo de pasión entre sus piernas?»¹⁶.

Y ella se enfundará la camisa de la sierpe si con ello logra atravesar el río desbordado y dar caza al monje que la hubiera desdeñado. De

¹⁵ En el relato, la joven es serpiente y no fantasma; es más, la propia Tanago llega a negar ser un fantasma, arguyendo su capacidad de proyectar sombra o la existencia de costuras en su kimono, propiedades ausentes en los fantasmas.

¹⁶ Citado pro Ruth Goldberg en McRoy, 2005: 29.

nuevo, es Yoshitoshi Taiso quien pinta a Kiyohime transformándose en serpiente en otro de sus grabados de las *Nuevas formas de 36 fantasmas* (fig. 8). Ella emana del torrente enfurecido tirándose de un cabello desgredado, de hembra enloquecida, que se desliza espalda abajo sobre el kimono estampado de escamas verdes y celestes; pétalos de cerezo traídos por el viento nos recuerdan cuán efímero es el día. Asustado, el monje se esconderá bajo la campana del templo de Kompera; pero Kiyohime, enroscando siete anillos en torno a la campana, funde con su lujuria el bronce, su cuerpo y el del monje.

En la “Dōjōji-no-kane” que Toriyama Sekien imprimiera en *Konjaku Hyakki Shūi* (*Suplemento a Los Cien demonios del presente y el pasado*, c.1781), ella atizará en cada escama de su piel una pavesa y sus mechones flamearán cual humareda. Su faz y sus cuernos serán los la diabólica máscara *hannya* y su furia crepitará enrollando el metal entre las llamas (fig. 9). Tanto Sekien como Yoshitoshi se inspiran en el repertorio *nō*, en una pieza del s. XVI titulada *Dōjōji*. Ni el cuerno ni la escama, lo que en el *nō* transforma a Kiyohime es su danza *rambyōshi*:

«Ella alza ligeramente el dobladillo de su ropa con la mano izquierda y eleva y estampa el pie como si estuviera ascendiendo paso a paso la campana. El son del tambor y los movimientos del bailarín se unen y se repiten muchas veces, con una tensión creciente.» (en Brazell, 1998: 198).

Parece que al danzar ella trepe enroscándose en la campana y sin embargo es ésta la que desciende sobre la mujer. Roto el embrujo del baile, los asistentes se preguntan dónde se ha marchado tan bella muchacha. Mas no será a ella a quien encuentren tras alzar de nuevo el bronce, sino a una demoníaca serpiente tocada con la máscara *hannya* y los cabellos en llamas (fig. 10).



Fig. 8. Yoshitoshi Taiso. 1890. “Kiyohime transformándose en serpiente en el río Hidaka”, de *Nuevas Formas de los 36 fantasmas*



Fig. 9. Toriyama Sekien. c.1781. “Dōjōji-no-kane”, de *Suplemento a Los Cien demonios del presente y el pasado*.

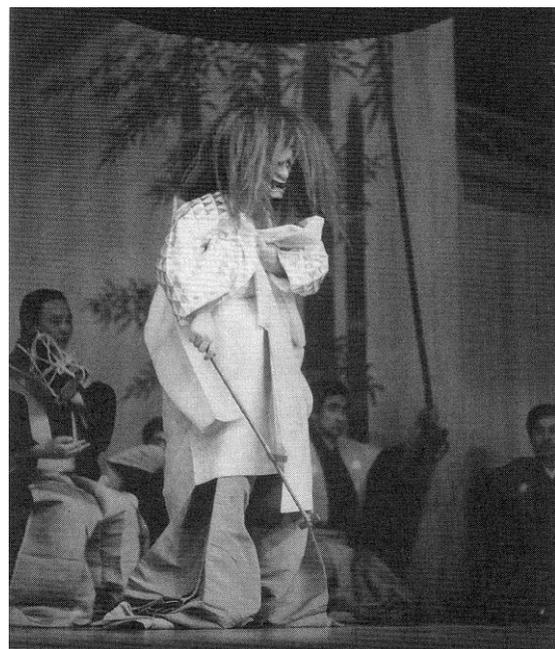
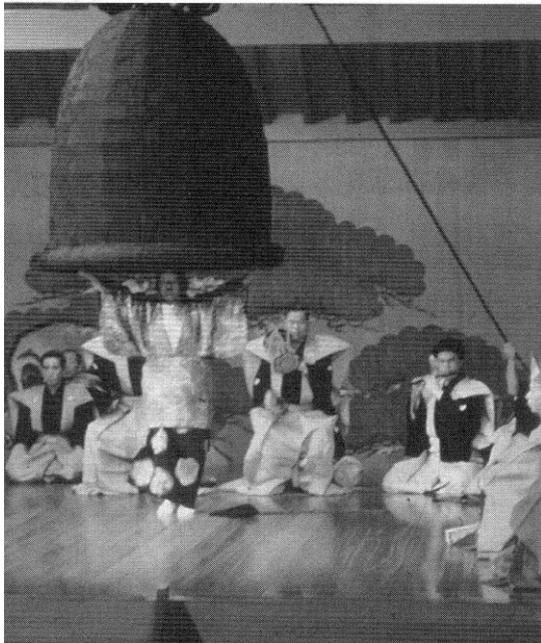


Fig. 10. Dos momentos de la obra “Dōjōji”, (Fotografías de Monica Bethe y Hielen Katô)

Pero en el *nō*, el auténtico aspecto del *obake* no es sino el de otra máscara. Es más, es posible que durante la primera parte de la obra el personaje principal —el *shite*— vele mediante el rostro desnudo su identidad más verdadera. Sólo la máscara es verdad y, por eso, se encarnan en ella los dioses de las obras *kami-mono*, los guerreros muertos del *shura-mono*, los demonios del *kirino-mono* o las mujeres enloquecidas por la pérdida del ser amado (*kyojo-mono*). El *nō* hace ceremonia de la danza y éxtasis de la metamorfosis en una estética en que la apariencia es tan efímera como ilusoria. Pues, a la postre, el viaje Zen no nos conduce a nuestro auténtico ser, sino hacia el fin de toda apariencia, hacia la comunión con el vacío.

También el *neokaidan* traza rutas hacia la disolución en el espejo, trayectorias a lo largo de las que nos vamos desprendiendo de todos nuestros pelajes. Fue más bien la confluencia entre montaje y coreografía lo que llevó a Richard J. Hand (en McRoy, 2005: 25) a interpretar el clímax de *Ringu* como una actualización de la danza *rambyōshi*. Pero lo que realmente hace a Sadako descendiente de *Dōjōji* no es la transición de la delicadeza al frenesí, sino más bien la inestabilidad de la apariencia. Dejémoslo claro, el *neokaidan* no es *kabuki* ni tampoco teatro *nō* y, sin embargo, sus espectros nos inspiran cierto aire de familia en su baile entrecortado o en su coreográfica demora. Como si su carne putrefacta resucitara intermitente, los cadáveres del *neokaidan* parecen surgidos de una escuela de danza o un escenario de teatro¹⁷.

Otras veces, es en cambio un frenesí casi flamenco, el arrebatado de unas castañuelas, el que anima a las carcasas. En “Rattle Rattle” —el corto que da comienzo a *Unholy Women* (Kowai onna, Keita Amemiya, Takuji Suzuki, Keisuke Toyoshima, 2006)— la folía ha poseído a la ogresa interpretada por Yuko Kobayashi, la remolca desde dentro, estira su cuello, la arrastra por los brazos. Porque, ¿qué podría tener de danza contenida un ser que es pasión hecha tormenta? Más allá del *nō*, el propósito de la espectra es hacer trizas el lenguaje, derrumbar los rituales, vomitar la sangre de los hombres que osaron pisotearla.

¹⁷ Y así es en algunos casos, como el de Rye Inu, intérprete de Sadako, o el de Takako Fuji, que ha dado vida hasta seis veces a la espectra de la serie *Ju-on*, tarea a la que ayudó su formación en ballet moderno y su trabajo como actriz en la Compañía Teatral Ein.

Pataleada hasta ser pulpa, reventada a garrotazos, resulta imposible que esta sierpe baile ya el *rambyōshi* de *Dōjōji*. También la culebra que se contorsiona escaleras abajo en el clímax de *Ju-on: The Grudge* tiene la espalda quebrada a golpes; con veneros de grana sobre el rostro, Shimizu subraya que la identidad última de Kayako es la de una mujer asesinada. Pero ¿podría en modo alguno carne tan convulsa deslizarse en armonía con el viento? ¿Podría bailar —incluso— sin que se derramaran sus entrañas por cada uno de sus flancos? El *nō*, como el ballet, es asunto de los pájaros, ceremonia de esas garzas cuyos zancos no hundan los nenúfares. Para el puerco degollado, la gallina sin cabeza o la serpiente agonizante queda en cambio el *Ankoku butō*, la Danza de las Tinieblas.

Tatsumi Hijikata (1928-1986) era renco y patizambo, rudo y pueblerino, por lo que pronto se percató que su demedrado cuerpo estaba condenado a ser excluido de los escenarios del Tokio de los cincuenta. Pero tales frustraciones —que en el 59 coincidía con la de una generación hastiada de la égida estadounidense y el imperialismo cultural— «se convirtieron en víboras, brotando de su boca, y fueron a ocultarse en la maleza y las murallas en ruinas, al acecho del día, al acecho de la noche. Esos gritos, que se volvieron reptantes y dotados de innumerables anillos, con su cabeza pequeña y chata, pérfidos ojos, juraron avizorar la inocencia humana»¹⁸. Coreografías de Lautrémon, el Marqués de Sade, Antonin Artaud y Jean Genet afilaron la hoz de Hijikata hasta que ésta pudo tajar el agua, dejando aflorar los animales dentro, la memoria de la tierra que duerme en nuestro cuerpo, el espíritu del baile dormido en cada uno de nosotros.

«Las ropas que visto, las distancias que he viajado, los ademanes que he de presentar, todo ha de ser arrojado para dar paso a una danza de la vida misma, la que debí tener cuando nací y no experimentaba límite alguno entre mí mismo y el universo» (Bergmark, 2000).

Bailar *butō* es convertirse en el paisaje, entrar en trance, deshabitarse hasta los tuétanos, dejarse estremecer por el universo en perpetua hiperesstesia. Nacido en 1906, Kazuo Ohno lleva más de cien años bailando, quizá porque sus manos arraigan en la luz o tal vez porque no

¹⁸ Lautremont. 2001. *Los cantos de Maldoror*. Madrid. Cátedra. pág 179. [1869]

teme morir para dejar que la danza reviva sus miembros: «Si deseas bailar una flor, puedes imitarla y será la flor de todo el mundo, banal e indiferente; pero si colocas en tu cuerpo muerto la belleza de esa flor y las emociones que ella evoca, entonces la flor que crees será única y verdadera y la audiencia se conmoverá» (Ohno, en Roquet, 2003: 3).

Tú no bailas *butō*, a ti te bailan los fantasmas. Explorando en las memorias de su organismo, Hijikata descubrió que portaba una hermana muerta en sus entrañas, pero también una infancia rural de miseria y contacto íntimo con la naturaleza. El *butō* reniega de la civilización, desocializa el cuerpo, desgarrra las fronteras entre el otro y yo, entre lo animal y lo humano. En una isla, quizá la de Moreau, Hijikata rompe como la ola, se retuerce entre las rocas, espumarajo del mar, orgasmo del tifón (fig. 11). Si arribó a atolón alguno el barco de los locos, si existe paraíso de los brutos, éste es *Horrors of Malformed Men* (Edogawa Ranpo taizen: *Kyofu kikei ningen*, Teruo Ishii, 1969).



Fig. 11. Fotogramas de *Horrors of Malformed Men* (Edogawa Ranpo taizen: *Kyofu kikei ningen*, Teruo Ishii, 1969)

En la isla, ellas son aves de plata y mástiles dorados, carpas que se allegan a comer de la barcaza de Hijikata. En la orilla, mientras tanto, una bandada de doncellas emplumadas ha descendido sobre el agua y salvajes blancos hacen malabares con las llamas. Sin embargo, hay también jaurías de mujeres herradas por los pechos, siameses, monstruos y una cabra cosida entre las piernas (*fig. 11*). En el santuario de Hijikata, el espejo da una vuelta y todas las bayaderas se han tornado danzarines. Como el *obake*, el *butō* ha de ser la revolución, el cambio inaprensible en su continuo movimiento, liminal en su negación de las fronteras entre masculino y femenino, abyecto porque no sabe distinguir entre animal y humano, porque persigue retornar al momento de la infancia en que no existía diferencia entre el yo y el universo.

Similares convulsiones sacuden igualmente a los espectros del *neokaidan*, tanto que tremolan hasta no poder contenerse en una sola forma. Sin embargo, si bien los intérpretes de espectros pueden evocarnos a los actores de *butō* por momentos, lo cierto es que del *nō* apenas resta un escenario en que dialogan los vivos y los muertos. Pues si bien la naturaleza del cambio —*el obake*— permanece; poco queda de las bellas danzas *nō* de la culebra o la raposa; poco queda del kimono del fantasma que, con la sutileza del parpadeo o el velo desprendido se disipa en escama, pluma y vello.¹⁹ Restan, eso sí, mechones que culebrean en los rostros y sinuosas cabelleras que reptan y se enredan en los pies o el cuello de sus víctimas.

Picado por la serpiente cabellera que le hostiga, el samurái del primer corto de *Kwaidan* (Masaki Kobayashi, 1964) no tardará en sucumbir emponzoñado de una vejez que va consumiéndole el semblante. Del mismo modo, en *El grito* (*The Grudge*, Takashi Shimizu, 2004), una anaconda de bruno cabello se desliza hasta el rostro de una anciana del que sorbe los posos de vida que apenas le quedan. En la anterior versión de este último film, *La maldición: The Grudge* (*Ju-on: The Grudge*, Takashi Shimizu, 2002), no se trata de una serpiente de pelo,

¹⁹ Perdida la evanescencia de la metamorfosis, no resta sino la carnalidad del mutante y la organicidad somática que desborda el cuerpo cambiante. No hay más que ver, por ejemplo, las grotescas transformaciones de mujer en araña que se dan en el film de Tsukamoto *Hiruko*, *The Goblin* (Hiruko-Yōkai Hanta, 1990) o en el cortometraje “Kumo ona”, de Nakamura Yoshihiro, que abre la colección de *Dark Tales from Japan*.

sino de una sombra rematada en una cola de negrura, la misma cola que, más adelante, atraparé entre sus anillos al guardia que inspecciona los aseos.

Pero esta sombra es revelada a través de una pantalla, asomándose a una cámara de vigilancia. En el *neokaidan* la fantasma se exhibe en móviles, televisores y portátiles, versiones tecnológicas de la sombra o el espejo que —según las antiguas creencias— revelaba la auténtica naturaleza del fantasma. Como en el *nō*, el mundo es menos cierto que su máscara o su reflejo.

El fantasma en el espejo

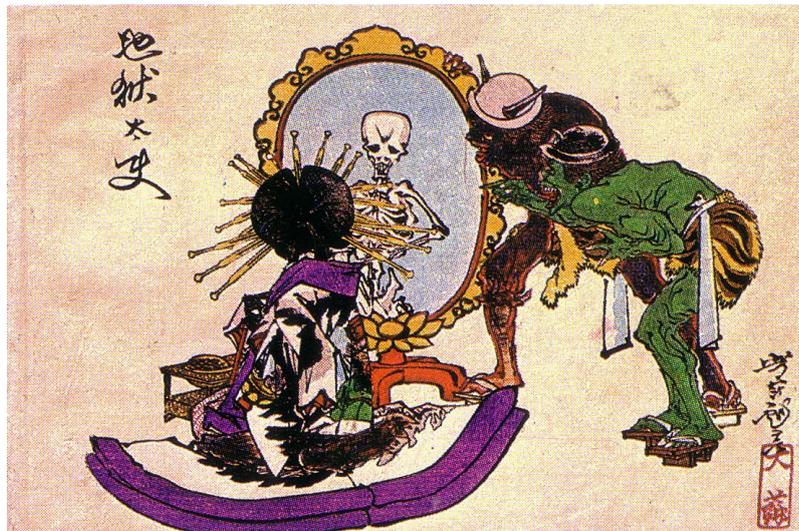


Fig. 12. Yoshitoshi Taiso, 1882.
El reflejo de Jigoku-dayu

Hasta los demonios se ríen en *El reflejo de Jigoku-dayu*, trazado por Taiso en 1882, pues, por todo rostro, la luna de argento nos ofrece una monda calavera (fig. 12). Contemplando la miseria en que su cuerpo habrá de convertirse, la cortesana decide abandonar su vida licenciosa. Pero, más que el *carpe diem*, el espejo nipón muestra diablos de soslayo, siluetas en el margen de ser nosotros mismos o acaso otra persona.



Fig. 13. Yoshitoshi Taiso. 1890. "Taira no Koremochi derrotando al demonio del monte Togakushi", de *Nuevas Formas de los 36 fantasmas*

En la espesura de los arces la llovizna se torna carmesí; a caballo en la foresta, Koremochi se ha topado con la merienda campestre de una princesa y sus doncellas. Con el peso del *sake* entre los árboles, la hojarasca ha ido cayendo sobre sus párpados y, apenas un momento antes de amodorrarse, Koremochi atisba sobre el *sake* el reflejo de un demonio simiesco (*fig. 13*). Yoshitoshi ha retratado la quietud que antecede a la violencia, pero la mano de Koremochi ya empuña la katana y sabemos que la cabeza del monstruo alcanzará al suelo antes que esa hoja que cae como una estrella. En vano el demonio espera emboscarlo cuando, desde el principio, Taiso había situado el reflejo de su testa en la seroja.

La ilustración de Taiso para sus *Nuevas formas de los 36 fantasmas* (1890) se inspira en la transfiguración del demonio Kijo que tiene lugar en la obra *nō Momiji-gari*. Pero, en el *kaidan* actual, demonios y fantasmas no suelen invitarnos con el aspecto de la misteriosa tentadora; sino que, para mayor desconcierto y desespero, proyectan su aspecto putrefacto sobre nuestros familiares y nuestros amigos. Aterrados por visión tan pavorosa, los personajes de *Ghosts of Kasane* (*Kaidan Kasane ga-fuchi*, Nobuo Nakagawa, 1957) o *Tokaido Yotsuya Kaidan* no dudan en arremeter sable en ristre contra las distintas apariciones... Pero el mismo destello de la katana que disipa de un tajo la niebla del espectro, deja tras de sí los cuerpos cercenados y la sangre esparcida de los amigos y los seres queridos²⁰. Junto a la Poza de Kasane, Shinkichi carga en su espalda a su cansada amante, pero al girarse descubre el rostro contrahecho de su esposa muerta. La lanza al suelo y es el cuerpo de la amante el que cae rodando. Pero al acercarse, el alma desfigurada se yergue una vez más entre el carrizo. Shinkichi desgarrar entonces con la hoz al espectro, pero será su amante la que sangre y muera a la orilla de la charca. Porque en el *kaidan* las katanas se tornan escollos y enramadas contra las que los personajes chocan sin remedio, ofuscados por pasiones que les impiden distinguir el filo de la carne, la noche de la amada.

Pero si en el *kaidan* tradicional se trataba de engañarnos con un juego de espejos, el *obake* posmoderno usurpa el aspecto de nuestros fami-

²⁰ Brenda Jordan confirma que esta convención dramática se generalizó en las obras *kabuki* de fantasmas durante el periodo Bunsei (1818-1829).

liares, remeda sus voces, copia sus facciones. Como la niña de *Dark Water*, los muertos aprisionan a sus víctimas y las arrastran bajo el cieno. Bajo el lodo, en el agua oscura, asumen sus rasgos y adoptan sus cuerpos para que, confiados, los abracemos y nos quedemos para siempre con ellos. Tampoco en *Ghost Train* es tu hijo perdido quien por fin ha vuelto a casa, sino un engendro bisojo, que ya no puede percibirte como madre pues sus ojos se han trocado en los del camaleón o del lenguado.

No se trata pues de inducirnos a matar a los nuestros, sino de que abramos la puerta a los demonios, de que les dejemos infiltrarse y acurrucarse entre nosotros, de que no seamos capaces de confiar en las certezas de la vida, en la seguridad de nuestras casas y de los rostros que conocemos. Creyendo que el monstruo de *Llamada perdida* (Chakusin Ari, Takeshi Miike, 2003) ha muerto, Yumi se refugia en la placidez de su apartamento, llaman a la puerta y aliviada escucha la voz del amigo al otro lado del umbral, pero al asomarse por la mirilla no es un rostro familiar el que se encuentra, sino el espectro bajito y blanquinegro de una niña depravada.

De un modo similar, en *El pozo* (Chakushin ari 2, Renpei Tsukamoto, 2005) —la secuela de *Llamada perdida*—, la protagonista acaba descubriendo en el reflejo de la cámara de vídeo que ella misma es la niña homicida, que el monstruo que viera de soslayo ha usurpado por completo su reflejo. Sin embargo, hasta que esto suceda, los espectros ocuparán los ángulos muertos del plano, el bisel en el margen del azogue. No obstante, ¿a quién más pudo ver Tanuma dentro de su globo de cristal? Según escribe Edogawa Rampo en “El infierno de los espejos” (2006: 118-19):

«Tenía que ser algo que escapaba por completo a la imaginación humana. Nadie, casi con toda seguridad, se había encerrado antes dentro de los confines de una esfera forrada con un espejo. [...] Mi desventurado amigo, no cabe duda, había intentado explorar las regiones de lo desconocido, violando así tabúes sagrados y provocando la ira de los dioses. Al tratar de penetrar en los secretos dominios del conocimiento prohibido, con su extraña obsesión por los fenómenos ópticos, se había destruido a sí mismo»



Fig. 14. Fotograma de *Rampo Jigoku* (Akio Jissoji, Atsushi Kaneko, Hisayasu Sato, Suguru Takeuchi, 2005)

En el *neokaidan*, los espejos ya no confinan la verdad entre los límites del marco. Por el contrario, nos hundimos como narciso en su interior o bien reverberamos en la telaraña de lunas que estalla al tratar de traspasarlo²¹, nos pulverizamos en la lluvia de cristal. En la playa del crepúsculo, cada espejo refleja un lugar y un tiempo distintos, la nube y la ciudad, la orilla y el ocaso (fig. 14). El de Rampo es un laberinto de lentes y mirillas, de dobles y de espejos, de hombres que fabrican calidoscopios gigantescos o bien se abisman buscando muchachas que existen sólo en lentes y dioramas; es, sobre todo, el mundo de las eras Meiji y Taishō en las que todo parece evaporarse como un *obake* de luz, como un espejismo al acercarnos.

Como ese cielo hacia el que vuela transparente todo cuanto perdemos, el espejo recuerda todos los fantasmas que lo han ido transitando, los rostros de cuantos amores hemos olvidado. Cuenta Lafcadio Hearn (2007: 41-42), en “El espejo y la campana”, que en el siglo XII, los sacerdotes de Mugenyama rogaron a todas las mujeres de su parroquia que entregaran sus espejos para fundir con su bronce una campana. Pero hubo una joven que, recreándose «con placer en las felices sonrisas que de ella misma sabía reflejar su amado espejito [...] se sintió muy desgraciada. Le parecía que con el espejo había

²¹ Así sucede en el primero de los cortos de *Rampo Jigoku* (Akio Jissoji, Atsushi Kaneko, Hisayasu Sato, Suguru Takeuchi, 2005), film al que pertenecen tanto el plano de los espejos en la playa como la secuencia en que el villano se arroja como un narciso convertido en polvo de espejo.

entregado una parte de su vida». Y, debido a este apego hacia el azogue que hubiera reflejado tantas ilusiones, su alma permaneció ligada de tal modo al espejo que éste no consintió en fundirse en modo alguno. Avergonzada porque su insincera ofrenda había sido descubierta, la joven se suicidaría arrojándose al río.

Dicen que, desde entonces, su alma concede tesoros a todo aquel que tañe la campana. Engastada en la plata del carillón o del espejo, la fantasma da vida a las prendas que un día poseyera. Según el culto sintoísta, todo ser inerte posee un conato de vida, una chispa de alma; de ahí que hasta la lámpara o la roca puedan ser hogar de los fantasmas. Entre Tokio y Kioto, en el camino de Tokaido, se escuchan los sollozos de una roca sobre la que se derramó la sangre de una mujer encinta y asesinada. En la versión de Katshushika Hokusai, titulada *Urabe-no-suetake y Ubume* (fig. 15), la fantasma enraíza en la roca con tal nervio que el samurái no podrá desarraigarla por más que estire de su tallo. El samurái acabará por llevarse al bebé que ésta le entrega pero, ¡sorpresa!, al mostrarlo a sus amigos el bebé se ha convertido en un puñado de hojas secas.

Cautivo de la naturaleza muerta de su propio cuerpo, el fantasma no logra marcharse de la materia, tanto, que en “La lámpara fantasma de Oiwa”, Hokusai imprime sobre un farolillo blanco los rasgos pavorosos de la muerta. Entre los pliegues de la lámpara chamuscada y humeante, asoman unos ojos torcidos y una enorme boca de papel que se abre exangüe hacia el rōnin Iemon (fig. 16). En cambio, en las actuales películas de terror, las fantasmas no habitan o deforman los objetos, sino que más bien los transitan, gimiendo a través de móviles o viajando en cintas de vídeo. Entre los rígidos dedos de Yin-Hie, la joven emparedada en *Phone* (Pon, Byeong-Ki Ahn, 2002)²², parpadea el teléfono desde el que la maldición sigue transmitiéndose a los vivos.

²² Si bien éste es un film surcoreano, también nos sirve como ejemplo, ya que las iconografías del fantástico nipón y coreano se inspira con frecuencia entre sí. Éste mismo motivo del móvil sería retomado, un año después, por otro filme japonés, *Llamada perdida*.



Fig. 15. Katsushika Hokusai.



Fig. 16. Katsushika Hokusai.
“La lámpara fantasma de Oiwa”.

De este modo, en el *neokaidan*, los fantasmas ya no habitan lámparas, paraguas abandonados o un *biva* elaborado con la piel de un gato negro, sino que se pierden en las redes del aire, en los laberintos del ciberespacio. Como un virus informático o un error binario, los fantasmas son criaturas virtuales que se materializan a través de la tecnología digital, de los portales de internet o la estática del televisor. El *obake* es la confusión y la fractura, el signo de lo real que se descompone y nos impide diferenciar entre el mundo y su imagen, entre lo

vivo y lo inerte. Es el del *obake* un mundo inestable en el que, en el cualquier momento, bajo cualquier aspecto, puede la muerte traspasar sonriendo el umbral de nuestras casas.

Tras años de sueño, tras años de cine gore y sórdido, el *obake* ha despertado en un mundo de espesa incertidumbre, en el mundo budista de las cinco impurezas en el que todo es efímero y apenas podemos fiarnos de nuestros sentidos. Es éste un mundo impuro, en el que la turbiedad de la mirada (*drsti-kaśāyah*) nos lleva al sufrimiento de la equivocación (*kleśa-kaśāyah*), de la pérdida de la claridad y la lucidez (*sattva-kaśāyah*) y, como consecuencia, al sufrimiento de la vida que se acorta (*ayus-kaśāyah*). Sin embargo, en un mundo sin fe no habrá Nirvana tras tanto sufrimiento, sino tan solo el caos y la negrura de un pozo o de un perpetuo infierno.

1.2. El signo de lo inestable

«Es ley de este mundo efímero el no poder fiarnos del mañana».

Akinari Ueda

Cuatro samuráis se dan caza en el bosque de los juncos, pero los tallos agitados por el viento les impiden ver el horizonte más allá del laberinto de las plantas. Sumidos en la espesura, tan sólo saben que en cualquier momento, desde detrás de la maleza, puede surgir la lanza traicionera que acabe con sus vidas. Así comienza *Onibaba*, de Kaneto Shindo (1964), con «un agujero, negro y profundo, cuya oscuridad dura desde tiempos remotos hasta la actualidad», con una densa oscuridad, acaso la misma que cerca a los personajes de *El gato negro*, atrapados en la noche, sin más fondo o paisaje que el de la negrura impenetrable contra la que sus cuerpos se recortan.

De raíces medievales, los *kaidan* responden a un mundo arrasado por la guerra y la incertidumbre, un mundo flotante e inestable, en el que los hombres, como las flores, podrían ser arrasados a cada instante por el viento. En uno de los cuentos más celebres de Akinari Ueda (2002: 118), “La cabaña entre las cañas esparcidas”, leemos que, en la época en que se desarrolla la historia (1461), «los cadáveres se apilaban en las calles; la gente, creyendo que se avecinaba el fin del

mundo, se lamentaba y angustiaba por la extrema precariedad de la condición humana».

Desde que se escribiera en el siglo X, el *Ojo Yoshu* del monje Genshi fue editado con frecuencia durante toda la era premoderna; si bien nunca alcanzó la alcurnia de un texto canónico, su inventario del averno caló profundamente en las creencias del pueblo. El infierno japonés se mide en *kalpas* y cada *kalpa* dura el tiempo que tardaría en deshacerse una montaña si un pájaro la rozara cada tres años con la punta de sus alas. Pero, ¿por qué habría de acabarse el infierno cuando no había hombre que hubiera visto concluir una guerra? Durante la era Muromachi, las guerras duraban más de cien años, no es de extrañar, por tanto, que bosques de espadas arboles el tártaro de Genshi o que los pecadores sean devorados una y otra vez por los gusanos.

Pero mientras, en la superficie, podría durar menos nuestra vida que esta nube que, por un instante, ha escrito nuestro nombre. Es ésta la vida tan fugaz como insegura del sintoísmo, pero también el tránsito sufriente predicado por el budismo. Como apuntan los hermanos Aguilar y Toshiyuki Shigeta (2003: 18-19), «La sociedad feudal, con sus continuas y sangrientas luchas intestinas, integró este ideario sobre la precariedad de la existencia, y en más o menos directa relación, cultivó valores como la fidelidad, el sacrificio y la resistencia al dolor. [...] Por consiguiente, no debe extrañar, antes al contrario, que el *happy end* tan querido en el cine occidental no sea, ni mucho menos, común en el *fantastique* nipón; la muerte o el fracaso de los personajes (romances frustrados, súbita desaparición de los sueños de felicidad, etc.) reviste, directa o subliminalmente, un sentido de búdica renuncia a las aspiraciones materiales».

La vida del hombre es fugaz como la espuma, pero las olas que la arrastran seguirán abatiéndose sobre el acantilado cuando todos hayamos muerto. Sobre la brevedad humana permanece la naturaleza con la indiferencia del viento o de las nubes. Vivir no significa, en consecuencia, ganar la batalla a los demonios porque no existen bien o mal al que vencer, sino que consiste en restablecer el equilibrio del mundo, renunciar, con el budismo, a todos los deseos que nos en-

frentan contra él. La *mamagon*²³, madre dragón o madre tierra, cuida y protege a sus criaturas, pero también exige a cambio la renuncia, la castración de la voluntad y del deseo.

Es necesario, para reparar la desarmonía, hundir la espada hasta lo más hondo de las tripas, empapar la tierra, vaciarse de sí mismo y regar con la propia sangre los macizos de crisantemos. Con eyaculaciones de sangre y vida, el samurái reencuentra el equilibrio con el universo y la existencia. Y, no obstante, es ésta una armonía inhumana e indiferente al sufrimiento de los hombres, un orden en que caben catástrofes naturales y desgracias ante las que resulta inútil toda lucha o resistencia individual. Así, la naturaleza prevalece siempre sobre el hombre o bien se impone con la furia del tifón y el terremoto.

En el cine japonés, el aguacero insufla de pasión a la misma tierra, el aire tiene un cuerpo de ramas y hojas en movimiento y la bruma da forma a las fuerzas telúricas o los espíritus de los bosques. Es éste el mismo viento que encrespa el mar de juncos de *Onibaba*, el mismo soplo que insufla de vida los tallos e infla los cuerpos de pasiones primitivas y salvajes. Mas aunque conecta la fuerza del viento con las pulsiones más bestiales, Kaneto Shindo se resiste a culpar a los céfiros de los desmanes de los hombres. En cambio, acusa a la guerra, el hambre y las relaciones jerárquicas como los responsables de haber nos reducido a la barbarie. Como en *Kuroneko*, Shindo retrata una época en que la brutalidad es tan grande que se diría que los demonios han escapado del infierno y campan a sus anchas por la tierra.

Atraídos por el olor del humo y de la carne en las acequias y los huertos, los monstruos salen de sus grutas cada vez que hay guerra; y en Japón ha habido muchas guerras y revueltas. En épocas de rebelión e inseguridad ciudadana, como el final del sogunato Tokugawa, los espectadores se agolpaban por admirar sobre el escenario las mismas historias de crímenes, adulterios y fantasmas que podían leer, en toda su crudeza, en los coloristas pliegos de la prensa. Como veíamos, es precisamente en esta época cuando se generaliza una serie de tópicos dramáticos, argumentales y figurativos. Sombra dúctil y flexible, el *obake* ha sabido desde entonces ir cambiando de pelaje a

²³ Tomo este concepto de Roberto Cueto (en Lardín y Sánchez Navarro, 2003: 30).

fin de atravesar el tiempo y colarse en una era tecnológica pero no menos incierta: la del capitalismo posmoderno. Todavía hoy estallan maremotos y erupciones que zarandean los cimientos de Tokio, pero el *obake* ya no cabalga los *tsunami*, se desliza, en cambio, por los flujos informacionales.

Ya no serán, por tanto, los bosques y los campos la morada de los monstruos: el *neokaidan* es principalmente urbano, hijo de la deshumanización de las ciudades y los modos de vida posmodernos. Los elementos telúricos, como la lluvia torrencial sobre las calles o las desapacibles ventiscas que agitan al fondo las mantas del tendedero²⁴ siguen siendo índices de las fuerzas sobrehumanas; sin embargo, serán las arquitecturas del cemento y el asfalto las que con mayor fuerza estampen la indiferencia del mundo frente a los anhelos de los humanos.

Vidas fugaces atraviesan cada día las mismas calles, y sobre ellas planea el *obake*, siempre inestable, transformándose como lo hacen las amenazas invisibles de la sociedad del riesgo. Ya sentenció Ulrich Beck (2000: 201-02) que es ésta una época «en la que, a través de la dinámica de cambio, la producción de riesgos políticos, ecológicos e individuales escapa, cada vez en mayor proporción, a las instituciones de control y protección de la mentada sociedad industrial. [...] Se constata que las instituciones de esta sociedad se convierten en focos de producción y legitimación de peligros incontrolables sobre la base de unas rígidas relaciones de propiedad y de poder».

Por el *neokaidan* deambulan los cuerpos torturados de las víctimas del patriarcado; son historias intimistas de lo invisible y lo velado, de mujeres muertas que retornan por asuntos personales. Sin embargo, como revela Napier (2001: 199-200), «el Apocalipsis en Japón parece ser al mismo tiempo personal y suprapersonal, un desastre visitado tanto desde lo individual como desde lo colectivo, a menudo expresado metafóricamente en la desintegración o incluso la transgresión de la familia». De este modo, son los del *neokaidan* cadáveres íntimos cuyo sutil hedor se extenderá, como una sombra gigantesca, sobre ciudades y naciones enteras. Convertida en transmisora de la pandemia de Sadako, Reyko Asakawa pisa a fondo el acelerador y deja atrás

²⁴ Los ejemplos corresponden, respectivamente, a *Dark Water* y *Llamada perdida*.

las calles de Tokio. «Por el retrovisor... —escribe Kōji Suzuki, autor de la novela *The Ring*— podía ver el cielo sobre Tokio alejándose en la distancia. Unas nubes negras se movían grotescamente sobre el cielo. Se deslizaban como serpientes, sugiriendo el despertar de un mal apocalíptico».

Contagio y fin del mundo que condenan con la fatalidad budista de la causa y consecuencia. Pero el orden de estos eslabones que conducen inexorablemente hacia la muerte resulta inescrutable, incomprensible al ser humano. Marco Arnaudo (2005: 92-93) subraya la naturaleza aleatoria de este fatalismo: «en la narrativa japonesa [...] el universo no es coherente con las expectativas humanas, a cualquiera puede sucederle cualquier cosa en cualquier momento, los movimientos de la materia en el universo no son providenciales [...]. Se trata de un concepto vital donde todo es arbitrario».

La instauración del caos se ejecuta a través del caos, a través de la naturaleza imprevisible y cambiante del *obake*. Así, no sólo el fantasma es mutación continua, sino también la modalidad textual en la que habita. Sean cine, manga o literatura, el actual texto de terror se caracteriza por la inestabilidad de su estructura, por los saltos de género, por los cambios de registro, por los súbitos giros argumentales que desestabilizan la continuidad del significado. Como si todos portaran la máscara equivocada, los fantasmas acaban siendo los auténticos vivos y los héroes se revelan verdaderos demonios. Si el *obake* es la naturaleza del cambio, otro tanto podríamos decir del signo posmoderno.

Deslumbrado ante la complejidad de la cultura nipona, Roland Barthes (1991: 11) prefirió verla como un imperio de significantes del vacío. Bajo el *kanji* de Japón, Barthes escribe la utopía de un sistema en el que el trazo predomina sobre un contenido ausente, en que lazo y envoltorio son más importantes que el regalo, en que el brocado de cuerdas es más erótico que el torso al que ésta enreda. Pero, sobre todo, Barthes se siente cautivado por un sistema en que el signo carece de dios o de verdad que garantice la sutura entre significante y significado. Aunque quizá, para ello, resulte determinante haber caído en un paisaje de grafías desconocidas, de sonidos impronunciados:

«El sueño: conocer una lengua extranjera (extraña) y, sin embargo, no comprenderla: percibir en ella la diferencia, sin que ésta diferencia sea jamás recuperada por la socialización superficial del lenguaje, comunicación o vulgaridad; conocer, refractadas positivamente en una lengua nueva las imposibilidades de la nuestra [...] en una palabra, descender a lo intraducible».

Algunos críticos han querido atribuir a los realizadores actuales esta misma mirada extrañada hacia su propia cultura. En palabras de Roberto Cueto, por ejemplo, «esa mirada de estupor e incompreensión hacia los códigos propios implica un distanciamiento que los convierte en siniestros e inquietantes, no en el refugio seguro para evitar la progresiva pérdida de identidad» (en Lardín y Sánchez Navarro, 2003: 30-31). Sin embargo, más que un vaciado del significado, el *obake* es la explosión de una arbitraria polisemia. El *obake* enrarece el código en que la propia realidad se expresa: mina la certeza de que este orejudo animalito sea realmente un zorro, o acaso un demonio, o acaso una doncella, o acaso nuestro reflejo. Y, pese a todo, el *obake* es un signo que cineastas y escritores han tomado precisamente de esa tradición supuestamente perdida y olvidada.

Pues, pese a todos los tifones y temblores del signo, ni los templos de Kioto han ardido ni el color se ha desprendido de las sedas y grabados. Porque el signo posmoderno no implica un borrado radical de la tradición o del pasado, sino la incapacidad posmoderna de aferrarnos a un signo estable en el que el significante remita siempre al mismo significado. El signo posmoderno no es tan solo superficialidad o carencia de sentido, sino una relación inestable en la que un mismo significante apunta hacia una extensa pluralidad de significados, sin conseguir, no obstante, hallar anclaje permanente en ninguno de todos ellos. El significado, como el hombre posmoderno, transita por refugios temporales, pasa la noche en un motel y amanece en los santuarios de la antigua Edo. No se trata, en consecuencia, de una ruptura con la tradición, sino de que ésta ha pasado a ser uno más entre los múltiples sentidos por los que puede transitar un significante determinado.

No son pues signos vacíos, sino tan llenos que podríamos llamarlos desbordados, tanto que inundan la estructura de los textos, desfigu-

rándolos en jeroglíficos de pánico, en horrores enigmáticos en los que, como al final de *Audition* (Ōdishon, Takeshi Miike, 2001), lo que más nos asusta es no comprender qué es lo que está pasando. Según Jordi Sánchez Navarro²⁵, «quizá hoy podemos comenzar a hablar de una apertura de tercer grado en el texto artístico, en la que la confusión no es un error de cálculo, sino una demostración de astucia del creador y el mayor estímulo que, como lectores, puede ofrecernos una obra». El signo posmoderno es el *obake* de los textos.

De crisálida en crisálida, tampoco el *butō* concede un sólo instante a la gramática; sobre el escenario, todo ha de ser transformación. Para muchos de sus practicantes, escribe Paul Roquet (2003: 6-7), el *butō* «es un proceso de continua revuelta contra lo establecido, una vanguardia perpetua». Incluso el propio Hijikata era consciente de que ni el aula ni el manual eran lugar para sus estertores. Según recuerda Yōko Ashikawa: «la lección que más profundamente caló en mi corazón fue lo que el maestro mismo dijo: “consignad el método Hijikata a las llamas, condenadlo al cadalso, devolvedlo a la forja y volved a crearlo”» (en Roquet, 2003: 50).

Pero hasta la escritura automática se vierte a través de las palabras y, a menudo, la danza *butō* se muda en el oxímoron de la rebelión codificada, en la paradoja de una insurrección contra el lenguaje a través de sus propias armas. Para el *obake*, el peligro también radica en lexicalizarse, en que enyuntemos con palabras a la espectra o apresemos con el verbo la fuga de la zorra a través de los disfraces. En una estructura tan convencional como la del género cinematográfico, el *obake* corre el riesgo de convertirse en su abreviatura de bata blanca y pelo lacio, de olvidar las relaciones de poder y deseo a las que dan cuerpo los signos. De ahí que el reto consista precisamente en desencadenar al *obake* sobre el texto para que vaya royéndolo por dentro.

Y en *Audition*, la fractura. El mal por el mal carece de sentido, deja de ser la transgresión al convertirse en orden aceptable. Y por eso Miike elabora paciente una historia tópica y anodina que, de pronto, estallará en caos y pesadilla. Al fin y al cabo, ¿de qué sirve erigir un babel

²⁵ Sánchez Navarro, Jordi. 2005. “(Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental.” En Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds). *Documental y vanguardia*. Madrid. Cátedra.

de naipes si no pensamos derribarlo? Pero, ¡sorpresa!, las cartas al caer se han convertido en hojas de navaja, en cuchillas que apuñalan las expectativas y las reglas de los textos. Mas no es Miike sino Asami, su protagonista, quien subvierte las convenciones del discurso.

Al igual que Izumi Kyōka con sus fantásticas heroínas, Miike no pretende urdir en Asami el atormentado interior de un personaje, sino moldear un ideal femenino. Pero este recipiente vacío ha sido torneado sólo para llenarlo hasta que se derrame, hasta que nos anegue y arrase nuestros textos. Como un espejo en un campo de batalla, *Audition* nos retorna una imagen quebrantada en mil ocelos. Asami mora en este espejo. A través de este mismo reflejo —y sobre todo en la mirada del hombre que lo escruta— la iremos buscando en el siguiente capítulo, aún a sabiendas de que ella es sólo voz para la locura, molde para el delirio.

En *Las mujeres y el cine*, Ann Kaplan (1998: 62) afirmó que «las narraciones fílmicas se organizan por medio de un lenguaje y un discurso de base masculina, paralelos al lenguaje de ese subconsciente. Por consiguiente, las mujeres en el cine no sirven de significantes para un significado (la mujer real) [...], sino que se han elidido significante y significado en un signo que representa algo en el subconsciente masculino». Pero ¿qué sucederá entonces cuando tal signo se revele el emblema de lo inestable, el símbolo del cambio? *Audition* nos responde a la pregunta de en qué se hubiera transformado la raposa Kusunoha, si Abe-no-Yasuna la hubiera seguido buscando.



La aguja en la mirada

Asami,

no sabré de ti más que el dolor que me has causado, ni podré ya conocerte más allá del corte y de la herida, de la cicatriz y del pinchazo. Te recuerdo de mis sueños y sé cuánto te he amado; pero ya no sé quién eres y sí cuánto me dueles... Me lastimas, eres, y el resto es todo ensueño. Yacías, al principio, como una foto de carné entre legajos y legajos de aspirantes, pero fui yo quien, con la mirada, hubo de darte un nombre que acabó por resultarme impronunciable y un rostro que acabó por desbordar todo el encuadre.

Identificados con Aoyama, sufrimos el estallido irracional de una violencia intolerable. Llegados al último capítulo de *Audition*, nos traiciona la inmovilidad de nuestra mirada, la comodidad de una butaca que creíamos inexpugnable y que en cambio nos atrapa cual la venus papamoscas. ¿Y qué podemos hacer nosotros sino protegernos de la pantalla con los dedos o apretar fuerte los párpados? Acaso desertar, huir como lo hicieron en 2000 los asistentes a la presentación del film en Róterdam. Porque con *Audition*, Miike nos traiciona y

asalta el único punto flaco de nuestra atalaya de espectadores, el ojo desnudo, la mirada en la que, lenta, ceremonialmente, va clavando las agujas del discurso.

Audition recrea la construcción de la mirada masculina y los mecanismos por los que ésta moldea y domestica la feminidad; pero lo hace con el fin de atacar seguidamente la mirada del espectador a través de aquellos mismos procesos que la conforman. Con ello, al tiempo que destruye la fascinación de la mirada, Miike exhuma las contradicciones de la sociedad patriarcal que la sustenta. Pero veamos antes cuáles son esos mecanismos a los que ataca Miike y que definen la mirada masculina en el ámbito cinematográfico.

2.1. La mirada es masculina



Fig. 1. Katsuhika Hokusai. c.1835. "Sangi Takamura",
de *Cien poemas explicados por una niñera*

Desde su barca, entre las rocas, tres pescadores contemplan a las tres buceadoras que traspasan los pliegues del mar en busca de coral, perlas y abulones. En este mismo grabado de Hokusai, titulado *Sangi Takamura* (c. 1835), sobre el escollo se secan al sol tres pescadoras que han pillado por sorpresa a los mirones; pero éstos, indiferentes a

ellas, prefieren el placer de espiar sin ser vistos, el goce de intuir entre las ondas las espaldas y las piernas. Y como ellos, entre estos mismos riesgos, puede que también se agazape el viejo artista, hurtando con sus ojos la vivacidad de los cuerpos de las buceadoras (*fig. 1*).

Pero si bien la figura del mirón es constante en el arte erótico, se produce cierto cambio cuando el *voyeur* se inserta en la pantalla, cuando somos invitados —junto al grupo de compinches de *Cinco mujeres en torno a Utamaro* (Utamaro o meguru gonin no onna, Kenji Mizoguchi, 1946)— a vigilar, desde una caseta cercana, la playa en que se bañan las más bellas muchachas para solaz de un aristócrata. Con un trávelin, la cámara despliega como un rollo la fila de muchachas, las recorre y una a una las despoja de sus prendas. El pintor mira y, desde una perspectiva elevada —propia del grabado paisajístico—, observamos a las doncellas zambullirse entre la espuma. Pero este punto de vista del pintor será continuamente quebrantado en favor del ojo de la cámara. Porque Utamaro no podría ver nunca el ajeteo desde tan cerca ni tampoco los brazos de las mozas atrapando peces bajo el agua. Ni para Utamaro ni para el aristócrata, el espectáculo se construye para el ojo de la cámara, para el espectador cinematográfico²⁶; y es hacia su mirada —y no hacia la de los personajes—, hacia la que va deslizándose la fragmentación del montaje.

Pues, cuando vamos al cine, buscamos la mirilla clandestina del fisgón o puede que tal vez persigamos un espejo, más bello que el mundo, del que hurtar impunemente la curva de unos labios, la frontera de unos pechos. Retrovisor prohibido y secreto, la pantalla nos acerca a las piernas de las chicas que en el parque charlan de sus cosas. Asomados al calidoscopio, penetramos en un país de belleza inmarcesible, habitado sólo por el deseo. Desde lo alto de la torre, un joven divisa con sus prismáticos el gentío, los globos, los feriantes y las danzas del parque de Asakusa²⁷. Nos cuenta Edogawa Rampo —en “El viajero

²⁶ Y así lo testimonia el paralelismo entre el mentado trávelin y ciertas coreografías de Busby Berkeley, trávelin tildado de «decepcionante» por Antonio Santos (1993: 220-21), pero que, para nosotros, implica una interesante investigación de los mecanismos de *voyeurismo* cinematográfico por parte de Mizoguchi.

²⁷ Significativamente, en el parque de Asakusa confluían los usos, costumbres y artefactos importados de occidente. Lugar en que los jóvenes perseguían una moderna cotidianeidad, Asakusa era un espejismo.

con el cuadro de las figuras de tela” — que dicho joven vislumbrará sobrecogido a una bellísima muchacha a la que, desde entonces, irá buscando sin tregua. Pero ella existe sólo en sus anteojos, pues, como acabará descubriendo, es una figura dentro de un cosmorama de tela.

Desolado, el hombre pide a su hermano que le observe a través de los cristales más gruesos de los prismáticos y, a través de las lentes, el joven logra menguar, desaparecer súbitamente, convertirse en personaje del cosmorama. Sin embargo, lo más triste de todo, acabará confiándonos el hermano, es que «mientras la chica se mantiene joven y lozana [...], mi hermano envejece y se marchita con el paso de los años». (Rampo 2006: 204-05). También el cine nos permite poseer mujeres bellas, pero además nos concede el deseo de ser más bellos que nuestro cuerpo, jóvenes para siempre, gallardos y esbeltos. Así, la pantalla nos devuelve una imagen que podría ser la nuestra, que quisiéramos la nuestra: la de un yo heroico y mejorado con el que poder identificarnos. Del voyeurismo pasamos al narcisismo.

Pues, cuando miramos la pantalla, buscamos el reflejo perfecto que Jacques Lacan²⁸ describiera cuando hablaba de la fase del espejo. Para investigadores como Christian Metz, Jacques Aumont o Alain Bergala existiría una clara afinidad entre la situación del espectador cinematográfico y la fase del espejo, esa etapa del desarrollo infantil en la que, según Lacan, el bebé descubre su unidad corporal a través de la mirada, a través del espejo o de la imagen de aquellos que son sus semejantes (la madre, el padre, otros niños...). Del mismo modo, en el cine —recogen Aumont y Bergala (1989: 250)— «todo sucede como si el dispositivo puesto a punto por la institución cinematográfica (la pantalla que nos refleja la imagen de otros cuerpos, la posición sentada e inmóvil, la sobrevaloración de la actividad visual [...]) imite o

²⁸ En este caso, juzgamos pertinente la teoría cinematográfica psicoanalítica en la medida en que el Japón moderno es patriarcal y capitalista, propiciando, en consecuencia, los traumas que estudia el psicoanálisis de Occidente. Por otro lado, la influencia del cine occidental (constructo del inconsciente social capitalista), determina un modelo narrativo que propicia la eclosión de estos mismos traumas con independencia del color local con que haya sido aderezado. Finalmente, los mecanismos que deconstruye *Audition* son los propios del paradigma cinematográfico moderno, cuyas conexiones con el psicoanálisis son obvias y reconocidas..

reproduzca parcialmente las condiciones que han presidido, en la infancia, la constitución imaginaria del yo después de la fase del espejo».

Como un narciso enamorado, vemos en la alberca samuráis o yakuza desesperados, pétalos de fuego, lobos solitarios que escupen en la boca del mundo y las ciudades, héroes atrapados como nosotros, pero también más fuertes, más audaces, más valientes que nosotros, al fin y al cabo, nosotros. Al placer de engullir con la mirada un cuerpo hermoso, se le añade aquel otro de serlo, pero de serlo activamente: héroe al otro lado del espejo. Sin embargo, en esta dicotomía de la mirada, se haya inscrita una distinción básica de género: mientras que el hombre es sujeto de la mirada, la mujer se resigna a ser su objeto. Sobre esta misma diferencia se asienta el ensayo de Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo*²⁹. Así, para la autora, narcisismo, voyeurismo, sadismo y fetichismo constituirían las fases de una mirada que no puede ser sino masculina:

«El hombre no sólo controla la fantasía de la película sino que surge además como el representante del poder en un sentido nuevo, como portador de la mirada del espectador. [...] Cuando el espectador se identifica con el principal protagonista masculino, está proyectando su mirada sobre su semejante, su suplente en la pantalla, de modo que el poder del protagonista masculino que controla los acontecimientos coincide con el poder activo de la mirada erótica, produciendo ambos una satisfactoria sensación de omnipotencia» (Mulvey, 2001: 371)

Aoyama, protagonista de *Audition*, carece de la pericia del samurái o del poder del yakuza, no es joven ni atractivo ni se esfuerza en recobrar su vigor a puñetazos o persiguiendo una pistola —como así lo harían los protagonistas de *Tokyo Fist* (Tokyo-ken, Shinya Tsukamoto, 1995) o *Bullet Ballet* (Shinya Tsukamoto, 1998)—. A diferencia del héroe moderno, susceptible de convertirse en objeto sexual de la espectadora, Aoyama estaría más emparentado con aquella estirpe de estrellas masculinas que, según Ann Kaplan (1998: 60), «no tenían por

²⁹ La propia Mulvey y muchas otras autoras han ampliado, matizado, criticado y corregido este crucial ensayo. No obstante, creemos que resulta pertinente acudir a él, dado lo exacto de la correspondencia entre su argumentación y los mecanismos cinematográficos analizados por Miike en *Audition*.

qué derivar su “brillo” de su aspecto ni de su sexualidad [...], sino del poder que eran capaces de ejercer dentro del mundo fílmico en el que actuaban».

Aoyama, padre en su hogar y jefe en su oficina, posee una casa grande, pesca los domingos y conoce bien la agenda del triunfo: golf, locales caros y sirvientes, cartas de gourmet y hotelitos de escapada junto al mar. Pero más allá de estos rasgos socialmente deseables —y de otros como la sensibilidad y la bonhomía—, el poder al que se refiere Ann Kaplan, y por el cual nos identificamos, es de índole estructural y se refiere al papel que el personaje juega en la narración. La identificación es un asunto de estructura narrativa. Efectivamente: es la carencia de Aoyama la que arranca el relato y son su búsqueda y su deseo quienes nos van arrastrando a lo largo del metraje. «Todo relato clásico —escribían Aumont y Bergala (1989: 267)— inicia la captación de su espectador al ahondar la separación inicial entre sujeto deseante y objeto de deseo. Todo arte de la narración consiste en regular la persecución siempre relanzada hacia este objeto de deseo, deseo cuya realización está diferida sin cesar».

Y *Audition* comienza precisamente con la falta, con la esposa vestida de ocaso, con un latido que se va desvaneciendo, con una madre muerta. Aoyama queda viudo y, diez años después decide seleccionar una nueva esposa. El *casting* de ese nuevo objeto de deseo, el hallazgo de Asami, su posterior desaparición y su búsqueda nuevamente reanudada: todo encaja con aquel deseo indefinidamente postergado, al que aludieran Aumont y Bergala, y que estructura el relato en torno al viudo.

Mientras Aoyama se desplaza, Asami apenas se mueve, yace como una muñeca rota a la espera de que él la despierte con su llamada. Abrasada en el muslo y lesionada en la cadera, ella no puede ya bailar como una garza. Asami es inmóvil, como una muerta, se parece a la Asaji de *Trono de sangre* (Kumonosu jō, Akira Kurosawa, 1957), desgranando inmóvil siniestros planes mientras su marido, el samurái Washizu, batalla consigo mismo danzando en círculos. La angustia de Aoyama, como la de Washizu, le arrastra hacia las alcantarillas de la existencia, le impele a franquear las capillas clausuradas y los santuarios prohibidos del dolor de Asami.

Pero antes de embarcarse en este último viaje, Aoyama era ya el dueño del espacio, de la casa y la oficina. En cambio, Asami sólo una fotografía plana y carente de profundidad. «Frente a la mujer como icono, —nos recuerda Laura Mulvey (2001: 372)— la figura masculina activa (el ego ideal del proceso de identificación) exige un espacio tridimensional correspondiente al del reconocimiento en el espejo [...]. Es una figura en el paisaje».

Al comienzo de *La señorita Oyu*, Shinnosuke se pasea por el jardín fresco y umbroso que se pierde en la profundidad de campo; pero entonces la distancia, el trávelin y el plano general son interrumpidos por sendos planos de Oyu, mucho más cercanos, que suspenden la ilusión de profundidad y nos sitúan ante una imagen plana, desgajada de su fondo, convertida en objeto para el deseo. Esta interrupción de las convenciones de representación espacial —aplicable tanto al cine clásico como a estéticas más autorales— es la misma que apreciábamos en la mentada secuencia de *Cinco mujeres en torno a Utamaro*, en la que irrumpe el primer plano de una joven³⁰, involucrándonos en el anhelo del artista.

Pero si tanto Oyu como Oran, la joven que encandila a Utamaro, son recortes escogidos de un paisaje, Aoyama en cambio se enamora de una figura carente de todo fondo, de una redacción, de una fotografía pegada en una instancia. En lugar de hacernos partícipes del arrobamiento que inspira la heroína en los otros personajes, Miike deconstruye la fascinación de la mirada masculina.

Bidimensional e inmóvil, Asami es al principio una mera foto en manos del protagonista, una más en el fajo de estampas que Aoyama examina bajo el flexo, con el goce culpable del pornógrafo que, sorprendido, intenta apartar su devocionario de la mirada de su hijo. La mirada es culpable, la mirada es erótica, pero no es sino el azar quien conduce sus manos hasta la instancia de Asami; un hallazgo —en el que es más importante el plano de Aoyama leyendo que el de su contraplano fotográfico— que será descrito por la iluminación y por la música como un asunto íntimo y privado, del que apenas se nos permite formar parte.

³⁰ Algo insólito en el estilo personal de Mizoguchi, sobre todo hacia 1946.

Reducido a su mínima expresión —una fotografía—, el objeto de la mirada no es capaz de seducirnos; necesita de la intervención de personajes masculinos que lo inserten en el flujo espacial y narrativo. Para ello, Miike se sirve de los hombres como amos de la imagen, como gestores de la mirada³¹. A fin de seleccionar la esposa ideal, Aoyama y su amigo Yoshikawa disponen una falsa audición para un film que nunca se realizará, *Heroínas del mañana*. A través de esta mascarada, Miike pone en escena los roles de la mirada: la omnipotencia del sujeto que observa y la sumisión del objeto que se ofrece a ser ojeado y más tarde descartado.

En el espacio abstracto del auditorio no hay más atrezo que la silla y la cámara de vídeo, ni tampoco más telón que las persianas que descienden clausurando el sol, la luz del mundo, la realidad afuera. Los actantes son dos hombres y treinta cuerpos de mujer que desfilan ante ellos, exhibiendo sus sonrisas, sus pechos o sus dotes para el flamenco. Pero ellas son todavía sólo imágenes de vídeo, ni siquiera estereotipos, apenas rasgos o apuntes de carácter, instantáneas fijadas por el flash y barajadas por el rápido montaje. A ellos, en cambio, les pertenece la prerrogativa de inquirir en su intimidad, de obligarlas a exhibirse o de hacerles confesar su vida sexual, familiar y privada. Pues, para obtener un papel en la historia de *Audition*, es preciso ser absorbida primero por la mirada de uno de los hombres. Y así lo hará Aoyama cuando, finalmente, llegue el turno de Asami.

En la sala de espera, ella se sienta de espaldas. Silencio. Ella entra en el auditorio y todavía el plano general la aleja demasiado como para permitirnos desearla. Es preciso que, desde el fondo de la sala, la cámara vaya avanzando hasta centrarse en el rostro de Aoyama y que, desde su punto de vista, nos retorne a ella, primero en plano general, luego en plano medio, finalmente en primer plano, el montaje nos la acerca y nos da cuenta del proceso por el que Aoyama la convierte en fetiche para su mirada. Frente a la continuidad espacial con que la cámara se aproxima a Aoyama —sin corte alguno—, el acercamiento al rostro de Asami recurre al montaje, a la convención abstracta, al espacio psicológico.

³¹ De hecho, ambos personajes son directivos de empresas de producción audiovisual.

Pero para nosotros Asami sigue sin ser bella. Como espectadores compartimos todavía el punto de vista de un Yoshikawa que, a través de un inserto entrometido, se inmiscuye en el diálogo de plano-contraplano entre la joven y el viudo. En adelante, él será para nosotros el último asidero que nos salva de abismarnos en las pupilas de Aoyama. «No te fíes de las fotografías», aconseja el amigo por teléfono, pues quizá sepa que éstas son sólo un fetiche sustituto, un juguete ilusorio que desplaza los peligros y amenazas del sexo femenino, de ese ser castrado y siniestro que amenaza con disolvernarnos en su abismo, con engullirnos con su cuerpo.

Por los techos y moteles de *Wicked City* (Yōjū toshi, Yoshiaki Kawajiri, 1987) se deslizan féminas tarántula con el sexo erizado de dientes y Amazonas cuya carne se funde en el amor, sumergiendo y sofocando a sus amantes. Como advierte Barbara Creed (1993: 107), «la *vagina dentata* es particularmente relevante para la iconografía del cine de terror, que abunda en imágenes que juegan con el miedo a la castración y al desmembramiento», con el miedo a la mujer como cuerpo enigmático, sangrante, oculto, otro; ese cuerpo que nos atrae y nos aterra por cuanto tiene de conexión con la vida, pero también de camino de retorno hacia la disolución, la muerte y el vacío.

Hay quien, como Aoyama, exhorta la amenaza moldeando una imagen dulce y tranquilizadora, carente de conflicto, como el fetiche o la fotografía. Pero otros, en cambio, estampan el fetiche y claman por tormentos que dobleguen su elegancia y martirios que castiguen su beldad. Vejeciones si son listas, suplicios si eficaces, violaciones si conocen el éxito profesional. Más adelante volveremos sobre la tortura como forma de erotismo y represión; de momento, apuntaremos que el sadismo necesita de testigos para convertirse en sanción social, es decir, precisa de la mirada que acuse y que castigue para ser realmente un goce. Según subrayaba Mulvey (2001: 372), «El voyeurismo mantiene conexiones con el sadismo: el placer reside en descubrir la culpa (asociada inmediatamente con la castración), imponer el control y someter a la persona culpable a través del castigo o del perdón.»

Como Chihiro en *Freeze Me* (Takashi Ishii, 2000), la protagonista de *A Snake of June* cede su libertad a cambio de mantener ocultas esas fotos que revelan su intimidad más secreta. Cazadas en su culpa, ambas

quedarán a merced de los extorsionadores que, dueños de su imagen privada, serán en adelante también dueños de sus actos. En *A Snake of June*, Shinya Tsukamoto interpreta al chantajista que orquesta la floración del cuerpo desnudo, la eclosión del deseo al abrigo del aguacero. Director dentro y fuera del relato, Tsukamoto obliga a Rinko a pasearse semidesnuda por las calles de Tokio, a convertirse en el faro al que van a morir cual polillas todas las miradas. Pero para ella desencadenar su sexualidad será precisamente percatarse de la voluptuosidad de abandonarse a la mirada y ser hendida por las pupilas de los hombres, por los flashes de las cámaras.

Sin embargo, mientras que, según Tsukamoto, para la mujer el goce radica en cabalgar sobre su propia condición de objeto, para el hombre convertirse en objeto de la mirada supone ser pateado, untado en brea, y finalmente ahogado sobre un escenario. Allí donde la mujer descubre su poder como objeto, el hombre es un pelele que fracasa al tratar de superar su condición de espectador, al tratar de transformarse en algo más que mero portador de la mirada. En el teatro subterráneo de *A Snake of June*, todos los espectadores calzan por máscara un embudo por cuya cerradura espían cuerpos obligados, sexos forzados a embestirse y jóvenes ahogados en sumideros de cristal. Amarrados por cadenas, enmascarados por mirillas, ninguno de los asistentes podrá ayudar a los muñecos humanos del teatro de la crueldad.

Porque siempre hay quien disfruta viendo sufrir al inocente y oficinistas a los que ya sólo satisface que los jóvenes sean sancionados por no llevar corbata o por subsistir sólo del deseo. Porque la mirada puede ser por sí sola castigo. Así mira Yoshikawa en *Audition* a las mujeres que carcajean y alborotan en la cafetería, esas mujerucas que, no siendo objeto digno de mirada, permanecen desenfocadas, desterradas al fondo del encuadre: «¡Qué horror de chicas, sin clase y engreídas! Y, además, tontas. ¿Dónde están las chicas de verdad? Japón está acabado». Pero si bien esta mirada es patrimonio de Yoshikawa —pues no llega a mostrársenos con nitidez lo que está viendo—, en *Audition* la auténtica reflexión en torno al sadismo del espectador se

encarna en el señor Shimada³². Como el público, él es preso de su asiento, cautivo de unas gafas tintadas que resaltan y ensombrecen su visión, sus ojos para el placer y para el castigo, sus ojos capaces de extasiarse ante las niñas que vuelan al ballet, pero también del más indecible goce ante el martirio de los cuerpos. «¿Disfrutas viendo esto?», parece preguntarnos Miike al insertar un plano del mirón durante la tortura ritual de Aoyama.

Turbulento y desbocado, el cine de Miike ha sido descrito como una exploración —entre hiperbólica y violenta— de los límites de lo mostrable en la pantalla. Pero aunque cierta, esta afirmación es incompleta en la medida en que soslaya, por un lado, la dimensión de lo simbólico y, por otro, la problemática relación entre espectador y violencia que entablan films como *Audition* o *Ichi the Killer* (Koroshiya 1, Takashi Miike, 2001). En su análisis de *Ichi the Killer*, Tom Mes (2003: 220-243) expone el paralelismo entre la fruición que obtiene Kakihara a través de la violencia y el consumo de la misma por parte de la audiencia, entre la caza exasperada de un dolor más grande que el éxtasis y el regocijo que los excesos de esta búsqueda suponen para el público. Desde su arranque, el relato se precipita irreversible hacia el choque amoroso entre el sádico definitivo y el masoquista más extremo; pero entonces, en el umbral mismo del idilio, Miike nos sustrae el último combate. Tal como señala Mes (2003: 241), «para el espectador sentir desilusión respecto a tal apoteosis supone admitir el deseo de consumir violencia».

En este sentido, el final de *Audition* no desilusiona en absoluto, y sin embargo nos aterra y sobrecoge en la medida en que Miike devasta una vez más el acuerdo tácito entre el texto y nuestras expectativas como lectores. Tras haber desglosado los mecanismos de la mirada, Miike los utiliza en nuestra contra y recurre a ellos a fin de demoler las expectativas del ojo y del relato. De pronto, al final de *Dead or*

³² No en vano, Renji Ishibashi, el actor que interpreta al Sr. Shimada, ya había encarnado al mirón protagonista de *Watcher in the Attic* (Edogawa Rampo ryokikan: Yaneura no sanpo sha, Noboru Tanaka, 1976), así como a otros de los repugnantes pervertidos de la obra de Miike como, por ejemplo, al jefe mafioso de *Dead or Alive* (Dead or Alive: Hanzaisha, Takashi Miike, 1999). De este modo, la memoria espectral no tarda en vincular al Sr. Shimada con depravaciones morales y vicios inconfesables.

Alive, el policía resurge del amasijo llameante de su vehículo y acribilla sin piedad a los mafiosos que responden a balazos. Pero para pasmo de los espectadores, ambos siguen vivos tras el tiroteo y de sus almas heridas brotan armas imposibles, bolas de fuego, una furia que rebasa a los personajes y termina, literalmente, con la destrucción del planeta y del registro realista que había presidido la película.

Como exponíamos en el capítulo previo, el cine posmoderno está presidido por la inestabilidad del signo, del texto y el contexto, por una relación proteica y discontinua entre significado y significante, entre el cine de género y las expectativas que éste genera en el público. No obstante, si bien la sorpresa obligatoria ha devenido un lastre para cientos de películas que se extravían entre saltos y piruetas, Miike logra rentabilizar dicha estructura y entrelazar a través de ella el poder con la mirada, los procesos psicológicos con las jerarquías sociales. Como la jabalina que en el aire da la vuelta y traspasa a su lancero, *Audition* se hunde en nuestros párpados, mas no para cegarnos, sino para hendir una fisura por la que emerjan todos los miedos y fantasmas del inconsciente individual y colectivo.

2.2. La nostalgia hace al fantasma

El primer personaje de *Audition* es un dinosaurio de cartón, un colorido triceratops atrapado entre volcanes botella y palmeras papel de seda. Una flor dedicatoria, mayor que el dinosaurio, ha germinado en medio del diorama: «Querida mamá. Recupérate pronto». Pero su madre se ha desvanecido antes que el crepúsculo. Y, bajo un resplandor tan amarillo como el recuerdo, contemplamos al viudo y a su esposa en plano cenital, tal como segundos antes se nos mostrara el diorama. Al fin y al cabo, esposa y viudo no son ya sino habitantes de una maqueta prehistórica, de un cosmorama de tela, adheridos a un tiempo pretérito en el que hubo familias felices y esposas sumisas.

Diez años después, ni Aoyama ni su hijo han superado su afición por los dinosaurios y otros vestigios del pasado. Con ilustraciones del cretácico, el muchacho intenta seducir a una adolescente con la que, sin embargo, no logra congeniar: ella no es buena en la cocina. Como su padre, excava el mar en pos del fósil improbable de la familia tradi-

cional; pero mientras que el hijo será capaz de repeler tal fantasmagoría, el padre sucumbirá al influjo de una fantasía cuya realización resulta aterradora. La búsqueda de Asami es un descenso al paraje interior, a la sima en que se forjan los deseos, no sólo de Aoyama, sino también de un contexto social puntuado a lo largo de la narración.

Audition es el relato de una sociedad en crisis, la del Japón de los 90. Aoyama y Yoshikawa deploran el menguante margen de beneficios y la implacable competencia que impera en sus negocios y, como parte de la crisis, reprueban la vulgaridad de las chicas de hoy en día. Chicas cuyo estatus ya no es el de esposas, sino el de trabajadoras que deben esforzarse por paliar la inestabilidad laboral de sus maridos. Tal es, al menos, el consejo del sociólogo neoliberal Masahiro Yamada (2001: 51-52), quien conecta la depresión económica actual con el declive de la figura del ama de casa. Tras la II Guerra Mundial, Japón se apoya en el ama de casa como retaguardia de la industrialización: «Desde el punto de vista de los empresarios, el ama de casa era una fuente de trabajo en dos sentidos. En primer lugar, se ocupaba de las necesidades hogareñas del marido trabajador y, en segundo lugar, y más importante todavía, se ocupaba de criar a los niños que serían la siguiente generación de trabajadores vigilando su educación y asegurándoles los conocimientos necesarios» (Yamada, M. 2001: 50).

Mientras que diversos cineastas han cuestionado el modelo familiar de posguerra, desde 1963 el drama doméstico televisivo se ha empeñado en fortalecer y difundir el ejemplo de familia propuesto por el industrialismo. En consecuencia, desterrar hoy a la mujer del hogar conlleva despojarla de su espacio social, arrojarla a la zona de sombra en que la sociedad lidia con un imaginario presente pero obsoleto, con un pasado tan reciente que su cadáver aún forcejea y se resiste a ser embalsamado. A lo largo de esta oscura brecha entre el presente cambiante y el pasado no asumido, el cine de terror va palpando traumas no cerrados, grietas aún sangrantes y heridas que son monstruos.

No es fácil afrontar el cambio irreversible cuando los traumas del pasado aún siguen abiertos, supurando en la negrura, infestados de fantasmas. Pero, como vimos, no es la primera vez que Japón transita en el crepúsculo. Existe un paisaje de espejismos que sólo existe entre el

ocaso de una era y el comienzo de la otra, entre el feudalismo y la modernidad, entre ésta y la posmodernidad; un paisaje que es sobre todo el del deseo y el de la incertidumbre de quienes, como los fantasmas, pueblan la frontera entre dos tiempos y dos mundos. Vimos ya, hablando de las eras Meiji y Taishō, cómo la nostalgia se confunde con el monstruo, cómo el arte se exilia en reinos de lo fantástico con el fin de oponerse a los engranajes de la historia.

Ya la era Meiji perseguía oasis fuera del tiempo, islas regidas por diosas del pasado, por mujeres fantásticas que custodian y encarnan la pureza de un Japón premoderno. El segundo narrador de *El cortador de juncos* (Ashikari, 1932)³³, de Junichirō Tanizaki, nos cuenta que en su infancia solía espiar por el orificio en la cerca de un jardín y que, junto a su padre, se asomaba a un espacio vedado, a un tiempo perdido y secreto: el del Japón tradicional, el de la señorita Oyu. Sus rasgos permanecen en las tinieblas y sólo serán descritos a través de una brumosa fotografía, en la que sus rasgos se difuminan como velados por un cendal de gasa o seda, como si una sombra neblinosa hubiera descendido sobre nuestros ojos, como si una brisa flotara sobre ella y en ningún otro lugar (Tanizaki, 1993: 31).

Descendiente de la fémina de Tanizaki, *La señorita Oyu* de Mizoguchi viste y recita como una dama de la era Heian. Sacerdotisa del ayer, ella habita en jardines y santuarios, en parques, bosquecillos y mansiones circundadas de estanques y de acequias. Es, en definitiva, un arquetipo premoderno que se asocia a un absoluto trascendente, un absoluto que debe ser entendido en términos de cultura japonesa. Inaccesible como el sueño, Oyu es la Galatea de la mirada, la más bella creación del ojo y la fantasía. Finalizado su relato de Tanizaki, el narrador confiesa dirigirse hacia la cerca de Oyu a fin de espiarla una vez más. «Eso es extraño, pensé. ‘Pero la señorita Oyu tendría ahora unos ochenta años, ¿verdad?’. Pregunté, pero allí sólo permanecía el susurro del viento soplando a través de la hierba. No podía ver los juncos que cubrían la orilla y el hombre se había desvanecido como si se hubiera fundido en un rayo de luna» (Tanizaki, 1993: 53).

³³ Aunque posterior cronológicamente a la era Meiji, la obra está bañada por el sabor de aquel crepúsculo, por la luz de aquellos días.

Algunos, sin embargo, no consienten vislumbrar a través del periscopio un espejismo y se ven impelidos a apartarse del sendero en pos de un horizonte ya perdido, encaminándose tal vez hacia ese valle al que termina llegando el asceta protagonista de *El Santo del Monte Kōya*, de Kyōka Izumi (1900), un paisaje desterrado de las modernas cartografías, pretérito, inconsciente, imaginado, anterior a la palabra y la razón, un reino custodiado por una mujer demoníaca y cautivadora: la hechicera del Monte Kōya. Tanto ella como Asami son bellas porque emergen del ayer, porque cada uno de sus rasgos se difumina en el incienso del pasado, porque niegan con sus poderes el avance hacia el futuro. De este modo, si Asami compendia los rasgos de la esposa sumisa y refinada, la hechicera, por su parte, remite a la literatura clásica y al *nō*, a la mujer serpiente y la *yamamba*³⁴.

Pero en el *nō* la *yamamba* puede portar múltiples máscaras, la de la anciana amable —como en la escuela Kanze— o bien la diabólica mueca de rojas encías y hundidas cuencas —propiedad de la familia Umekawa—. Pues la *yamamba* es al tiempo benévola y demoníaca, sobrenatural y humana, perteneciente, al fin y al cabo, a la filosofía nodualista del Japón medieval, en la que bien y mal, error y acierto, son un mismo concepto. La hechicera del monte Kōya es la caverna en que resuenan los ecos de la *yamamba*, la vasija en que Kyōka vierte cualidades tan deliciosas como anticuadas... pero éstas mismas son las cualidades que conforman la otredad del sujeto presente, todo aquello que ha dejado de integrar lo cotidiano para convertirse en ajeno a nosotros, extraño a nuestro tiempo y, por lo tanto, siniestro.

³⁴ Según el folclore japonés, la *yamamba* o *yama-uba* era una bruja de las montañas que se alimentaba de los niños y viajeros que caían en sus manos. Atribuida a Zeami, *Yamamba* es también el título de una de las *shura-mono* (obras de demonios) más representadas del repertorio *nō* antes del s. XVI. Algunas de sus plasmaciones más impactantes son *La vieja bruja de la mansión de Hitotsuya* (1855), de Kuniyoshi, o *La bruja de Adachigahara*, de Yoshitoshi Taiso (1885). Mientras la primera aferra a una joven por el mentón con el fin de degollarla (*fig. 2*), la arpía Yoshitoshi ha colgado a una preñada cabeza abajo sobre las brasas (*fig. 3*). Imágenes semejantes, de ancianas torturando muchachas, reinciden en la filmografía nipona desde *Blood Sword of the 99th Virgin* (Kujukuhonme no kimusume, Morihei Magatani, 1959) hasta obras tan recientes como *Huella* (Imprint, Takashi Miike, 2006); pero quedémonos con el carácter arcano y misterioso de la *yamamba* del bosque de las telarañas del *Trono de sangre* de Akira Kurosawa.



Fig. 2. Utagawa Kuniyoshi. 1855.
La vieja bruja de la mansión de Hitotsuya



Fig. 3.
Yoshitoshi Taiso, 1885
La bruja de Adachigahara

Por nostálgico que resulte el aroma de Asami o la hechicera, el deseo que sentimos por ellas no puede desligarse del temor y el rechazo hacia la otredad que representan. Porque son abyectas, porque encarnan todo aquello que ha sido excluido de nuestro entorno y desechado de nuestra propia personalidad. De ahí el ambiguo deseo, tan preñado de miedo, que el monje y Aoyama irán gestando, quizá conscientes de que tal retorno hacia el pasado lo sea también hacia el abismo, hacia el seno materno, hacia la disolución del sujeto. Como escribe Nina Cornyetz (1999: 27), «la mujer peligrosa de la imaginación de Kyōka amenaza con romper en pedazos la identidad masculina, devolviendo al protagonista masculino a la amorfidad del presujeto; este proceso es paralelo al proceso social de modernización y al amenazador, tentador y erótico retorno de lo irracional o premoderno».

Dolor y goce, amor y miedo, son un mismo cuerpo en la *yamamba* de Kyōka y de Miike. Porque deseamos cuanto nos destruye, porque anhelamos cuanto nos mata, parece sugerirnos Miike. Y así todas sus criaturas aúllan por alguien que las quiera o por formar una familia que les ampare del desarraigo y las amenazas del capitalismo posmoderno³⁵. Pero Miike interpreta la elegía siempre en clave ambigua, pues sabe que la restitución de la familia es irónica y que sólo se logra mediante la humillación y la violencia. A pedradas. Matando en equipo, corrompiéndose en familia tal como nos lo demuestran los personajes de *Visitor Q* (Bijitā Q, 2001) y *La felicidad de los Katakuri* (Katakuri-ke no kōfuku, 2001), ambas de Takashi Miike.

Ella tatuaba su carne de violetas y apagaba colillas en sus bracitos, por eso Yumi huyó lejos de mamá, lejos de la abuelita ahorcada en *Llamada perdida*, lejos, pero no más allá del alcance de los fantasmas. Será en otra madre, verde y putrefacta, donde Yumi reencuentre al fin el abrazo que la reconcilie con la madre de la que un día huyera. Del mismo modo, el objeto del rastreo de Aoyama es también cadáver o mortaja, acaso fantasma, puesto que —como el narrador de *El cortador de juncos* o el asceta de Kyōka— en la mujer amada persigue una esencia imaginada, una idea romántica, la del Japón tradicional. Y por ello se desvía hacia lo fantástico, desciende por oscuras escaleras y arranca

³⁵ Véase lo escrito por Jordi Costa en Lardín y Sánchez, 2003: 167 y, sobre todo, el monográfico de Tom Mes (2003: 21-31), especialmente los capítulos sobre *Visitor Q* y a *La felicidad de los Katakuri*.

las traviesas que tapian las puertas del delirio. Desaparecida Asami, traspasará hasta el último umbral de la cordura en pos de su fantasma.

Un fantasma que lo es en el plano sobrenatural, pero también en el plano psíquico y lacaniano. En su *Diccionario de psicoanálisis*, Laplace y Pontalis (1981: 138), describen el fantasma como la elaboración, por parte de un sujeto, de un guión imaginario en el que se representa la realización de un deseo del inconsciente, aunque de manera deformada a través de mecanismos defensivos. Como mujer ideal, Asami es el guión imaginario elaborado por Aoyama, el sujeto deseante que no entiende que su deseo ha de relegarse a la fantasía, ya que, de realizarse, acabaría por resultarle insoportable. El rubor se instala en el diván del dr. Freud cuando sus pacientes consiguen confesar la fantasía que, en 1919, se convertirá en el título de uno de sus artículos: “Pegan a un niño”.

Pero ¿quiénes? —«No sé... pegaban a un niño» (Freud, 1981, III: 2466)— y ¿a qué niño? En principio a cualquiera, pero nunca a uno mismo. Pero aquí la mirada del paciente que se inscribe como *voyeur* en el espectáculo, proyecta mucho más de lo que quisiera reconocer el confesante. Puede parecer que su placer se erige en un principio de la identificación con un violento padre indefinido, pero tan culposo goce no puede sino conducirlo a una búsqueda del castigo. Escribe Freud (1981, III: 2472): «Pero sólo la forma de esta fantasía es sádica; la satisfacción de ella extraída es masoquista; su significación está en que ha tomado la carga libidinosa en la parte reprimida, y con ella también el sentimiento de culpabilidad concomitante al contenido. Todos los niños desconocidos golpeados por el maestro no son subrogados de la propia persona».

Subrogados, substitutos, dobles fantasmáticos a través de los que alejar y realizar al mismo tiempo un traumático encuentro con el otro, con lo Real, con el abismo del deseo. Debíó atender Aoyama a la advertencia de Jacques-Alain Miller³⁶: «El fantasma es como una máquina para transformar el goce, pues por su propio movimiento el goce no se dirige hacia el placer sino hacia el displacer», hacia la diso-

³⁶ Citado en Sánchez-Biosca, Vicente (1999) *Viridiana. Luis Buñuel*. Barcelona. Paidós. p. 80.

lución y hacia la muerte, en definitiva, hacia el único remanso en que el deseo encuentra finalmente una tregua.

Michio ha ido ornando de orejas, narices y labios los negros muros de su estudio. Ciego de nacimiento, el escultor de *Blind Beast* (Mōjū, Yasuzo Masumura, 1969) aspira a imprimir su deseo sobre la greda, a sobar piernas en la arcilla y tornear pechos en el barro; pero una vez descubra la carne, no cejará en ir moldeando la piel de su amante. Los ojos son inútiles en la negrura y faltan yemas en los dedos para devorar tantos kilómetros de cuero. Sobre un torso gigante, ambos tratan de sofocar con sus manos el hormigueo que les arrasa, el aleteo de antenas enhiestas por todo su cuerpo: «Como las más bajas formas de la vida, sin ojos, capaz sólo de sentir; como una ameba, o una medusa en el emerger de la vida, las mismas sensaciones que las más primitivas criaturas, como si volvieses al principio de la condición humana». Pero el deseo siempre sigue ardiendo, culebreando más allá del propio cuerpo. Y más y más y más fuerte hasta que la piel no pueda soportarlo y se desgarre, hasta que por fin la muerte conceda sosiego a ese goce siempre hambriento. Michio no volverá a conocer el dulce placer de desear cuerpos en el barro. Muerta su amada, la escultura que de ésta había tallado se irá desmembrando, como un fantasma inútil, como un idioma ya olvidado.

Porque el fantasma es la escultura, el guión escrito, la palabra. Y si bien el deseo antecede al verbo, lo cierto es que nosotros sólo podremos recuperarlo a través del lenguaje, que mediante símbolos sustituye al objeto de nuestro deseo. No la novia sino su foto, no la vida sino su biografía, no la esposa muerta sino la joven bonita. Porque Aoyama no busca sino el reencuentro con su mujer largo tiempo fallecida³⁷ y que habrá de retornar a modo de fantasma, no ya psíquico, sino sobrenatural y siniestro. No en vano, cuando Aoyama topa con la fotografía de Asami, se injerta en el montaje un plano de su esposa reincorporada en la camilla, desvelada en su lecho mortuario.

Interior. Noche. El cuarto de Asami. Polichinela ha muerto bajo el flexo. Por la puerta hecha jirones, el polvo del mundo se cuele en la

³⁷ Esta reconstitución fantasmática del amor perdido en otro cuerpo ha permitido a Robin Wood (2004) trazar numerosas analogías entre el presente filme y el *Vertigo* de Alfred Hitchcock (1958).

estancia sin rozarla. Su cerviz quebrada, ya sin hilos, se dobléa bajo el peso de su melena; inmóvil, vista al suelo, Asami es la estampa misma de la muerta, de la *yūrei* en traje blanco, de la fantasma japonesa³⁸. Pasan los días, Aoyama duerme y en sus sueños, como en las fotografías, flotan tanto Asami como la cónyuge difunta. Eclipsada por un árbol en el centro mismo del invierno, una vez más la esposa desaparece. Pero, junto al teléfono, Asami aguaita como finge la araña muerta, esperando a que él la resucite con su llamada. El labio de la calavera se ha desperezado, desde el fondo del saco estalla gigante un rugido maniatado.

El envite de Aoyama consiste en reencontrar en otro rostro la efigie de su esposa, en pintar sobre un reflejo —como Goro en *Chaos* (Kaosu, Hideo Nakata, 1999)— los labios de la sustituta o la impostora. Que sea refinada, que toque el piano, que sea como las mujeres de antes, «como tu mujer», recalca Yoshikawa; pero además Aoyama valora que Asami conozca el sufrimiento, que posea aquella austeridad y determinación, aquella «agonía burguesa» que, según Tadao Sato (1987: 88-90), caracterizara el paradigma de belleza clásica en el cine nipón:

«La imagen de una mujer sufriendo sin quejarse puede imbuirnos con admiración por una existencia virtuosa casi más allá de nuestro alcance, rica en coraje y entereza. Uno puede idealizarla más que compadecerla, y esto puede conducir a lo que yo llamo la adoración de la mujer.» (Sato, 1987: 78)

Fascinados por su capacidad de sacrificio, directores como Kenji Mizoguchi fundaron el culto a la mujer desgraciada. Y —aunque se nos antoje desfasado— todavía queda quien se encandila escuchando las más sufridas confesiones, las más desgraciadas biografías. Para Asami, dejar el ballet «fue casi como aceptar la muerte. La vida es el camino hacia la muerte. Creo que conozco bien estos sentimientos». Son éstas y no otras las palabras que obnubilan de amor al viudo. Porque si él la ama es, sobre todo, porque Asami está tan muerta como su esposa.

³⁸ Cfr. 3.3.1.

Tomando por ideal femenino lo que no es sino un estereotipo cinematográfico —la mujer desgraciada—, Miike zahiere simultáneamente al lugar social de la mujer japonesa y a su representación en la pantalla. Será también en un estereotipo —el del fantasma femenino— donde Miike halle el mejor ariete con que derribar la representación cinematográfica de la mujer convencional. Porque la mujer fantástica es un signo desbordado en riada sobre el texto. Tal como esgrime Nina Cornyetz (1999: 34) en torno a las féminas fantásticas: «Una y otra vez, su alteridad toma formas antitéticas a la “contención”; ella da cuerpo al derrame y al exceso, a lo viscoso y lo fluido. La feminidad como enigma o clave solamente cede el paso a las representaciones de la mujer peligrosa filtrándose a través de los límites de su propia contención y haciendo heterogénea la supuesta uniformidad interna de los sujetos masculinos que se afanan en hallarla y poseerla mas no logran capturarla (definirla)».

Pues no son suficientes la sogá o la lazada ni basta tampoco el arte del *kinbaku*. Nudo sobre nudo, el erotismo japonés insiste en el *kinbaku*, en mantener el cuerpo amarrado, suspendido del techo o enredado en filigranas de cuerdas. Amor de cuerpo inmóvil, que tiritá sumiso como un bonsái de terciopelo. Ryū Murakami —autor del relato en que se basa *Audition*— abre su segundo film, *Tokyo Decadence* (Topazu, 1992), con un cuerpo religado, dócil y amordazado, con una bella abandonada al despotismo de la imaginación. Mientras la droga y la venda, su amo venera en ella su obsecuencia y su mutismo, su «pureza» y «valentía» como única esperanza para un Japón atestado de «zorrillas que se acuestan con todo el mundo en el instituto y luego acaban casándose con doctores y burócratas».

Pero no es posible anudar el agua en un lazo de esparto, ni tampoco confinar al fantasma para siempre en el papel fotográfico. La mujer peligrosa, la mujer fantástica, se niega a la pasividad de las cuerdas, a la planitud de la foto y la pantalla. Como vimos, la convención clásica describe a la mujer como un icono inmóvil que se entrega a la mirada del hombre, auténtico amo del espacio. Sin embargo, el género fantástico permite invertir los papeles a ambos lados del espejo. No olvidemos que Sadako, en *Ringu*, emerge no sólo del pozo, sino también de la planitud de la pantalla, del televisor y de la cinta de vídeo. Invasora del espacio masculino, Sadako cesa de reptar y se incorpora ante

el hombre inmóvil y aterrado, ante el hombre que se ha vuelto horizontal.

También en *Audition* se produce un cambio análogo. En la penumbra del hotel, Asami se tiende sobre el lecho. «Mírame». «Ámame». Cierra los ojos y él la besa, pero entonces el montaje nos sugiere un movimiento inesperado, un brusco vuelco dentro de la cama y del relato. No llegamos a verla encima de Aoyama, pero sí intuimos el súbito giro puntuado en el estruendo de las sábanas. Creemos que es ella quien se mueve en el tálamo, pero la cámara asciende y al amanecer el viudo se ha quedado sólo en el camastro. No llegamos a verla encima de Aoyama, pero a partir de este instante será ella quien tire de él a lo largo del relato.

La iluminación naturalista se enciende entonces de sangre o arrebol, abrasada por la estufa del señor Shimada o bien por los crímenes con que ella ha ido marcando el laberinto. Los encuadres se violentan, el montaje se fragmenta y a través de sus fisuras gotean imágenes del sueño y el inconsciente. No en vano, Asami habita en un mundo anterior al *logos*, en que el lenguaje aún no ha estructurado al sujeto y el deseo. Como el peregrino que se pierde buscando el monte Kōya, llegamos a un valle en el que no ha sido completada ni aun la fase del espejo. Miramos, como el monje, a nuestro entorno y por un único reflejo encontramos a un caballo encabritado, animales extraños, murciélagos gigantes y acaso el gesto babeante de un mudo retrasado. «En el mundo imaginario de la unión entre el niño y la madre, el lenguaje no es necesario —nos recuerda Susan Napier (1996: 32)—, cuando el lenguaje se desarrolla, marca el cambio hacia el orden simbólico, representado por la ley fálica del padre» o, en este caso, del budismo. Es éste un reino sensitivo, poblado de murmullos, rumores y gemidos; sin embargo, *Kyōka* nos lo presenta reestructurado por un lenguaje lógico, reelaborado desde el recuerdo de un anciano.

En cambio, Miike no utiliza un código convencional para narrar este descenso al inconsciente, sino que deja a las imágenes oníricas derramarse en aluvión, arrasando la lógica de la representación espacio-temporal del cine narrativo. Y así los personajes yerran como fantasmas entre las ruinas del cine clásico. Como en un grabado de Escher, los moradores del más allá divagan sin atender a la lógica del tiempo o

del espacio. Cada noche, en el cuarto de estar, retumba en la pared una sorda percusión. Pero Tomoka —la chica que en *Ju-on: The Grudge 2* (Takashi Shimizu, 2003) escucha tales ruidos— ignora que está oyendo una muerte diferida, aún por suceder, la de su novio ahorcado en la melena de una muerta; columpiado por un niño fantasma, sus pies golpean en el tabique, retumban en el ayer.

Encrucijadas y pasadizos horadan el tiempo en la serie *Ju-on*, a través de ellos viajan nuestros cadáveres que vienen a visitarnos mientras nosotros aún seguimos vivos. Pero esta dislocación del espacio-tiempo no es privativa de *Audition* o de *Ju-on*, sino que se enreda en toda una batería de representaciones del ultramundo³⁹, desde el averno de *Jigoku* (Nobuo Nakagawa, 1960) hasta el dédalo cíclico en que cae el protagonista de *Premonition* (Yogen, Norio Tsuruta, 2004), desde la espiral sin salida de *Uzumaki* (Higuchinsky, 2000) hasta el infierno cosmorama de *Izō* (Takashi Miike, 2004), en el que el rōnin Okada se desliza entre las eras como el filo de una espada, condenado a masacrar a cuantas masas se le pongan por delante.

Pero en *Audition*, esta representación desquiciada del tiempo y el espacio se refiere además a la articulación de un lenguaje inconsciente y femenino, opuesto al orden lógico del punto de vista masculino. Como el vídeo de Sadako en *Ringu*, la alucinación de Aoyama desliga cualquier vínculo racional entre los lugares o los planos: pasado y presente, temor y deseo, fantasía y recuerdo confluyen en un mismo escenario en que se confunden ultratumba y pesadilla. Paradójicamente, sólo en el inconsciente, sólo en el infierno, la mujer logra transformarse en dueña del discurso. Y lo hace, además, portando el *hannya*, la máscara del demonio.

No podemos, por tanto, calificar *Audition* de película feminista; incluso cabría hablar de ella en términos de misoginia. Sin embargo, en cuanto a descripción del inconsciente del patriarcado, sí permite elaborar un discurso crítico. *Audition* recurre a la alucinación y al ensueño como espejo de revelación y descubrimiento; de ahí que coin-

³⁹ Desorientación y fractura a la que tampoco sería ajena la representación del mundo de los espectros que realizan ciertos títulos del cine coreano actual, destacando el cortometraje “Memories”, dirigido por Jee-Woon Kim e incluido en *Three* (Saam gang, Jee-Woon Kim, Nonzee Nimibutr y Peter Chan, 2002).

cida con la voluntad surrealista de reflejar, a través del cine, las contradicciones del inconsciente capitalista. Tal como valorase André Breton, «desde el momento en que toma asiento hasta que se desliza en el interior de una ficción que evoluciona ante sus ojos, [el espectador] pasa por un punto crítico tan cautivador e imperceptible como el que une la vigilia y el sueño» (en Stam, 2001: 75-76).

Precisamente, éste es el lugar en que Fernández Valentín (2006: 15) sitúa la estética de Miike, ese gran «“salto al vacío” que coloca al espectador en el centro mismo de un inconcreto territorio situado en el limbo que separa la vigilia del sueño»; porque no hay sótano tan hondo como para que él no lo indague ni entrada tan tapiada como para que él no la reviente. Miike toma por figura retórica la puerta forzada, el cuerpo descerrajado: «Observar sus manos es un acto de lo más común. Pero debajo de la piel, existe todo un mundo desconocido. Casi podría decir que bajo mi piel se encuentra la respuesta al misterio del universo; tengo esa impresión desde mi infancia. Cuando era un niño, a menudo miraba mi mano. Hoy en día, todavía tengo esa obsesión»⁴⁰.

De ahí su afán por filmar la llaga en plano detalle, pero también de hurgar en las heridas del cerebro y en los traumas de la niñez. Así, en “Box” —su cortometraje para *Three... Extremes* (Saam gang yi, Fruit Chan, Chang-Wook Park y Takashi Miike, 2004)—, por ejemplo, va abriendo cada uno de los cofres que aprisionan el último día de la infancia, la máscara y el dardo, contorsionistas, niñas o flores y, finalmente, la hermanita gemela que murió calcinada dentro de un arca. *Audition*, *Huella*, *Llamada perdida*, *MPD Psycho* (Tajuu jinkaku tantei saiko - Amamiya Kazuhiko no kikan, Takashi Miike, 2001) y siempre un corte tan profundo que nos desgarran hasta la infancia y sangran hasta el presente. Pero los de Miike no son sólo traumas personales, sino los de un Japón enfermo, y sus trances oníricos no sólo revelan los miedos del individuo sino también las frustraciones del sistema patriarcal. En este sentido, si bien no se trata de un film feminista, sí compartiría algunos de sus planteamientos respecto al cine:

⁴⁰ Declaraciones de Miike incluidas en el documental sobre su obra titulado *Electric Yakuza Go to Hell* (Yves Montmayeur, 2003).

«las narraciones cinematográficas, como los sueños, simbolizan un contenido latente y reprimido, excepto que ahora el “contenido” no se refiere a un subconsciente individual sino al del patriarcado en general. Si el psicoanálisis es una herramienta que desvela el significado de los sueños, también debería desvelar el de las películas». (Kaplan, 1998: 70)

Pero, sobre todo, volviendo al texto de Laura Mulvey (2001: 366), el final de *Audition* cumpliría con la exigencia de la autora de acabar con los placeres del cine narrativo, de «atacar la satisfacción y la potenciación del yo característicos de la historia cinematográfica hasta hoy, pero no para reconstruir un nuevo placer [...], sino con el objeto de abrir camino a una negación total del sosiego y la plenitud del cine narrativo de ficción». En *Audition* nos desasosiega no sólo la retórica del delirio y de la angustia, sino también la ominosa tortura con que Miike cierra el filme, puesto que a diferencia de suplicios como el de *Huella*, el martirio de Aoyama tiene por fin último agredir a la mirada, atacarnos con sus propios mecanismos.

Y de nuevo la fase del espejo, el espectador inmóvil como Aoyama contra el suelo. Mientras ella emerge del no-ser y del mundo de los muertos, también él regresa a aquel espacio previo al ser y al *logos*, anterior a la palabra y la razón. En la fase del espejo, como también en la butaca, sólo nuestros ojos nos ligan a nuestro entorno: nos resulta imposible actuar o movernos, perdemos el habla, retornamos al dolor y a lo puramente sensitivo. «Las palabras mienten. Sólo podemos creer en el sufrimiento», y por eso ella inyecta un veneno en su lengua y va convirtiendo su torso en acerico.

Somos, de nuevo, animales, murciélagos, caballos como aquellos que no supieron adorar a la hechicera del monte, amebas o medusas en el umbral de la existencia. Del mismo modo, todos los hombres cuantos va atravesando Asami acaban transformándose en gusanos, en larvas que se arrastran babeantes ya sin piernas: Shimada acaba teniendo pies de bestia y, en el saco, ella retiene a un hombre perro. Pero es a “La oruga”⁴¹ de Edogawa Rampo a quien más acaba pareciéndose

⁴¹ Publicado en 1929 bajo el título “Imomushi”, el relato suscitó una gran polémica al ser interpretado por las autoridades como un alegato antipatriótico y contrario a los intereses del Japón que, por aquel entonces estaba ya fraguando

Aoyama. En el relato de Rampo, la oruga es una peonza de carne envuelta en seda, un teniente mutilado de guerra que ha perdido los brazos, la cara, las piernas e incluso la facultad del habla y del oído. «Sin embargo, en medio de aquel monstruoso rostro aún permanecían dos ojos redondos y brillantes como los de un niño inocente» (Rampo, 2006: 76).

Privado de movimiento, el teniente lisiado depende por completo de la esposa que le alimenta y le sofoca con sus besos, que le exhibe sus medallas y le somete a caprichosos tormentos. Explica Tadao Sato (1982: 76-77) que en el ideal afectivo japonés se toma la absoluta dependencia hacia la mujer como la más profunda expresión de amor. «Es una relación más cercana a la de madre e hijo que al amor romántico conyugal». Pero tanto Miike como Rampo pervierten este esquema dejando al hombre indefenso en brazos de una mala madre, sin piedad hacia la carne indefensa que acuna en los brazos. Porque, llevada a sus últimas consecuencias, dicha sumisión implica quedar a la merced de una mujer perversa, perder la primacía como sujeto del relato.

Por fin Asami se mueve en libertad, usurpadora del territorio de un Aoyama que yace ensartado cual gorgojo sobre un corcho. Si Asami es ahora sujeto activo del espacio tridimensional, él en cambio se ha aplanado hasta ser silueta, apenas sombra sobre el suelo. Una noche, la esposa del teniente mutilado se abalanza sobre él arrebatada y le hunde los dedos en las cuencas, emparedándole así dentro de su torso. También Asami castiga los ojos del viudo, taladrando sus lacrimales, hundiendo bajo su piel finas agujas que nos hieren hasta el fondo de la mirada. Podemos cerrar los ojos, cubrirlos con nuestras manos, pero los alfileres continuarán bajo nuestros párpados: llegados a este punto, no podemos escapar de este espejo —la pantalla— que ha invertido nuestro lugar, en el que hemos pasado de actuar como el sujeto de la mirada a no ser sino su objeto.

Aoyama deseaba una esposa que tocara la pianola, quizá por eso Asami secciona los pies del viudo usando cuerdas de piano; porque

su proyecto imperial de invasiones militares. Como consecuencia, Rampo sufrió espionajes y persecuciones gubernamentales que acabaron por excluirlo de la vida social.

Asami desea un esposo más inmóvil, más sumiso, si cabe, más objeto. La tortura se transforma en una venganza contra el espectador que despreocupadamente había aceptado los roles del juego cinematográfico. Una revancha a todas luces excesiva, pero no tanto a tenor de los abusos y vejaciones del cuerpo femenino cometidos en géneros como el *pinku*. El espectador recuerda, el espectador sabe que en *Audition* está purgando los pecados de su mirada.

Ni el deber del samurái ni el juramento de la geisha, a partir de los sesenta el auténtico cebo para el público será el de las chicas maniatadas del *pinku-eiga*⁴², un género de gran trascendencia empresarial y estética que llegaría a alcanzar casi el cincuenta por ciento del total de la producción hacia 1969. No obstante, la cámara del *pinku* no surca la piel sino la labra, golpea más que ama, fustiga más que besa; su objetivo no suele celebrar el reencuentro de los cuerpos, sino orquestar ceremonias de humillación y dominio.

James M. Alexander (2005) sitúa la integración laboral de la mujer japonesa, en los setenta, como el momento clave en que el género comienza a violar a todas aquellas secretarías y oficinistas que traicionaran la vocación de ser amas de casa: «el estupro es un castigo por demostrar una ambición más allá del rol social esperado y a través del cual la víctima es permanentemente degradada a los ojos de su familia y su sociedad. La violación es entonces la demarcación de la vergüenza que ella todavía acarrea por sus indiscreciones».

No se perpetra en *Audition* tan enorme crimen como para justificar semejante desagravio; sin embargo, sí existe tal crimen en la memoria de los géneros. Por tanto, la *vendetta* de Asami ha de entenderse en términos de cultura cinematográfica, como también han de hacerlo sus métodos. A través de sus películas, Miike ha conseguido exportar a los festivales internacionales una corriente cinematográfica tan cruel como secreta, tan desconocida como violenta: el *extreme*. Así nos lo describen José Antonio Navarro y Fernández Valentí (2003: 56): «Nada de lo que sucede en la pantalla parece de este mundo, exuda una completa irrealdad a pesar del carácter hiperrealista de la representación, la cual lo convierte en escalofriante y fascinante a un

⁴² Para una mejor comprensión, véase Glosario: *pinku-eiga*.

mismo tiempo. Eso es el *extreme*: lo fantástico manifestado a través de un horror que trasciende su pasmosa verosimilitud cinematográfica».

Audition, y más todavía *Ichi The Killer*, escandalizan y repelen por su violencia extravagante y detallista. Sin embargo, no son tan crueles como algunas de las cintas de la serie *Guinea Pig* (*Za ginipiggu*, 1985-1992), tan veristas que el actor Charlie Sheen llegó a confundir uno de sus vídeos con la grabación real de un crimen auténtico, motivando una investigación del FBI⁴³. Sin llegar a tales límites, el celuloide japonés contaba ya con una larga genealogía en la brutalidad a la que no es ajena Miike.

La primera mitad de *Shogun's Sadism* (Tokugawa onna keibatsu-emaki: Ushi-zaki no kei, Yuuji Makiguchi), de 1976, deletrea las torturas y asechanzas sufridos por los mártires cristianos hacia 1628. Es el de *Shogun's Sadism* un montaje segado a navajazos, descuartizado por un tiro de bueyes, desgarrado a fuerza de mazazos, explícito hasta la náusea y que, si bien remite al martirologio católico, devuelve al primer plano la representación artística de la crueldad propia del arte japonés. *Shogun's Sadism* se abre con un burbujeante caldero en que se escalda viva a una convicta; sin embargo, esta tortura importada de China, el *kamaire*, había sido ya retratada tanto en el *ukiyo-e* como en aquel *ka-buki* violento —de espectros y bandidos— que floreció en las últimas décadas del sogunato Tokugawa. Uno de los actores más populares de esta época, Ichikawa Kodanji IV, sería retratado en 1852 por Kuniyoshi, interpretando al bandido Rōyōhoshi en el momento del suplicio (*fig. 4*).

⁴³ Además de la estética verista (cámara en mano, ausencia de argumento, formato vídeo...), la falta de títulos de crédito de *Devil's Experiment* (Akuma no jikken, Satoru Ogura, 1985) contribuye a tomarla por una *snuff movie*. Sin embargo, la mayoría de fuentes apuntan que el film confundido fue *Flower of Flesh and Blood* (Chiniku no Hana, 1985) aunque éste sí acreditaba como autor al *mangaka* Hideshi Hino. En cualquier caso, ambas han sido objeto de procesos legales en diferentes países.



Fig. 4. Utagawa Kuniyoshi.
1852.
*El actor Ichikawa Kodanji IV
como Rōyōhoshi siendo torturado*

Como una borbotante cabellera, un turbio vapor serpentea y oscurece el retablo de Rōyōhoshi; pero tan perfectas curvas en el vaho no celan sino enmarcan la perfecta blancura de su rostro, la locura azul brotando de sus ojos. Como el *kabuki*, la pena capital era un espectáculo público, una representación a través de la que el poder, o acaso el infierno, se hacía visible ante las masas. De poco sirve rotular la ley sobre un pellejo si no es para izarlo de un asta en la plaza mayor, a la vista de todo el pueblo. Uno de los puntales del proyecto moderno será, precisamente, el de apartar la violencia estatal del escenario, en

desterrar el castigo a lo que Michel Foucault (1976: 303) denominó «el archipiélago carcelario»⁴⁴.

El teatro del castigo se ha acabado y el verdugo trabaja ahora tras un telón de folios, bajo una máscara de impresos. En *Vigilar y castigar*, Michel Foucault (1976: 16) expone que, «en unas cuantas décadas, ha desaparecido el cuerpo supliciado, descuartizado, amputado, marcado simbólicamente en el rostro o en el hombro, expuesto vivo o muerto, ofrecido en espectáculo. [...] El ceremonial de la pena tiende a entrar en la sombra, para no ser ya más que un nuevo acto de procedimiento o de administración». Sin embargo, siendo Asami un umbral hacia lo irracional y premoderno, su castigo no podrá sino pertenecer a una bestialidad ritualizada y medieval.

Cuentan que en el *gulag* no había más muro que la vastedad de la nieve ni más manera de gritar auxilio que amputarse el dedo, atarlo a un tronco y arrojarlo río abajo. Con flores de sangre sobre el hielo, con dedos flotando sobre el agua, Miike hace visible la violencia estructural a través de la que el capitalismo nos oprime y nos excluye. De este modo, como elucida Steffen Hantke, «la venganza de Asami, que se dirige en todo su exceso premoderno contra el cuerpo de Aoyama, hace visibles las áreas sociales, tales como la encarcelación doméstica de las mujeres, sobre las cuales la modernización ha pasado sin dejar rastro. Estas lagunas sociales funcionan a modo de fantasmas históricos que rondan la moderna sociedad japonesa, [...] recordándonos que ésta todavía depende de la subyugación social y cultural de las mujeres» (en McRoy, 2005: 61).

Sin embargo, como en las truculentas escenas *semeba* del teatro kabuki, Miike es consciente de que la venganza de Asami es sólo ceremonia y representación. Durante la tortura, un instante más lejos, contemplamos el frenesí de Asami desde el exterior de la casa. Ella se entusiasma en su tarea, pero en el momento de arrojar el pie de Aoyama hacia nosotros, éste tropieza en el ventanal y resbala trazando un ideograma. A diferencia de Sadako en *Ringu*, la sangre de Aoyama no

⁴⁴ Debo al artículo de Steffen Hantke (en McRoy, 2005: 60-61) la interpretación del castigo de Asami como retorno a la justicia premoderna. Más desarrollada, la anotación de Hantke demuestra gran coherencia respecto al resto de rasgos arcaicos e irracionales que hemos referido a Asami.

logra salpicarnos desde el otro lado de la pantalla; todo queda confinado en el celuloide, enclaustrado dentro de la imagen. Al final, cuando el billete se agota descubrimos que realmente nunca abandonamos el viaje inmóvil desde nuestra butaca de espectadores.

Pulverizado el hechizo de la imagen, abandonamos a Aoyama sobre el suelo y nos identificamos con el hijo que regresa interrumpiendo tal martirio. Frente a él, Asami es frágil, incapaz de hechizarlo, por lo que tras una breve reyerta, él la arroja escaleras abajo quebrándole el cuello. «Eres la primera persona que me ayuda, me envuelve cálidamente y trata de entenderme»; pero ni Aoyama ni Asami volverán a compartir un solo plano, como un espejo al borde de las lágrimas, ambos se reflejan desde el suelo en la distancia, donde sólo las miradas pueden ya abrazarse, acunarse heridas e invisibles en el intersticio entre los planos.

Para Tom Mes (2003: 190-91), *Audition* es la historia de un Japón enfermo de tanta soledad, de hombres y mujeres que se desconocen con la mirada, que no logran entenderse, que se enamoran de fotografías o fantasmas, de guiones imaginarios y heroínas del mañana. *Audition*, de Takashi Miike, es una obra sobre el aislamiento y el desamparo, pero también la constatación de que todavía queda pendiente la representación de aquel amor reivindicado en el “Manifiesto de los surrealistas a propósito de *La Edad de Oro*”, aquel ardor de ciegos devorándose entre sí, aquella pasión que barra para siempre el polvo sobre los ojos, los mitos de la ceniza, el aislamiento de los cuerpos; una pasión tal «que se erice de espinas chorreando gotas de la sangre de aquello que se quiere amar y que, a veces, se ama, que se introduzca en ella ese frenesí tan difamado fuera del cual nosotros, surrealistas, nos negamos a dar por válida ninguna expresión artística»⁴⁵.

No hay epílogo que aclare qué será en delante de Aoyama, pero herido hasta el fondo de la mirada, es seguro que no pueda volver a ver el mundo desde aquellos mismos ojos que encontraron a Asami entre las fotos. Puede que, como el narrador de “Agüí, el monstruo del cielo”, recuerde para siempre aquel día en que quedó tuerto de una pedrada, pero también que se consuele pensando que a cambio de tal sacrificio, «me fue concedido, aunque sólo fuera por un instante, el

⁴⁵ En Romaguera, J. y Alsina, H. 1998. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid. Cátedra.

don de percibir a un ser que había descendido desde las alturas de mi cielo» (Oé, 2004: 95).

Por un instante, Asami y Aoyama por fin logran verse, en el desamparo y el desvalimiento, en la soledad abismal con que termina *Audition*. Como en el poema del surrealista Paul Éluard⁴⁶, “No más compartir”...

«Mis ojos son inútiles,
El reino del polvo se ha acabado
La cabellera del camino se ha puesto su rígido manto,
Ella no huye ya, yo no me muevo,
Todos los puentes están cortados, el cielo no pasará
Puedo dejar de vigilar».

2.3. La mirada femenina ¿qué busca la heroína del *neokaidan*?

Mi querido traductor,

interpreta mis latidos. O, mejor, pídele a mi carne ser basura, que al cerrar los ojos no distinga la mano de la cuerda, la piel de la cuchilla. He cruzado el mar hasta la isla de tu oreja y he deseado ser como todos los peces que derivan envenenados, como ese niño abogado que aguaita entre los pólipos o como ese ratón que tiritita bajo el cepo. O, mejor, asfixiame, arráncame el pelo, tréñzame como si nunca hubiera tenido brazos. «De esta manera puedo sentirme del todo desgraciada. Cuando me tratan con violencia, cuando me he convertido en un simple bloque de carne, es cuando me nace bien adentro una oleada de puro placer» (Ogawa, 1999: 130).

Todos los viajeros que hospeda el *Hotel Iris*, de Yōko Ogawa, han perdido algo físico y crucial, su vínculo con el mundo: la joven ciega, el sobrino sin lengua, la protagonista huérfana, pero también la criada, la madre y el traductor, todos ellos viudos. Mas no por ello cejan en su empeño por reconquistar ese vacío en que el mudo colorea catedrales y paisajes; la criada hurta cuanto puede y la ciega palpa cada esquina del hotel que se llama como ella; el traductor persigue en Maria a su esposa fallecida y ella busca en él a un padre muerto. Sin embargo, ninguno de ellos será capaz de retener entre sus dedos al fan-

⁴⁶ Éluard, Paul. 2006. *Capital del dolor*. Madrid. Visor. p. 146 [1926].

tasma sustituto. Poco antes de morir, el traductor «me tocó la mejilla y, como si quisiera retener la sensación de aquel gesto, cerró la mano lentamente» (p. 170). Pero cuando concluya *Hotel Iris*, no quedará ya carta alguna del viejo traductor, confiadas todas al oído de la caldera.

Hotel Iris mece en su metrónomo lo mineral y lo anhelante, lo vital y lo inorgánico. En el reloj de la plaza germinan flores de piedra, el músico callejero se ha fugado del yeso de la fuente y la ínsula del traductor recrea la exacta forma de su oreja. Pero también los muertos de *Hotel Iris* retornan so capa siniestra, como la chica fantasma de la habitación 301, como los hueros peces que inhuman la playa, como la esposa estrangulada de nuevo en otro cuello, como el padre que regresa en el ademán del traductor del que Mari se enamora y, finalmente, como el cadáver del anciano que emerge entre las olas pero ya nadie reclama. En verano, junto al mar.

Mientras el traductor temía zozobrar en la existencia como una carta en el buzón, Mari ansía hundirse en el abismo, ser la esposa muerta o el niño ahogado en el fondo del océano (p. 98). Ella anhela ser inmóvil, doblegada entre mil sogas, transformada en mero objeto:

«Era como si yo misma me hubiera convertido en silla. La piel se me había convertido en cuero, la grasa en cojín, los huesos en madera, Aquella transformación comenzaba desde la misma punta de los dedos [...] Acariciaba lentamente el respaldo y los brazos de la silla. No podía distinguir si acariciaba la silla o si bien tocaba mi cuerpo. No me convertí sólo en silla, sino en todo tipo de objetos. En mesa, en caja de zapatos, en reloj de péndulo, en lavabo, en cubo de basura. Me ató los brazos, las piernas, la cadera, los pechos y el cuello en los lugares más adecuados. Cada parte se adhería a los objetos como si ya supiera cuál era el mejor ángulo para adaptarse. Las muñecas a los tiradores, las caderas a las puertas, los dedos a los pomos» (Ogawa, 1999: 158 -159)⁴⁷.

⁴⁷ Y también se describirá a sí misma como carne muerta: «Mi imagen en el vidrio de la librería era la de un insecto que está a punto de morir. Era un pollo colgado en la cámara frigorífica de una carnicería».

Cabría preguntarse, con Ann Kaplan (1998: 56-58), por qué mientras él pugna por ser el dueño del relato, ella se place en entregarse a su mirada, en convertirse en objeto de su amor brutal y desesperado; por qué, en el relato del deseo, «nuestra posición de ser contempladas, ser objeto de la mirada (masculina) ha llegado a darnos placer sexual» (Kaplan, 1998: 69); por qué, pese a todo, ella obtiene el goce de lo inerte y de lo inmóvil. En consecuencia, no habrá placer más grande que ser devorada por el monstruo, desgarrada por sus zarpas, triturada entre sus fauces. Engullida por la bestia, la bella grita transida por el goce último del éxtasis.

Como la escuela y el lenguaje, también el cine es aparato de socialización, proyector que propone sombras que imitar. Espejo que espolea a parecernos a otra cosa, el cine dominante recorta patrones y —así lo explica Ann Kaplan (1998: 69)— «a la mujer no se le ofrecen más que figuras desamparadas y convertidas en víctimas que, lejos de ser perfectas, refuerzan el sentido esencial de inutilidad». Infecundas, inservibles, inútiles como todas esas secretarias que no sirven de nada hasta que las violan en el género del *pinku eiga*. James Alexander (2005) expone cómo el *pinku* conecta socialización y violencia sexual, cómo todas esas chicas ambiciosas «eran golpeadas hasta que se volvían sumisas y “aprendían” su lugar. En una película *pinku*, la víctima rara vez se resiste de principio a fin a la ordalía —“luchando hasta fin” por así decirlo—, sino que casi siempre revierte en un estado catatónico».

Y acabado su castigo, ella abandona el trabajo y la ciudad. Los días de soltería han acabado, es momento de casarse y volverse ama de casa. Incluso es posible que ella se enamore de uno de sus agresores que la redimieron de la angustia de ser sujeto. A menudo, el *pinku* equipara amor tiránico y liberación, forzamiento y ruptura de las cadenas que aprisionaban el deseo y tornaban vergonzoso el propio goce, el propio cuerpo. Por eso, a menudo el tirano proviene de los arrabales de la sociedad y lo aceptable: desarrapado, maleante, pandillero e incluso el anciano traductor al que todos juzgan con desdén.

La madre de Mari hinca su peine en la cabeza de ésta tanto como en su vida, doma sus ondas, somete sus curvas, lo empringa de afeites: «Al día siguiente de haberme castigado, mi madre aún me peina con

más cuidado que de costumbre. También emplea más aceite de camelias. Y lo aúna aún más mi belleza», moldea, en definitiva, una hermosura pública, de la que jactarse ante los demás. El traductor, en cambio, la ama en su íntima fealdad, en la deformación de su carne anudada. Por eso, lejos de rehuirlo, Mari ansía el redentor maltrato del anciano: «me castigó. Fue un castigo maravilloso, un castigo que no se le habría ocurrido a nadie. Me arrastró hasta el lavabo y me cortó los cabellos» (p. 165). Aunque vuelvan a crecerle, ya nunca su madre volverá a untárselos en camelias, como tampoco a elegir por ella su ropa o su vida.

También la virgen de *Homunculus*, de Hideo Yamamoto, anhela un lazo que la sujete o tal vez una nansa que le impida desmigarse en un montón de tierra. Porque la arena puede moldearse a voluntad y así lo hace su madre recomponiendo a una hija perfecta. La chica de arena necesita de un cedazo que la cribe hasta que sobre el tamiz reste sólo ella, de un hombre que la posea ante su madre y sus vecinos. Devorada por un monstruo mayor, la mujer encuentra finalmente: bien su lugar social, bien su identidad secreta.

Hablamos, por supuesto, de texto y narración, del cuento en que la bella que corre sollozante en pos de la bestia que habrá de desprenderle de su infancia a dentelladas. De la duda que nos surge cuando ella es el sujeto de la mirada, cuando ella es quien va buscando en las tinieblas del relato. En el cine de terror, ella peregrina hasta esta fábrica en que fósiles mecánicos bostezan aguardándola. ¡Oh, Moloch! ¡Moloch! Un sarro de herrumbre ha florecido en tus colmillos, pero aún así tú me has esperado con un ramo de engranajes. A diferencia de otros *slasher*⁴⁸ occidentales como *Halloween* (John Carpenter, 1978) o *Viernes 13* (Friday the 13th, Sean S. Cunningham, 1980), en *Evil Dead Trap* (Shiryō no wana, Toshiharu Ikeda, 1980) no hay destino que se cruce en forma de asesino que castigue a las muchachas por sus faltas. El homicida no se fuga del asilo a fin de degollar a la chica; es ella quien emprende su búsqueda, quien se interna en las entrañas y las criptas de una industria abandonada. Seducida por la cinta en que el asesino penetra a una mujer con una daga, la periodista sigue su rastro en vídeo, se convierte en detective de la imagen. Alega que va detrás de la noticia, pero lo cierto es que se trata de un asunto perso-

⁴⁸ Para una mejor comprensión, véase glosario: *slasher*.

nal, acaso de un secreto deseo de desposarse con el monstruo, de que la libere del tedio en la oficina y la convierta en madre de las tinieblas.

Por ello, de entre todo su equipo, será ella quien escape a las trampas y asechanzas del homicida. Atendiendo a la exposición de Carol Clover (1992: 35), veremos que ésta es la regla y no la excepción del *slasher*: «Ella es quien encuentra los cuerpos mutilados de sus amigos y percibe la amplitud total del horror precedente y de su propio peligro; quien es perseguida, arrinconada, herida; a quien vemos gritar, tambalearse, caer, levantarse y gritar de nuevo. [...] Es ella quien mira sola al rostro de la muerte, pero también quien encuentra sola la fuerza suficiente para resistir al asesino el tiempo suficiente como para ser rescatada (final A) o bien para matarlo ella misma (final B). Pero en cualquier caso, de 1974 en adelante, la figura superviviente ha sido femenina».

Jay McRoy (2005: 176-180) ha descrito *Ju-on* como un híbrido entre el *kaidan* tradicional y el *slasher* americano. Existen paralelismos; no obstante, tanto *Ju-on* como el *neokaidan* divergen en dos puntos cruciales: por un lado, el suyo no es el feudo de una bestia fálica y masculina, sino el de la muerta resucitada; por otro, aunque la chica sobreviva, no habrá para ella auxilio que la rescate (final A) ni logrará tampoco acabar con una maldición que se eterniza (final B). Por el *neokaidan* circulan mujeres perseguidas por mujeres, mujeres que buscan a otras mujeres, pero ¿qué busca la heroína del *neokaidan*?

Así como el *slasher* y, sobre todo, el *pinku eiga* escenifican fantasías masculinas, el *neokaidan* construye un espectador ideal que sería mayoritariamente joven y preferentemente femenino⁴⁹.

Como la bella espectra que engañara al caballero para que le cruzara a hombros el río, Nana carga a su espalda un fardo más pesado que la sombra de un fantasma: carga con la adolescencia, con todo el peso de un futuro muerto, con la soledad de los pasillos, con el asco de las caras, con el miedo del lucero a no llegar al alba. Al poco de haber

⁴⁹ Lo que resulta notorio en numerosas producciones para el V-Cinema como *The Locker*, sus secuelas y, sobre todo, las antologías de cortometrajes de *Scary True Stories* (Honto ni atta kowai hanashi, Norio Tsuruta, 1991) y las de la serie *Japanese Horror Anthology*.

arrancado *Ghost Train*, Nana ya ha fracasado en su tentativa de remplazo de una madre enferma: su hermana se pierde y ella no discierne un camino claro —laboral o académico— en su futuro inmediato. Pero en Tokio los faros del neón han errado todos los caminos; desde los acantilados de cristal, te afanas mas no disciernes estrellas que puedan orientarte hacia un trabajo estable o un hogar seguro; pues ¿cómo hallar senda alguna en un un mundo que ya no flota sino deriva hacia el abismo?

Más oscuros si cabe que la noche, los túneles del metro de Tokio arrastran a las adolescentes de *Ghost Train* hacia los sumideros del tiempo y las paradas olvidadas del progreso. El de Nana, pensarían sus compañeras, es un dilema más bien tonto: ¿Estudios o trabajo? Pero Kanae, que hubiera preferido un marido rico, descubre que la argolla de plata que su novio le regala la ha esposado no al futuro sino al brazo de un cadáver, al destino de una muerta. Tampoco las muchachas enamoradas de *Love Ghost* se imaginan respuesta tan aciaga cuando preguntan al espectro quién será su esposo y éste les conmina en cambio a desertar de soledad tan larga como la vida⁵⁰:

«Nunca conseguirás el amor de nadie. Nadie te amará ni te entenderá. Pasarás el resto de tu vida sola e insatisfecha. Tu vida carecerá de sentido y no tendrá ningún valor».

Porque toda solterona es una carga para la familia y para sí misma, un pesado lastre que se interna mar adentro porque ya no quedan muelles que acepten estibarlo. Para las mozas casaderas nacidas bajo el patriarcado, no hay futuro ni lugar más allá del matrimonio. No basta esperar, verano tras primavera, asomada a una ventana; es preciso preparar la cena boba, hacer *tsujiura*, invocar a todos los espectros que enturbian los alhinces del mañana. También entre nosotros ha habido

⁵⁰ Antes que matar, los espectros nipones prefieren confundirnos, inducirnos por espejismo o posesión al homicidio (*Pray* [Purei, Yuichi Sato, 2005] o *A Slith-Mouthed Woman* [Kushisake-onna, Kōji Shiraishi, 2007]) o murmurar funestas voces que nos incitan al suicidio (*The Suicide Manual* [Jisatsu manyuaru, Osamu Fukutani, 2003] o *Kairo*). Para esto último es posible que pidieran prestada a sus iguales chinas la mohosa cuerda con que las ahorcadas invitaban a sus víctimas a poner fin a sus angustias, tal como leemos en cuentos medievales como “Yiu Men-Fu, el despreocupado” y “De cómo un ilustre ciudadano asustó a un espectro soplándole encima” (Anónimo, 1985: 79-85).

relatos que enumeran cuantas visiones y trances han pasado aquellas casaderas que buscaran saber de su futuro esposo o, más bien, de su destino.

Pero si para las casaderas de “La cena boba”, de Kris Neville (1950), o de “El castillo de Leixlip”, de Charles R. Maturin (1822)⁵¹, el dilema no era otro que el de la soledad o el casamiento, las doncellas de estos nuevos cuentos no habrán de hallar sosiego en una u otra respuesta. Midori, en *Love Ghost*, sabe que el amor es la nostalgia de un abrazo imaginado, de un beso que no dimos pero siempre recordamos y que, por tanto, el reencuentro es sólo posible en los lindes de la memoria, la locura o el ensueño. Pero la basura y los recuerdos se parecen demasiado. Quizá por ello, Midori hallará a su amor perdido en un almacén lleno de trastos o, acaso, como el cosmonauta de “La rosa magnética” —primer fragmento de *Memories* (Memorīzu, Kōji Morimoto, Tensai Okamura, Katsuhiko Ōtomo, 1995)— entre los despojos de una astronave en que la añoranza ha lustrado la chatarra hasta que brillen sobre ella pétalos de roña.

Es fácil enamorarse de los sueños —más que despertar de ellos—, tanto de los propios como de aquellos otros que la modernidad concibió para nosotros. Pero Japón se ha sacudido la modorra de aquel modelo familiar glorificado en la posguerra. Desvaríos de una madre loca, no existen ya hogar o familia en esta casa en ruinas. Llegados a este punto, desear integrarse socialmente como esposa y madre no es sólo proyectar colores falsos sobre un teatro abandonado, sino también invocar el espectro de un pasado ya obsoleto, emparedado tras un muro, que se ha vuelto siniestro. Y aquellas que conjuren al amor en la taquilla de *The Locker* (Shibuya Kaidan, Horie Kei, 2003) serán perseguidas por el espectro de un infante, por el fantasma de una maternidad que amenaza con arrebatarles esperanza y juventud.

Pero, si ya no como esposa, cómo podrá acceder la mujer a un mundo en que tampoco es aceptada como profesional o proletaria. A menudo, el *neokaidan* escinde a sus protagonistas entre maternidad y trabajo para que de la brecha broten cuantos fantasmas desvelan el

⁵¹ El cuento de Neville aparece en Asimov, Isaac (Ed). 1993. *Historias de lo oculto*. Barcelona. Plaza y Janés; el de Maturin, en Molina Foix, J. A. (Ed). 2005. *Frenesí gótico*. Madrid. Valdemar.

pasado y agitan el mañana. De este modo, para las heroínas del *neokaidan*, el desafío consistirá en inquirir una verdad oculta sobre el mundo y sobre sí mismas; sobre las celdas tapiadas y las fosas que la modernidad decidiera olvidar bajo el cemento y que hoy van zapando los pilares de un, quizá, mañana.

Si el relato policial o detectivesco indaga en nuestra realidad al tiempo que la describe, las periodistas que a menudo son protagonistas del *neokaidan* añaden a esta pesquisa los matices del discurso y profundizan en el envés de la imagen, en los callejones reprimidos por la cultura y por sus textos. Si el fantasma mora en un mundo virtual, las protagonistas del *neokaidan* se convierten en detectives de la imagen, en investigadoras del ciberespacio. En *Ringu*, Asakawa no sólo se desplaza a los escenarios o interroga a los testigos, sino que además analiza el vídeo en la mesa de edición, lo rebobina o ralentiza, congela sus imágenes, alarga sus tiempos. Tanto Takako —la periodista de *El pozo* (Chakusin ari 2, Rempei Tsukamoto, 2005)—, como Akiko —la productora de *Sweet Home* (Suito homu, Kiyoshi Kurosawa, 1989)— desdientan las señales de advertencia en las fronteras de lo incógnito; sin embargo, regresarán de las tinieblas con algo muy distinto a un buen reportaje. Como pronto descubrirá Harue en *Pulse* (Kairo, Kiyoshi Kurosawa, 2001)⁵² no es posible quedar intacto tras cruzarte con un fantasma en Internet. Sobre la pantalla, como más tarde sobre el mundo, flotan manchas blancas que se desintegran al tocarse.

Nami busca inspiración para sus diseños infográficos en el mohoso caserón de *St. John's Wort: La flor de la venganza* (Otogiriso, Ten Shimoyana, 2001). Digitaliza con la cámara, escanea las estancias al tiempo que éstas se convierten en parte de un videojuego; pero en la mansión de los espejos una de sus dobles se ha fugado del azogue y Nami acaba recobrando pesadillas de la infancia, recuerdos castigados al desván del más profundo olvido; se reencuentra, en definitiva, con su reflejo perverso y desdoblado en hermana gemela. Al final, toda heroína del *neokaidan* acaba encontrando un monstruo que no es sino ella misma, su yo aberrante y reprimido, confinado desde la infancia en lo más profundo de un pozo.

⁵² En adelante, citado como *Kairo*, a fin de evitar confusiones con su *remake* americano (léase “Kairo”).

En ocasiones —así lo desea el patriarcado— la maternidad redime a la mujer de tal reflejo. Al final de *La señorita Oyu*, Shinnosuke se ha cobrado una venganza secreta: entregando su propio hijo a su cuñada, se asegura de que ella deje de ser diosa, intocable tras los velos y los fosos. El bebé llora entre sus brazos y Mizoguchi desplaza la cámara sobre el *koto* que Oyū-sama ha abandonado —sabemos para siempre— a cambio del niño de su hermana fallecida. Del mismo modo, enfundándose un vestido de madre exagerado hasta el disfraz, tomando como propia a la niña extraviada, la solterona consigue vencer a la *mater tenebrarum* de *Sweet Home*. El espectro del film de Kurosawa es un monstruo maternal, con fetos que brotan de su cuerpo, y su locura no se sacia hasta haber recobrado el cadáver de su hijito. Akiko, la protagonista, ha restaurado así el orden familiar; como también lo hará la joven Nana cuando rescate a la hermana perdida. En *Ghost Train*, Nana logra asirse sobre el abismo, sustituir a su madre enferma; pero el futuro que conquista es tan brumoso como incierto.

También las solícitas madres de *A Slith-Mouthed Woman* (Kushisakeonna, Kōji Shiraishi, 2007) quisieran ser ángeles de la guarda, pero para eso faltan plumas blancas a las palmas de sus manos, plumas que ablanden los golpes y puñadas que propinan a sus hijas⁵³. Exangüe entre sus brazos, nada temerá ya el niño de esta virgen del perpetuo socorro que nos da la espalda desde el grabado. La madre de “The Inheritance” —*Unholy Women*— recibe por legado un pliego impío, una estampa de niño y virgen que se transmite de madres a hijas. Los varones nunca la tendrán, morirán antes en el abrazo, quebrado su cuello contra el regazo materno.

Ellas quisieran ser las protectoras, arrojarse al rescate en las fauces del *tsunami* o bucear en el corazón de los incendios; en cambio, las dejan solas en casa o las conducen de la mano hacia el peligro. Las posee, en conclusión, el espectro de una mala madre que en lugar de dar besos a los niños, los aterra con su boca gigantesca; que en lugar de jugar al escondite, los arrastra hasta un sótano olvidado y los amarra para ir rajándoles un rictus en los pómulos. Las posee, en conclusión,

⁵³ Tratando a sus hijas como perras, consiguen que éstas regresen ladrando de la muerte (*Apartment 1303*, Ataru Oikawa, 2007); queriendo lavar sus retoños de una impura presencia, acaban por ahogarlos en la bañera (*The Ring 2*, Hideo Nakata, 2005)

una feminidad enferma, doliente, excesiva y desmedida como ese corte que saja de oreja a oreja el rostro de la espectra de *A Slith-Mouthed Woman*, como esa boca desgarrada que se resiste a la dulce sonrisa de madre.

En cambio, en *Dark Water* Yoshimi se convierte en la madre de una niña muerta que en el fondo es ella misma arrastrada por torrentes que desbordan pozos ciegos, por un aluvión de obligaciones, por tifones en los que no hay nada a lo que asirse excepto los cuerpos de quienes ya se han ahogado. Por eso, en la mayoría de los casos, la protagonista del *neokaidan* engendra sólo las tinieblas: fantasmas vivas, maldiciones víricas, cataclismos por venir. La heroína pasa a ser el monstruo, la portadora de una maldición que habrá de derramarse sobre el mundo y devastar sus ciudades erigidas sobre el cuerpo de las muertas.

Si cuando viva fuera objeto de la mirada masculina, cuando muerta se transforma en portadora de una mirada letal y medusea, tanto que sólo lograrán sobrevivir aquellos que se arranquen los ojos de las cuencas, aquellas que, como Sang-mi en *Phone* o la anciana Shu-mei Gao en *El pozo*, se nieguen a aceptar su identidad secreta. Pero antes de resurgir como la espectra y arrasar los muros, cuerdas y cadenas, ella habrá de darse cuenta de que sus labios han sido cosidos y su cuerpo arrojado a un pecinal, de que hasta ese momento estuvo inmóvil, atrapada en su pozo o su cocina, en la muerte o en las leyes del patriarcado capitalista.

Así como el *obake* es la naturaleza del cambio, la muerte es inmutable y para siempre. La mujer fantasma puede adoptar pelaje de gato o camisa de serpiente, mas no por ello deja de estar muerta. Porque la fantasma, por encima del cambio, es la repetición del pasado, el retorno del ayer, el regreso de los muertos. Pasados cuarenta y nueve días —el *chūu* de los budistas—, el espíritu olvida, bajo su nuevo nombre, los lugares, los objetos y personas a los que en vida estuvo encadenado.

Pero las fantasmas del *neokaidan* no acaban nunca de marcharse, permanecen en cambio, vengándose sin fin. Mutiladas o desmembradas, siguen renaciendo una y otra vez como en *Tomie*, de Junji Ito (2000), volviendo para hacer que los hombres pierdan la cordura y se entre-

guen a la muerte. Más discretos y silenciosos, los espectros de Kiyoshi Kurosawa son fantasmas que se quedan de fondo, como sombras que pasean por la biblioteca o atienden un cajero, de modo que en *Kairo* los vivos apenas se distinguen de los muertos.

Y morir de rutina, y vivir como fantasmas, y repetir cada día las mismas palabras, los mismos gestos. Así permanecen los matrimonios de *Seance* (Kōrei, Kiyoshi Kurosawa, 2000) o de *Cure* (Kyūua, Kiyoshi Kurosawa, 1998), ambos atrapados en vidas ordinarias en las que no cabe posibilidad de cambio ni de huida, hasta tal punto que Sato, protagonista de *Seance*, se reconoce incapaz de atisbar destino alguno. Pero intentando escapar de una existencia sin expectativas, Sato y su esposa acaban convirtiendo su vida en un infierno de angustia.

«La paz será garantizada por igual a todos aquellos que viven sus vidas modestamente día a día. [...] No debes temer ser alguien ordinario», les promete un sacerdote. Sin embargo, ello supone regresar a la rutina de los espectros, a una existencia inmóvil como la de los muertos. Interrogado por D. Spence (2005: 2), Kiyoshi Kurosawa reconoce que, si bien el cambio asusta, «es más terrorífico no cambiar en nada. Permanecer siempre igual, sin ningún tipo de transformación [...] Creo que ser siempre el mismo, sin ningún tipo de alteración, es la condición que más claramente incorpora la muerte en sí misma [...] si me asusta morir es sobre todo porque morir es para siempre»

Inmutable como la muerte, la vida de los personajes de Kurosawa transcurre atrapada en las oficinas, los apartamentos o las cadenas de montaje. Aunque bien pudiera transcurrir en el fondo de un pozo en el que no hay espacio suficiente para estirar los brazos ni más horizonte que el de un brocal lejano como el cielo. En pozos como éste habitan, desde tiempos remotos, las muertas japonesas del cine y la literatura de fantasmas. Atrapadas por el pozo como en vida lo estuvieron por las normas sociales, las muertas saben que serán prisioneras para siempre. Como desespera Harue en un momento de *Kairo*:

«La idea era tan terrorífica que no podía soportarla, que nada cambiara con la muerte, como ahora... ¡para siempre! ¿En eso consiste convertirse en fantasma?»



Yūrei: ira en el fondo del pozo

3.1. El cuerpo sumergido. Iconografía de la muerta

«Se le fue acostumbrando la vista a la oscuridad y vio que la superficie interior del pozo estaba cubierta de musgo. Las piedras de la pared, bajo el haz anaranjado de su linterna, parecieron convertirse en ojos, narices y bocas, y cuando descubrió que no podía apartar la vista, los grupos de piedras se transformaron en caras muertas, distorsionadas en plenos gritos demoníacos en el momento de morir. Incontables espíritus malignos ondulaban como algas, con las manos extendidas hacia la salida» *The Ring*. Kōji Suzuki.

Yen el fondo del pozo, heces, cloaca, cieno y acaso cuerpos de mujer. Rostros deformes e hinchados y cabellos que trepan, como la hiedra, para prenderse en las estrellas. Y las uñas clavadas en paredes verdes de desesperanza. Pero un pozo puede ser también una oficina, o un cubículo ante un ordenador, y un fantasma puede ser también cualquiera a quien la vida arrastre como a una medusa, sin saber a dónde se dirige o cuándo será prendida en las redes del

pescador. Sus tentáculos, como melenas, van prendiendo, mientras tanto, ratas y peines como raspas de pescado...

Pero la muerta sabe que ni en la vida ni en la muerte habrá de salir ya de este pozo, y por eso planea paciente muertes espantosas, cataclismos que aplasten y revienten a los vivos que le cercan y encadenan sin tocarle. Y así sueña con explosiones atómicas y pueblos destruidos por una espiral antigua y gigante que se despereza bajo tierra. Hacen falta treinta años de oscuridad y sufrimiento dentro de un pozo para alimentar un odio tan grande como el mundo, así lo afirma el médico forense que examina a Sadako en *Ring 2* (*Ringu 2*, Hideo Nakata, 1999); aunque quizá baste con morir emparedada viva —*Phone*— enclaustrada en una taquilla —*The Locker*—, en una buhardilla —*Ju-on*—, en un baúl —*Seance*—, en un armario —*Dos hermanas* (Janghwa, hongryeon, Ji-Woon Kim, 2003)— o dentro del cofre de un contorsionista — “Box”, (Takashi Miike, 2005).

Pero de todos estos sepulcros que inmovilizan y atrapan a la mujer, es sin duda el del pozo el que mayor fascinación despierta en los nipones. En el fondo del pozo, Okiku recuenta gimoteando los platos holandeses de su amo, pero al llegar al noveno no consigue hallar el décimo y entonces rompe en espectrales sollozos. Limpiándolos un día, quebró uno de ellos, y por eso su señor, Aoyama Tessan, la mató y arrojó su cuerpo a un pozo. Pero, entonces, cada noche, Okiku comenzó a emerger del pozo para atormentar a su amo contando hasta nueve y rompiendo después en un escalofriante llanto.

Las primeras adaptaciones teatrales de esta leyenda familiar datan de 1741 —al teatro *bunraku*— y de 1824 —al *kabuki*—. Pero la versión más conocida es el *kabuki* de Okamoto Kido titulado *Banchō Sarayashiki* (1916); según ésta, Aoyama acabaría trastornado por la culpa. Pues, como aclara Brenda Jordan (Addis, 2000: 27), «la convicción de que el atormentado malhechor pagaría por sus crímenes es clara, y era, en parte, extensión de la creencia budista de que lastimar a cualquier criatura viviente debería ser expiado por el culpable». Y cómo no sentirse culpable cuando, en algunas versiones, habría sido el propio Aoyama quien hubiera ocultado el plato para forzar a Okiku a ser su amante, induciéndole así a suicidarse. Sin embargo, en la versión popular, el criminal consigue ser más listo y hace que Okiku se desvanezca para siempre gritándole “¡diez!” cuando ella se iba por el nueve.



Fig. 1. Yoshitoshi Taiso. 1891. “La fantasma de Okiku en la mansión de los platos”,
de *Nuevas Formas de los 36 fantasmas*

En el grabado de Yoshitoshi Taiso, “El fantasma de Okiku en la Mansión de los Platos” (1891), una espectra evanescente gime bajo las ramas, llora con el sauce. Ella ronda sin pisar los trazos de hierba, como la bruma, nublando con su figura el pretil roto de un pozo (*fig. 1*). Pero mientras que la doncella de Taiso es más digna de lástima que de aversión, la Okiku de Hokusai, en “La casa de los platos” (c. 1830), apenas conserva rasgo humano, pues el artista ha integrado el recuento de porcelana dentro del propio cuerpo del espectro (*fig. 2*). Para Hokusai, Okiku se reencarna en la lombriz, en la oruga que mora en los pozos abandonados. Su cuerpo, ligado de finas franjas, se nos antoja un cadáver amarrado, y quizá por ello los nipones dieran el nombre de *okiku mushi* al gusano que invadía sus aljibes y cisternas hacia 1795⁵⁴. Pero humana o vermiforme, Okiku emerge siempre del quebrado brocal de un pozo solitario, como también así lo harán, en 1998, la Sadako de Nakata o la del *Rasen* de Jōji Iida.



Fig. 2. Hokusai. c.1830. “Okiku en la mansión de los platos”, de *Hyaku monogatari*

⁵⁴ En contraste, Wenceslau de Moraes identificó al *o-kiku-mushi* con cierto insecto nativo de Himeji (la ciudad en que se halla el pozo de Okiku), cuyos largos pelos asemejan la desmelenada cabellera de una ultrajada doncella (Chaves, 2004: 32)

Como corroboran Aguilar y Shigeta (2003: 44-45), el relato de la Mansión de los Platos «estableció el ítem del fantasma emergiendo de un pozo, clímax idiosincrásico del terror japonés desde entonces». Así, en 1998, *The Ring*, de Hideo Nakata, confirma la actualización del pozo como útero simbólico en cuyas pútridas aguas se gestan los monstruos. Pero entre Okiku y Sadako se contaron por cientos los cadáveres arrojados a un pozo, los de los guerreros emboscados y desvalijados en la espesura de *Onibaba* o el de Gisaburo, asesinado por su esposa y por el amante de ésta en *El imperio de la pasión* (Ai no borei, Nagisha Oshima, 1978). Mas por muchas hojas secas que el amante de Seki arroje al pozo, no evitará que el espíritu escape y cese de atormentarles.

Por ello, los amantes habrán de bajar al fondo del pozo en busca de un cadáver que se ha desvanecido y que, de pronto, reaparece en lo alto para dejar caer sobre ellos una lluvia de hojarasca y de pinaza. Tan recurrente como el ascenso del fantasma hasta el mundo de los vivos, resulta el descenso del héroe a las entrañas del pozo. Sin embargo, como apunta Olivares Merino (2005: 246), tras el descenso a las tinieblas, los héroes se transforman, cambian de función en el relato: asumen la máscara del demonio (*Onibaba*) o bien se convierten en portadores de la maldición vírica (*Ringu*); quedan contagiados hasta la muerte por el abismo o bien enferman de negrura hasta quedarse ciegos (*El imperio de la pasión*).

Es posible, incluso, que los muertos consigan atraparles para que se queden con ellos, y así le sucede a Yoshimi en *Dark Water*, ahogada en un torrente de agua corrompida que anega y desborda el ascensor. Porque también la ciudad tiene sus pozos en las azoteas, conductos de ventilación y depósitos de agua en que se cuecen óxido, mugre, mechones de pelo y niñas muertas. Porque cuando el agua no es ducha o cascada, sino cloaca o albañal, pasa a ser matriz infecta en que se gestan enfermedades y fantasmas. «El agua estancada —afirman Aguilar y Shigeta (2003: 21), implica la imagen arquetípica y cardinal del horror nipón, acogiendo toda clase de espantos, representando lo infrahumano. Pantanos, pozas, charcas..., agua pútrida, en suma, delimitada en un marco sucio y exiguo, que comprende retención a la vez del tiempo y del espacio, los cuales fluctúan sin ataduras lógicas abriendo sus puertas a seres de otras épocas y propiedades». No en

vano, para el folklore de China y Japón, el abismo y lo más hondo de los lagos conectan con el inframundo de los demonios y los muertos.

El pozo no es sólo pasadizo hacia el infierno, sino además un espacio cerrado en que el agua, en lugar de llevarse la ira, la sedimenta como al fango. Uno de los personajes de la novela *The Ring*, de Kōji Suzuki enumera las «tres condiciones que han de cumplirse para que una voluntad maligna se quede en el mundo después de morir. Un lugar cerrado, agua, y una muerte lenta. En otras palabras, si alguien muere lentamente, en un espacio cerrado y en presencia de agua, entonces el espíritu rabioso de esa persona encanta el lugar. Ahora mira este pozo»:

Es un espacio cerrado y sin luz, en el que Sadako tarda en morir más de treinta años, durante todo ese tiempo de su cráneo sigue creciendo una hiedra cabellera que trepa buscando luz por el brocal del pozo. El ascenso de la muerta es el desbordarse de este pozo que se ha vuelto surtidor, géiser de un abismo en el que ya no caben más llanto ni miseria y que espanta cuerpos hacia el cielo. Y, desde éste, como en *Dark Water* diluviarán un chubasco turbio, enlodado de fantasmas, un aguacero constante y sin forma que derrote a las ciudades.

Pero la lluvia, pasaje de fantasmas, puede ser también corcel de furia que desate todas las pulsiones, ciclón telúrico que, como en *A Snake of June*, desnude los cuerpos y los entregue a las fuerzas de la naturaleza. Porque, como vimos, la fantasma no es sino pasión, torrente que revienta los diques de los signos y agua que no puede ser confinada en vasija o pozo alguno⁵⁵. Nina Cornyetz (1999: 35) explicita esta contigüidad entre la mujer fantástica y el elemento acuático: «El agua es un medio por el cual una supuesta incontenibilidad femenina trascendería los límites de la subjetividad individual, filtrándose en las topografías narrativas, transformándose y fusionándose con el paisaje del que emerge».

⁵⁵ Tanto es así que en *Parasite Eve* (Parasaitu Ivu, Masayuki Ochiai, 1997), su fantasma se manifiesta como rastro de humedad y borboteo para aparecer, más adelante, como un charco iluminado, como una serpiente líquida cuyo cabo remeda un rostro humano.

La mujer peligrosa, como el agua, transforma y se transforma, altera los campos, anega la tierra y arrasa en tromba pueblos y arrozales. Pues si el agua es también signo del cambio, qué no pudiera hacer entonces un cuerpo que es sólo lluvia y remolino, lágrima que al salpicarnos parece suplicarnos “No te vayas”. Pero el asceta del monte Kōya ha de marcharse antes de que ella le seduzca hasta la bestia. Huyendo del bullir que le ahoga dentro, el monje se aleja veneno abajo, escuchándola en la espuma hecha jirones, avistándola en los toyo y los rápidos:

«Quizá fue mi febril imaginación, pero por un momento la Cascada de la Esposa misma se transformó en la imagen de la mujer que hechizaba mi memoria. Esta imagen emergió en mi mente para ser tragada de inmediato por la bruma ascendente, [...] para hacerse añicos contra las rocas y dispersarse como pétalos de una flor hermosa. Al momento siguiente, su imagen flotaba de nuevo, su rostro, cuello, piernas y brazos afloraban y volvían a desaparecer, hechos añicos de nuevo. Una y otra vez, su imagen reaparecía tan pronto como se pulverizaba. Incapaz de mantener la mirada sobre tan seductora visión, estuve apunto de abalanzarme en el arroyo a fin de abrazar la Cascada de la Esposa y estrecharla entre mis brazos». (Izumi (1990: 28)

Puede el agua adoptar todas las formas y, cuando fluye, también sanar y purificar las almas pecadoras, desconchar en un torrente los orines adheridos al espíritu. Así es el manantial de la hechicera de Kyōka, seno materno en que el asceta cura sus llagas. También el cuerpo de Ryu, la “mujer de agua” del film homónimo de Hidenori Sugimori (*Mizu no onna*, 2002), se torna ducha reparadora y baño balsámico en cuyo abrazo el pirómano Yusako encuentra momentáneo alivio de la ceniza que tizna su piel y le abrasa por dentro.

Todavía hoy, en las colinas de Kioto, los fieles purgan su memoria orando en el granizo de una cascada, sincerando sus ruegos a Buda con la inclemencia del chorro helado, depurándose con la limpidez que el sinto otorga al manantial. Quizá estos practicantes del *misogi* quieran parecerse a Mongaku Shōnin (1120-1199), en penitencia de treinta y siete días al amparo de Fudō Myō-ō, guardián de las cataratas y figura central del budismo esotérico nipón. Con todo, es más probable que se inspiren en la popular historia de Hatsuhana, la devota

esposa del samurái Katsugorō. Según la obra *kabuki* titulada *Hakone reigen izari no audachi*⁵⁶, Katsugorō queda rencoso en busca de venganza y su mujer ha de arrastrarlo en carrito hasta el templo de Hakone no Gonen. Allí, ella se mortifica bajo la cascada hasta que él sana y ella muere aplastada por la espuma.

La mayoría de héroes que pinta Utagawa Kuniyoshi son guerreros en lucha vigorosa contra arañas y monstruos, torsionados en cópula iracunda, enredados en el abrazo del dragón, la serpiente y la katana; empero, en su “Hatsuhana haciendo penitencia bajo la catarata Tonozawa” (1841-42) toda la energía se desplaza hacia el agua rompiendo sobre su espalda, velándola como un cendal o como un nimbo (fig. 3). Pues si la mujer es heroína en la medida en que se ofrece, entonces su sacrificio será la perfección. Más estilizada si cabe, la Hatsuhana de su alumno Yoshitoshi Taiso (1892) se ha tornado toda ella espuma y cascada. Taiso hace de la fuente cabellera de agua y repliega su kimono en ondas blancas, burbujeantes (fig. 4).



Fig. 3. Kuniyoshi. 1841-42. “Hatsuhana haciendo penitencia bajo la catarata Tonozawa”, *Historias de mujeres sabias y*



Fig. 4. Taiso. 1891. “El espíritu de la buena mujer rezando en la cascada”, *Nuevas Formas de los 36 fantasmas*

⁵⁶ Ésta no sería la única obra en tratar similar asunto, semejante ofrenda a la cascada reaparece en otra obra kabuki, *Osanago no Adachi* (“La venganza de un hijo”).

Pero no es corriente que las muertas se retiren tras la cortina de agua, sino que aguarden más bien bajo la profunda poza de la cascada, con los cabellos extendidos como anémonas de azabache, y, con más frecuencia, que arraiguen en el légamo, entre los juncos y las eneas de los tremedales que tanto abundan en el *kaidan* de los 50. En *Tokaido Yotsuya kaidan* (1825), el *kabuki* de Nanboku Tsuruya IV, el rōnin Iemon crucifica los cuerpos de Oiwa y de Kohei a sendos lados de una puerta y los arroja a una brumosa ciénaga. Desde entonces, hasta allí irán a descomponerse las muertas de *Ghosts of Kasane*, de *Kaidan chibusa enoki* (Garo Katano, 1958), *The Cursed Pond o Loft* (Rofuto, Kiyoshi Kurosawa, 2005); a la neblinosa charca con que se abre *Ghosts of Kagami Pond* (Kaidan Kagami-ga-fuchi, Masaki Mori, 1959) o a la sangrienta poza carmesí de *Ghost Cat of Otama Pond*.

Maceradas en pecina, todas ellas son cadáveres cuyas almas no han sido purificadas por la cascada o mejor cremadas, acendradas por el fuego hasta pesar menos que el humo⁵⁷. Porque la fantasma japonesa pudiera antojársenos evanescente como vaho y, sin embargo, no es sino el efluvio que emana una carroña, el miasma que nos marea y nos hace vislumbrarla como sierpe, sombra o gato. Sola en su negrura, ella murmura emparedada o burbujea bajo las lamas, intentando abrazarnos desde el latir fosforescente de su vida en la muerte. Se cree que a los muertos sigue creciéndoles el pelo, tanto que al final se abre paso y brota de las rendijas, los enchufes y las grietas que ocultan la mujer emparedada. Así nos lo cuenta Bram Stoker en “El oro creciente”, pero esta misma imagen se repite en diversas películas japonesas y coreanas como *Phone* o *The Locker*.

⁵⁷ Hay un hambre de sake y arroz que no se apaga con la muerte, pero que en Japón puede aplacarse a través de los ritos sintoistas. Sin embargo, esta ofrenda póstuma no impide que los funerales suelen ser budistas. En ello influyó no poco la ley que, desde Meiji, prescribiera la incineración de todos los cadáveres en crematorios oficiales. Las cenizas, más tarde, son puestas en una urna y sepultadas bajo una lápida. En cambio, el cuerpo de la espectra persiste corrompiéndose en un pozo o en el légamo de un pantano, emparedado u olvidado en un armario. ¿Y qué podría esperarse de una muerta enterrada a la manera bárbara sino que regresara asqueada por la tierra y los gusanos? Mesmerizada y enterrada en una mansión de estilo europeo, la joven de *Vampire Doll* (Yūreiyashiki no kyōfu: Chi o suu ningyō, Michio Yamamoto, 1970) no tiene más remendio que tornar con los modos y apetitos de una vampira occidental.

Mechones en las cañerías y largos pelos negros en el fondo de la bañera, restos humanos que cobran vida de repente. El cabello, que no está vivo pero sigue creciendo, que permanece sobre los huesos cuando la carne se ha podrido y nos recuerda así la vida que un día éstos tuvieron. Si hubiéramos de tomar un emblema del *neokaidan*, una metonimia del espectro, éste sería la larga melena, lacia y negra, que cubre el rostro de la muerta. Así lo ha sabido ver Takashi Shimizu cuando, en *La maldición 2: The Grudge 2* (Ju-on: The Grudge 2, Takashi Shimizu, 2003), reduce a la *yūrei* a sus mínimos atributos representativos: a una peluca que se arrastra o a un pequeño charco de agua negra con una cabellera emergiendo de ella.

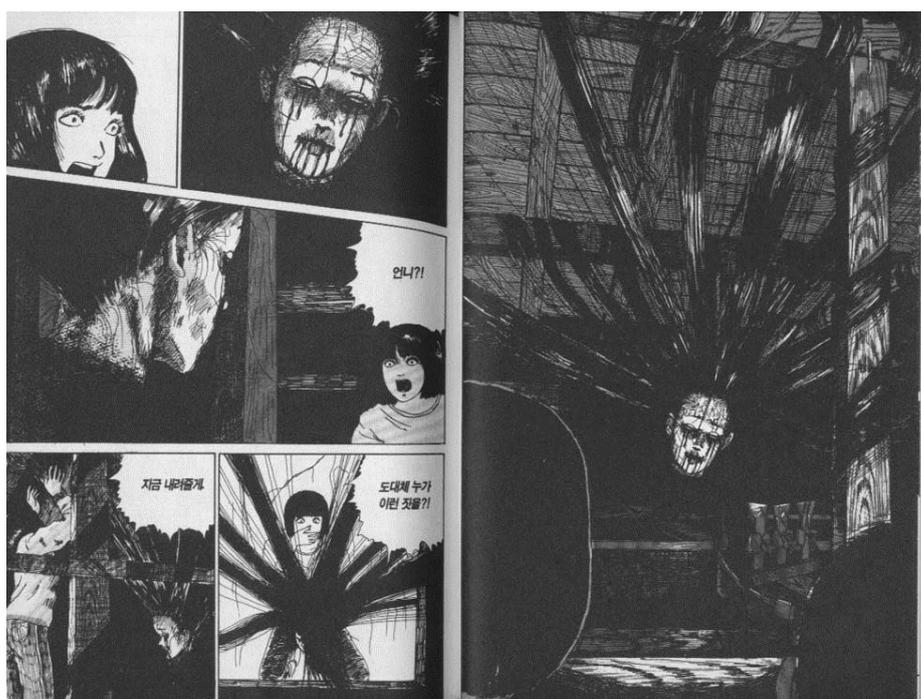


Fig. 5. Ito Junji. “The Long Hair in the Attic”, p. 30-31. Edición coreana de bolsillo.

Shimizu juega con el cabello, lo enrama por el techo, ahorca con él a los incautos o bien lo tiñe de rubio con el fin de ironizar sobre sí mismo y sobre los *remakes* hollywoodienses en “Blonde Kaidan”, penúltimo episodio de *Dark Tales from Japan*. Pero antes del rizo paródico, el cabello de la muerta había sido ya peinado una y otra vez hasta trenzarse en sanguijuela que se enreda en torno a las gargantas. El propio Shimizu ha reconocido como inspiración el manga de Junji Ito “The Long Hair in the Attic” (fig. 5), un relato gráfico que, parcialmente, habría sugerido el argumento y la iconografía de *Ju-on*. No obstante, la anaconda cabellera de *El grito* nos recuerda también a otro grabado antes mentado,

“La casa de los platos”. En la obra de Hokusei, la cabeza de Okiku emerge de un desvencijado pozo enredado entre las parras, arrastrando tras de sí un largo cabello negro, un cuerpo de boa en que se trenzan melena y platos (*fig. 2*). Pero éste no es el único de los espectros de Hokusei que rebrota en las fisuras del *neokaidan*.

Otro de los pocos grabados de la serie *Hyaku Monogatari*, de Hokusai, que ha llegado hasta nuestros días es “Kohada Koheiji” (c. 1830). Conjurado por el último cuento de la noche, entrevistado al titilar de la última candela, Koheki asoma su descarnado cráneo recorriendo la mosquitera (*fig. 6*)⁵⁸. Pero el esqueleto de Koheki no sólo se allega hasta el lecho en que yacen juntos su viuda y su asesino, sino también hasta el presente, doblando la esquina de la página o la pantalla. Entre bastidores, el fantasma del grabado de Hokusai contempla los espantos del circo de *Midori* (Shōjō Tsubaki, Hiroshi Harada, 1992); le acompañan los duendes de los grabados de Toriyama Sekien y los trasgos surgidos de “El cesto pesado”, el último de los grabados de las *Nuevas formas de los 36 fantasmas* de Yoshitoshi Taiso.

Pero no es Hiroshi Harada quien conjura a los demonios del arte para que se reúnan bajo su carpa, puesto que tanto él como Miike, en “Box”, recurren a un mismo vocero, al *mangaka* Suehiro Maruo, maestro de ceremonias de lo grotesco y lo sadiano. Mientras que *Midori* copia y pone en serie las viñetas de *Mr. Arashi's Freak Show*, Miike dobllega los amores del mago y la niña contorsionista a fin de amoldarlos a su discurso. En cualquier caso, si bien ambos citan el arte clásico, lo hacen a través de las reelaboraciones del manga y, en este caso, de la riqueza intertextual del Suehiro Maruo de *Lunatic Lovers* o de *La sonrisa del vampiro 2: Paraíso*. Heredero de los cronistas que en el *muzan-e* grababan los más grotescos crímenes de la primera prensa japonesa, Suehiro Maruo excede en su crudeza a la estética austera y contenida del *neokaidan*. Maruo, como Miike, pormenoriza un apocalipsis del cuerpo, una cópula con la muerte en los límites de la carne. Por eso, su poética tiene más que ver con la volatería y el de-

⁵⁸ La misma historia daría lugar a una novela firmada por Santō Kyōde en 1803, *Fukushū kidan Asaka-numa* [Historia de una extraña venganza en el pantano de Asaka]. Por supuesto existe versión *kabuki*, al parecer todo un éxito en los escenarios de 1808.

lirio de *Audition* que con las sombras que humedecen las paredes de *Dark Water*.

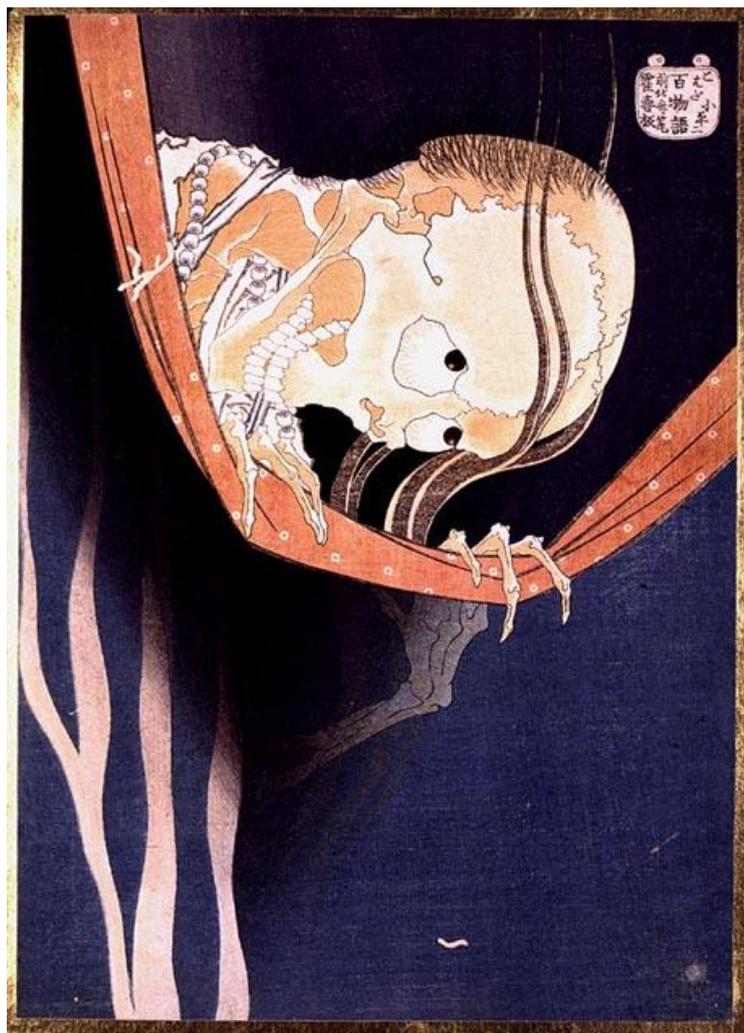


Fig. 6. Hokusai. c.1830. “Kohada Koheiji”. de *Hyaku monogatari*

En cambio, por su estructura y su fantasma, *La mujer de la estancia oscura* (1993), de Minetarō Mochizuki, sí estaría más acorde con los esquemas del *kaidan pop* que, a principios de los 90, empiezan a perfilarse en los medios de masas. Una ráfaga de viento desciende desde el cielo turbulento para materializarse en una mujer fantasma que, como tormento, llamará durante toda la noche a la puerta de sus víctimas. Pero no se te ocurra abrirle, pues si lo haces estarás más que perdido, dejará olvidado un cepillo enmarañado y, esparcidos por el suelo, pelos y fragmentos de uñas arrancadas a mordiscos. O, al menos, eso dicen los rumores. De lo telúrico a la leyenda urbana, del viento y la tormenta a la maldición que corre de boca en boca: así adapta Mochizuki el *kaidan* tradicional al medio urbano.

Ella es alta y flaca, viste chubasquero en lugar de sudario y su pelo húmedo y lacio enmarca la fealdad caballuna de su rostro, si es que éste resulta visible acaso (fig. 7). Sus pies están sucios y sus medias rotas, pero correrá lloriqueando hasta encontrarte y acabar con la alegría de tus días. De esta mujer alta son hermanas las fantasmas vengativas de Shimizu, de Nakata y, sobre todo, de *A Slith-Mouthed Woman*. Pero la imaginiería del manga de terror participa y se funde en el círculo más amplio de la cultura de masas, en los discursos de la televisión, el videojuego y el V-Cinema⁵⁹, de modo que resulta arduo determinar el origen y el recorrido de los espectros que rondan el *neokaidan*.



Fig. 7.
 Minetarô Mochizuki.1993
 Viñetas sueltas de *La mujer de la habitación oscura*,
 Editado en Glénat (Barcelona)
 2005

De hecho —al margen de que también se inspiren en cómics—, son los *shows* paranormales, las series de televisión y el V-Cinema quienes perpetúan el horror a través de leyendas urbanas, quienes actualizan el icono de la chica de largos cabellos. Antes de *Ringu*, los japoneses ya habían visto a Sadako en vídeo o, al menos, a su gemela fantasma del episodio “Special Motel” que Hideo Nakata dirigiera en 1992⁶⁰. Nicholas Rucka (2005) cita *Scary True Stories* (Honto ni Atta Kowai Hanashi, Norio Tsuruta, 1991) como auténtico antecedente en

⁵⁹ Para una mejor comprensión, véase Glosario: *V-Cinema*.

⁶⁰ Editado en DVD, junto a otros dos cortos, con el título *Curse, Death and Spirit* (Hideo Nakata, 1992).

materia de guión y estética, de iluminación y atmósfera sombría, de música y efectos de sonido, de las angulaciones y los movimientos de la cámara... Tanto es así que el propio Tsuruta rememora su reacción ante el éxito de *Ringu* de la siguiente manera:

«Cuando la vi, hablando honestamente, pensé “¡Esto parece exactamente lo que yo he estado haciendo!” y fue una auténtica conmoción. Era exactamente lo que yo había hecho en el V-cinema, incluso en la forma de moverse del personaje de Sadako». (en Zahlten y Kimata, 2005)

Pero ni Nakata, Tsuruta o Mochizuki atesoran en primicia la melena del fantasma, en cambio, es éste quien les ha poseído a ellos, asomándose, como el esqueleto de Hokusai, desde su sima más allá del tiempo, desde la tradición dramática, literaria e iconográfica del *ukiyo-e* y el teatro. No fueron la tele ni el manga quienes decidieron maquillar de *aiguma* índigo o de blanco los rostros y cuerpos de los fantasmas; por el contrario, ésta era ya una técnica habitual en el *kabuki* decimonónico. El fantasma desconoce el tiempo secuencial porque él mismo es un pasado que no cesa, un mañana sucedido hace mil años; de ahí que en cada uno de sus trazos remanezcan, cual espectros de pintura, los afeites del pasado. Así describen Stephen Addis y James Secor (en ADDIS, 2000: 50) una de las variantes del maquillaje *kumadori*:

«La base es esencialmente blanca, como en casi todos los *kumadori*. Los labios son azules y negros el sombreado se ha hecho en azul, acentuándose en torno a los ojos. La altura de las cejas aporta el efecto escénico de hacer que los ojos parezcan enormes, incluso a pesar de estar contorneados de negro. Destacan vigorosamente debido a que el negro está circundado por semejante extensión de blanco. El pelo, que de otro modo estaría cuidadosamente peinado según las modas gubernamentalmente prescritas, está despeinado y pende lacio y suelto en torno a los hombros.»



Fig. 8. Utagawa Kunisada. 1852. “El fantasma de Iga Shikibunojō Mitsumune”

Pero el polvo del arroz se diluye con el agua, se borra como la piel; no pudieron los jalbegues y albarinos lograr lo que un grabado de Utagawa Kunishada: perpetuar hasta nuestros días la efigie de Nakamura Utaemon IV, intérprete de espectros (fig. 8). En “El fantasma de Iga Shikibunojō Mitsumune” (1852), Kunishada quiso honrar la memoria del actor aplicando un maquillaje póstumo a su faz: el *kumadori* que le diera la fama. Tanta era la tensión contenida por el actor, que bizca hacia dentro el ojo derecho⁶¹, retratado por dos veces en el trance del *mie*, en ese momento del *kabuki* en que el vigor no blande sino refrena

⁶¹ Nótese que, acometido por Sadako en *Ringu*, también Hiroyuki Sanada fuerza una mirada bisoja un segundo antes de morir y que, del mismo modo, cuanto se nos muestra del rostro de Sadako no es más que un ojo estrabón que apunta a las entrañas del subsuelo.

al puño en torno la espada, ese instante en que el volcán se petrifica justo antes de estallar.

Por un lado, Kunishada retrata al actor como samurái que no teme de espectros; por el otro, como el ánima de un artista, Utaemon, que ya asciende hacia el Nirvana con los brazos cruzados sobre el pecho. Para disgusto del sogunato, era frecuente que los artistas retrataran a los actores en sus papeles más afamados y, entre éstos, destacaban a menudo los de los fantasmas. Más aún que los afeites, fueron los grabados de finales de la era Edo los que conservaron para nosotros a los fantasmas del pasado.

Además de Jean Genet y Jean-Paul Sartre, el *butō* tomó aliento de la crueldad y los fantasmas del *kabuki* más grotesco. A través del bosque y de la niebla, la compañía Byakko-Sha desciende en *Gyo Retsu* como una santa compañía en carnaval, como una procesión de harapos y hallazgos de los vertederos del pasado⁶². Con su cuerpo sacudido por los dioses, con su pellejo ungido de blanco, con su rostro retorcido hasta la máscara, creemos hallarnos en presencia de una colación del otro mundo.

Pero si bien las fantasmas de *Ju-on* o de *Kairo* se nos antojan bastardas del *butō*, lo cierto es que los japoneses apenas conocen esta disciplina. Es por ello que el auténtico bastión de la *yūrei* no ha sido otro que el de la televisión, los tebeos y la cultura popular. Del grabado al celuloide y de éste al ordenador, es posible que los espectros hayan ido contaminándose de la estática del televisor y del V-Cinema. Al fin y al cabo, *Yotsuya Kaidan* y otras obras *kabuki* sobrenaturales siguen representándose hoy en día y gozando de gran popularidad gracias a las dramatizaciones televisivas.

Sin embargo —pese a haber sido el responsable de la pervivencia cinematográfica del *kabuki* de fantasmas—, Nobuo Nakagawa se presenta con humildad, como un simple auxiliar de escena (*kuroko*) que abre el telón y porta las velas al comienzo de *Tokaido Yotsuya kaidan*. Enfundado de negro, Nakagawa se confunde en las tinieblas, transparente como el *kuroko* en la penumbra del escenario o como el cineasta en la transparencia cinematográfica. No se trata de que Nakagawa se

⁶² Actuación recogida en el documental *Dance of Darkness* (Edin Velez, 1989).

vista y acucillado como el *kuroko* al comienzo de la función, sino de que privilegia su figura como emblema del artificio teatral. Desde la platea, recorreremos en plano secuencia las dos primeras escenas de *Tokaido Yotsuya kaidan*, asistiendo al desplazamiento lateral del tróvilin y de los personajes.

Junto a nosotros, en el patio de butacas, asisten a la función Hideo Nakata, Takashi Shimizu o Taka Ichise, que toman buena nota del tono y los trucos escénicos de las adaptaciones teatrales realizadas por Nakagawa en los 50 y los 60. Dichas adaptaciones, muy estimadas por los nuevos realizadores actuales, formarían parte de esa cultura popular amplia y heterogénea de la que bebe el *kaidan* actual y habrían contribuido a preservar los motivos temáticos e icónicos de Sadako y su corte, motivos de entre los que refulge la *yūrei* como un fuego fatuo.

De entre los trasgos, demonios y *yōkai* que marcharan en *La procesión nocturna de los cien demonios ilustrada*, de Toriyama Sekien (Gazu Hyakki Yakō, c.1781), es la *yūrei* quien encabeza hoy un desfile cuyas huestes han minado el tiempo y la indiferencia⁶³. Exiliados del bosque y el arroyo que han cesado de existir, los dioses y demonios de la tierra se han marchado a descansar, a dormir entre las páginas de los cuatro volúmenes compuestos por Toriyama para asilo de cuantos monstruos hallara a lo ancho de las islas. Pero la ira de la *yūrei* nunca reposa; porque el fantasma es recuerdo y permanencia, rencor que sigue rondando hoteles tapiados; tanto, que incluso su imaginaria persevera entre las ruinas que la yerba ha ido engullendo. En *Los cien demonios ilustrados del presente y el pasado* (Konjaku Gazu Zoku Hyakki, c.1781), Toriyama imprimiría a “Buruburu” (fig. 9) y a “Kejoro” (fig. 10), ilustraciones que determinarían las representaciones que, en lo sucesivo, se hicieran de la *yūrei* y del fantasma vengativo (*onryō*)⁶⁴.

⁶³ De cuando en cuando, la panda de Kappa, Rokuro-kubi y Karakasa retorna a la filmografía japonesa desde que, en 1968, *The Hundred Monsters* (Yōkai Hyaku monogatari, Kimiyoshi Yashuda) y *La gran guerra yōkai* (Yōkai daisensō, Yoshiyuki Kuroda) fijaran la artificiosidad y el tono infantil y jocosos del que, en lo sucesivo, se disfrazarán los *yōkai* hasta llegar a las actuales *Sakuya. Yōkaiden* (Tomō Haragakuchi, 2000) y *The Great Yōkai War* (Yōkai daisensō, Takashi Miike, 2005).

⁶⁴ No olvidemos que la célebre obra de Sekien no sólo fue referente para el *ukiyo-e*, sino que además ha sido reeditada hace escasos años.



Fig. 9 y 10. Toriyama Sekien. c.1781. “Buruburu” y “Kejoro”.
de *Cien demonios ilustrados del presente y el pasado*



Fig. 11. *The Ring* (*Ringu*, Hideo Nakata, 1998).

Estudiando este grabado, se intuye que acaso Sadako se filtrara, con el agua del pozo, hacia el pasado, doscientos años antes, cuando la mano de Sekien temblara al esbozar el sudario de “Kejoro”, suspendido en el aire al igual que los desmadejados mechones que celan su rostro y reptan por su espalda. Todavía, como entonces, la espectra va envuelta en el kimono blanco (*katabira*) con el que el budismo japonés entierra a los difuntos. Pero la muerta ha perdido el pico de tela blanca con el que los budistas tocan la frente del fallecido, quizá por

eso, la muerta empieza a descomponerse antes de tiempo. Incapaz ya de mantener el cráneo erguido, la cabeza le cae pesada y de ella cuelgan lacios y húmedos cabellos (*fig. 11*). Apenas es posible atisbar, a través de ellos, el rostro deforme, oculto, e incluso en blanco, tan espantoso que en *Ringu* es capaz de vaciar la vida de sus víctimas.

La *yūrei*, como carne muerta, tiene brazos que penden lánguidos a los lados o, por el contrario, que se extienden amenazantes en acción de atraparnos con sus manos como garras. Pero la *yūrei*, como espectro, carece de piernas y su cintura se difumina y desvanece en el vacío. La *yūrei* retratada por Kawabe Kiyosai (*fig. 12*) malviste jirones de niebla y pellejo, andrajos de carne y vaho; tan pesada como su esqueleto, ella flota sin embargo so la luna tamizada en el brumal. Evanesciente como la nube, corrupta como la carne, así es la *yūrei* que, en un mismo texto, puede deslizarse invisible, o bien resucitar con la verde pudrición de la piel que se desprende.

Pero, por lo general, el fantasma no tiene piernas que lo anclen a la tierra, flota en el aire o, como en *Llamada perdida*, reptaba sobre el techo. Esta dualidad entre lo carnal y lo evanescente convierte a la *yūrei* en un ser tan ambiguo como inestable, en un reflejo fluctuante. Como escribe Lafcadio Hearn (2007: 76), en “El secreto de la muerta”: «Los hombros y la cabeza de la difunta eran perfectamente visibles; pero desde la cintura para abajo su cuerpo se hundía en el vacío, adelgazándose de una manera asombrosa. Parecía un reflejo imperfecto, con esa oscura transparencia que tienen las sombras en el agua».

Cuando Hokushū Shunkōsai recrea la obra *Yotsuya Kaidan* en su grabado *El fantasma de Oiwa* (1826), delinea con trazo definido el rostro malformado y los brazos de Oiwa, pero deja que las líneas se disuelvan más abajo de las rodillas (*fig. 13*). Sin embargo, para los intérpretes de esta misma obra *kabuki*, no era tan sencillo actuar prescindiendo de las piernas, por lo que recurrían a efectos especiales, al *keren*. Ya que para carecer de extremidades basta con no verlas, con ocultarlas con kimonos de largos faldones, deslizándose sobre una plataforma con ruedas o mediante cuerdas que los elevaran sobre el suelo. Todavía en films de los 50, como *Kaidan chibusa enoki*, basta con que la sombra encubra sus piernas para hacernos creer que ella flota en la negrura (*fig. 14*).



Fig. 12. Kawabe Kiyoshai. *Yūrei*.



Fig. 13. Hokushū Shunkōsai. *El fantasma de Oiva* (1826).



Fig. 14. *The Mother Tree*

Hoy los fantasmas ya no son penumbra de la vida en un mundo flotante, sino disolución de nuestra carne en los flujos de la información y las redes del aire. Por eso, la infografía borra las piernas de las imágenes y distorsiona digitalmente las facés y los cuerpos, tal como hace Kiyoshi Kurosawa con la fantasma de la cafetería de *Seance*. Otros, como Shimizu en la serie *Ju-on*, combinan el maquillaje con la distorsión electrónica del rostro, las cuerdas y plataformas con lóbregas sierpes virtuales. Lo teatral se imbrica en lo mecánico, lo artesanal en lo electrónico, tal es el caso, según esclarece James Marriott (2004: 268), del *Ringu* de Hideo Nakata:

«Rie Inou, que interpretaba a la Sadako adulta, se implicó de lleno en el desarrollo del aspecto del personaje. Ella era estudiante de teatro *kabuki*, y utilizó, para el movimiento entrecortado de Sadako, la técnica *kabuki* de exagerar movimientos para describir emoción. El plano de ella emergiendo del pozo fue rodado marcha atrás, con Inou caminando de espaldas»

Aunque no todos los fantasmas del *neokaidan* han sido mutilados, a menudo, como reminiscencia, cojean o arrastran una de sus piernas. A veces, como Sadako o la fantasma de *Ju-on*, reptan como lagartos⁶⁵, se desplazan como arañas o bien flotan como si apenas tocaran el suelo. En los antiguos relatos, soplabá un viento otoñal que halara los

⁶⁵ Me baso aquí en la argumentación de Julio Olivares Merino (2005: 195), quien sostiene que el arrastrarse del espectro sería una actualización de la ausencia de piernas.

fantasmas como hojas de arce, pero en el *neokaidan* no hay brisa que hinche sus velos, sino sonidos guturales, como de estática o insectos, que suenan al teléfono que Asakawa descuelga en *The Ring*, la novela de Kōji Suzuki:

«Algo giraba en un lugar negro y diminuto. Se oyó un rumor sordo, como si la tierra misma resonara, y le llegó un olor a tierra mojada. Notó frío en la oreja y se le erizaron los pelos de la nuca. Aumentó la opresión en su pecho y por los tobillos y por el espinazo le empezaron a subir bichos procedentes de las entrañas de la tierra que se aferraban a él. Desde el auricular le llegaron pensamientos incalificables y un odio largo tiempo incubado».

Psicofonías y pitidos en el módem, borboteos orgánicos y politonos en el móvil, chasquidos de huesos, chirridos de navaja y todo un magma sonoro en que la música es el ruido y ambos resultan indistinguibles. Como recoge James Marriot (2004: 269), no es posible distinguir en *The Ring* dónde acaban las pistas de música y comienzan las de efectos sonoros. Ambas bandas de audio se solapan para puntuar las fracturas de la realidad, la repentina irrupción de lo sobrenatural. El sobresalto sonoro, que responde a la escena sin provenir exactamente de ella, había sido corriente en filmes japoneses anteriores, como *Kwaidan*, pero actualmente se ha convertido en marca de estilo del cine de terror asiático.

Como una radio rota, que en lugar del partido hubiera sintonizado la emisora del infierno, la banda sonora de los filmes de terror nos deja escuchar los gemidos de los muertos, las voces de los excluidos, de aquellos que se mueven entre nosotros pero permanecen invisibles a nuestros ojos. «¿Les has visto a ellos? —pregunta Tejima desde su silla de ruedas en *La tienda maldita (abierto las 24 h.)* (“Chō” Kowai hanashi A: yami no karasu, Yoshihiro Yoshino, 2004)—. Por aquí pasa mucha gente andando, y todos, todos tienen piernas, todos tienen piernas excepto yo: soy un monstruo. ¿Sabe? Los fantasmas tampoco tienen piernas». Tejima, como los fantasmas, habla a través del teléfono móvil. Y mientras, ve pasar a la gente que camina indiferente siguiendo líneas rectas trazadas en la acera.

Por eso, Tejima decide hundirse en el abismo de los fantasmas, donde nadie tiene piernas y no hay, por tanto, tara o deficiencia que lo distinga entre las almas anónimas. Porque los espectros japoneses carecen de piernas, pero también de rostro⁶⁶. El veneno que Kihei suministra a Oiwa en el *Yotsuya kaidan* teatral no pretende asesinarla sino devastar su rostro, desfigurarla hasta el punto que no halle nuevo esposo y quede, por tanto, excluida del sistema patriarcal: «Envié un veneno deformante a Oiwa, asegurándole falsamente que era medicina. Pensé que el problema se resolvería por sí mismo tan pronto como su belleza desapareciera» (en Brazell, 1998: 476). Del mismo modo que los demonios se revelan siempre en el espejo, será en él donde Oiwa se percate de su nueva condición:

«¡Ah, mi rostro es gris, tan gris como mi kimono. (*Ella da la vuelta, entonces, con nueva determinación toma el espejo de nuevo, cae de rodillas y lo mira cuidadosamente*) ¿Qué le ha sucedido a mi rostro? ¿Es éste mi rostro? ¿Me he convertido realmente en un demonio? ¿Es ésta realmente mi faz?» Nanboku Tsuruya IV (en Brazell, 1998: 476).

En el azogue, Oiwa encuentra un semblante destruido (*fig. 15*): por encima de la ceja se ha inflado una rotunda berenjena y mechones ensangrentados se desprenden de su cráneo a manos llenas; empalidecida por un polvo que no es de arroz sino de muerte, ella decide engalanarse como una mujer bella, ennegrecerse los dientes, peinarse la melena. Pero, a diferencia de esta sátira de las escenas teatrales en que la novia se acicala para el amado, la mayoría de las muertas del cine japonés ocultan su rostro bajo largos cabellos o mugrientas vendas, lo sumergen en impenetrables capuchas o bien lo difuminan mediante efectos informáticos. Si la mayoría de películas de los cincuenta toman la caracterización teatral de Oiwa como modelo, el *neokaidan* enfatiza precisamente la negación del rostro como disgregación de la propia identidad. Ser un fantasma consiste entonces en perder el nombre, en difuminarse entre las masas como las sombras de *Kairo*.

⁶⁶ Dado lo inestable del signo posmoderno, resulta imposible generalizar tal ausencia de faz y piernas. De hecho, es común que los espectros se aparezcan bajo el semblante que en vida tuvieron. Aún así, esta investigación busca patrones de interpretación coherentes, capaces de explicar estas películas y, en este caso, la falta de rostro es clave para entender la poética del horror oriental moderno.

Con el rostro velado, o los ojos en blanco, la personalidad se disipa y deja paso a una furia sin nombre que devora todo cuanto toca.

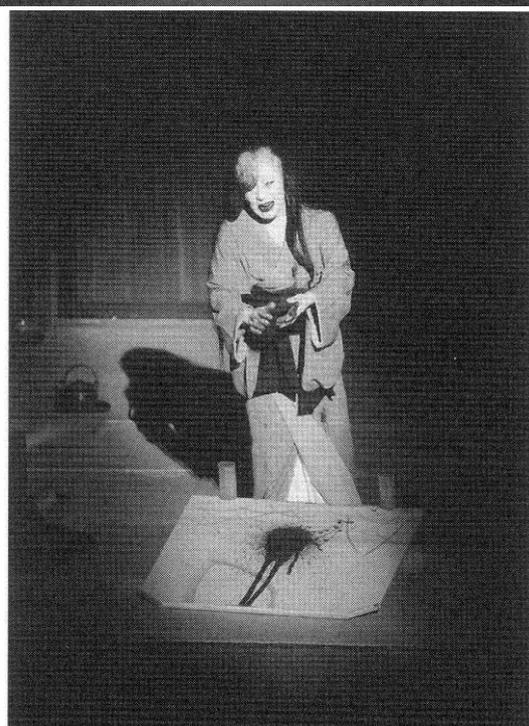


Fig. 15. *Yotsuya Kaidan*, de Nanboku Tsuruya IV.
Fotografías de Aoki Shinji.

Sin embargo, identidad, individuo y sujeto son temas harto conflictivos en la actual sociedad japonesa, tal como así lo alegoriza Kiyoshi Kurosawa en el bosque de *Charisma* (Karisuma, 1999). Y así como la *yūrei* busca anular la identidad de los demás, también ansía que alguien libere su rostro de los velos y sea capaz de llamarle por su nombre. En *Face* (Sang-Gon Yoo, 2004), un ente se escurre por los ejes de simetría, reptar por el techo o se aparece en un armario, pero jamás

muestra su cara⁶⁷; en cambio, atormenta en sueños a Hyun-min, especialista en reconstrucción forense, para que reconstituya sus rasgos a partir de un cráneo.

Hyun-min, actualización científica del médium capaz de “ver” y “comunicarse” con los muertos, logrará restituir faz y nombre a una calavera para así poder vengar a antigua propietaria. «Eres tú», dice Asakawa al cráneo del pozo en *Ringu*. Pero por más que la calavera llore limo verde, su furia vengativa seguirá contagiando al mundo como un cáncer. He aquí una profunda dualidad del *obake* en el *neokaidan*: por un lado, es el miedo a la anomía, a perder un contorno definido y diluirse entre las masas; por otro, es la reivindicación de la identidad de la mujer contra el patriarcado, una identidad que se erige destruyendo y subyugando a todos los hombres que encuentra en su camino

El héroe tradicional japonés busca disolverse en el ser del mundo; pero la mujer, en cambio, busca reivindicar su identidad, separar su yo de esa realidad creada por la razón y por el *logos*. Mientras que la bruja de *El santo del Monte Kōya* se reafirma seduciendo y transformando a los hombres en acémilas, el asceta logra escapar a su influjo vaciándose a sí mismo de deseo, anulando su propio yo hasta el punto de considerar incluso la opción de suicidarse. Como escribe Henry Hughes (2000: 75, 84): «Si toda la vida y sus triunfos son sólo sufrimiento, el héroe gótico japonés mira hacia dentro y encuentra la paz en el *mu*. Allí donde al cristiano le preocupa que una mente ociosa o vacía invite al diablo, el budista vacía la mente y vislumbra el Nirvana. [...] *Mu*, la nada sublime que puede lograrse mediante la meditación o, en casos extremos, el suicidio es la perfección».

Por el contrario, la mujer peligrosa es aquella que reclama su voluntad, aquella que en lugar de someterse, consigue erigir un yo feroz y dominante, hacer de cada gota de sangre un rostro que devore y aniquile a los hombres del *Tomie* de Junji Ito. Cortada y desmembrada por todos sus amantes, Tomie vuelve a regenerarse en una legión de abyectas criaturas capaces de anular, con su cautivadora mirada, la voluntad de los hombres. Una y otra vez, Tomie hará que sus

⁶⁷ Aunque muestra un rostro definido cuando adopta forma humana, nunca lo hace bajo su auténtica forma de fantasma.

enamorados la apuñalen y descuarticen para así resurgir en tantas copias como pedazos de sí misma. Pero aunque capaces de clonarse, trasplantarse y usurpar otros cuerpos, todas las nuevas Tomie siguen queriendo ser la más poderosa, la más bella de todas las mujeres. Clon pero individuo, anónima pero egocéntrica, igual pero distinta, *Tomie* resume la paradoja del fantasma femenino del *kaidan* contemporáneo.

3.2. El cuerpo emergente del fantasma

«Vivir en esta casa es una constante tortura. Con pequeñas heridas que nunca sanan.»

Oiwa en *Yotsuya Kaidan*, Nanboku Tsuruya IV (Brazell, 1998: 465)

Reza un refrán japonés que, a las mujeres, «si las regañas, ponen mala cara. Si las pegas, lloran. Si las matas, se convierten en espectros»⁶⁸. Comúnmente, se afirma que los nipones creen a pies juntillas en la existencia de fantasmas y, para demostrarlo, se enumeran las supersticiones y leyendas en que presuntamente abunda el suelo urbano. Cuentan que antes de rodar una película de fantasmas se purifica el escenario con un ritual sinto y es sabido que algunos artistas de lo fantástico —como Yoshitosi Taiso o Norio Tsuturuta⁶⁹— rememoran el encuentro personal con un espectro como la experiencia más determinante en su obra artística.

Descartando tales generalizaciones por eurocentristas, nos limitaremos a contrastar una tendencia de sus libros y películas a no cuestionar lo numinoso; por el contrario, lo espectral irá anegando lo cotidiano sin que la razón nada pueda hacer por achicarlo. Si bien dentro de la literatura culta (*Kappa*, *El cortador de juncos*, “Agüí, el monstruo del cielo”) leemos claros ejemplos de lo fantástico como espacio de la incertidumbre⁷⁰, en los textos populares los héroes no suelen bascular

⁶⁸ Citado por Aguilar, Aguilar y Shigeta (2003: 22).

⁶⁹ Véase Stevenson, 1983: 11-12 para el caso de Taiso y, en cuanto a Tsuturuta, la entrevista de Zahlten y Kimata (2005)

⁷⁰ Se encuadran así en la teorización que Tzvetan Todorov elaborara en torno a la fantasía occidental: «lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que per-

—como los occidentales— entre la incredulidad y la fe ante eventos sobrenaturales, sino que retroceden espantados ante la fisicidad real de los espectros y, en concreto, ante la aterradora estampa de la muerta de lacia melena; pues, más que los monstruos o las mutilaciones, a los japoneses les asustan los fantasmas de mujer.

Para Toshiyuki Ishigeta y los hermanos Aguilar (2003: 22), este pánico hacia los fantasmas de mujer, no sería sino un «miedo masculino a la rebelión femenina. Especificando. El pánico viril, autotorturado y viciosamente masoquista en cuanto japonés, frente a la posibilidad de que la mujer abandone un rol impuesto por la fuerza, mas no con ánimo de paridad sino de... venganza». En el cine japonés, la representación filmica de la mujer⁷¹ ha oscilado, como vimos, entre la víctima pasiva de las violaciones del *pinku-eiga* y las aterradoras fantasmas que, en el *kaidan-eiga*, se vengan salvajemente de los hombres que en vida las vejaron. Aunque otras películas asiáticas, como *The Shutter* (Banjong Pisanthanakun y Parkpoom Wongpoom, 2004), conectan claramente la violación con la retribución y el castigo de los culpables, lo cierto es que el terror nipón tiende a extrapolar las venganzas de ultratumba no sólo a los culpables, sino al conjunto del patriarcado.

Convertidas en sendos gatos negros tras la muerte en *Kuroneko*, Yone y Shige no sólo degüellan a sus violadores, sino que hacen voto de beber la sangre de todos los samuráis que caigan en sus zarpas. De hecho, resulta más inusual de lo esperado que la fantasma sufra específicamente estupro o vejaciones, siendo más frecuente que muera debido el abandono del marido, quien le priva, con ello, de un lugar social dentro del patriarcado.

ciben proviene o no de la “realidad”, tal como existe para la opinión corriente. [...] nada nos impide considerar lo fantástico como un género siempre evanescente». Pero, a menudo en la fantasía oriental, la duda apenas centellea por un instante y lo fantástico deriva hacia la superposición de lo sobrenatural en lo cotidiano o hacia la irremisible confusión entre ambos mundos.

⁷¹ Debemos matizar expresiones como “representación de la mujer japonesa”, pues como señala Bernstein (1991: 1), «tiene poco sentido [...] hablar de las mujeres japonesas como si éstas formaran un grupo monolítico e invariable. Incluso en el mismo periodo de tiempo, las vidas de una mujer de clase alta, una comerciante o una sirvienta de una granja próspera eran mundos aparte».

La mujer, como los niños o los tarados mentales, carecía de autonomía jurídica en la legislación japonesa; por ello, perder al hombre revestía una carga de exclusión social añadida, la colocaba en un lugar externo al del orden establecido, en el lugar de los muertos. Paradójicamente, la mujer había de estar muerta para escapar de las leyes del patriarcado y, por tanto, para poder vengarse de ellas. Detalla Akinari Ueda (2002: 155) en su relato “El caldero de Kibitsu” que Isora «atendía con diligencia a sus padres políticos, comenzaba a temprana hora y acostándose tarde, y amoldándose al carácter de su marido, hacía todo lo posible por complacerlo».

Atendiendo a las descripciones de Gail Lee Bernstein (1991: 2-3), Isora sería el ideal de esposa —y por tanto de mujer— en un momento histórico en el que, en Japón, la condición femenina se enlazaba con la de ser administradora de la hacienda. Una buena mujer, en la era Edo (1600-1868), era aquella capaz de negociar las relaciones jerárquicas y los recursos en el seno del *ie*, es decir, de la casa y de la hacienda. Al parecer, tal era el caso de Ishora. Sin embargo, una vez abandonada, esta modélica fémina confucianista, morirá dando nacimiento a una criatura monstruosa y vengativa. Siguiendo el razonamiento de Kazuya Sakai (en Ueda, 2002: 63):

«debe verse también que su transformación y su posterior comportamiento, como espíritu, es una consecuencia bastante lógica de las presiones y ataduras a que estuvo sometida en vida, y de que sólo pudo desenfrenar sus pasiones (humanas) en una dimensión diferente de la realidad, en el mundo de los muertos.»

Y a más duro sufrimiento en vida, mayor será la furia desatada por la muerte. Porque la mujer no entiende que la vida es sólo sufrimiento y que conviene, por tanto, abandonar los deseos terrenales. La mujer, ser impuro en el budismo, se apega demasiado a los objetos y las cosas, se ancla con tal fuerza a la materia que ni la muerte misma puede arrebatársela de la tierra. Como en *Ghost Train*, Kanae no logra liberarse de la ajorca que ha hallado en el metro, de la argolla que la esposa al brazo de una espectra; poco a poco, su brazo irá amoratándose, asimilándose al de una muerta que no lograra despojarse de sus viejas pertenencias. Anillos, alhajas, orejas y dedos se enredan en los pelos y

andrajos que cubren a la ogresa de “She Bear”, de Hiroaki Hirakata⁷²; ella se arrastra en busca de sortijas que irán adhiriéndose como mugre sobre su cuerpo, doblegándola bajo el peso de los harapos y las joyas.



Fig. 16. *Gaki Zoshi* o Rollo de los fantasmas hambrientos (794-1118).

La mujer, cuando viva, se ofusca en el fulgor del oro o el espejo y, cuando muerta, sigue presa en el viso de la seda, incluso más, permanece cautiva de un hambre de materia que colme el ciclón que en su interior la va vaciando hasta los huesos. Caros a la doctrina budista, los *gaki* eran pellejos vivientes, apenas odres que jamás podían saciarse. Anesaki (1996: 95) nos explica que los *gakis*, o fantasmas hambrientos, son espectros que «sufren perpetuamente de hambre y de sed, y ante quienes cualquier alimento o bebida se consume entre llamas. [...] Ese vientre hinchado y la boca muy ancha simbolizan su hambre nunca saciada, y por eso se agrupan allí donde quedan residuos de comida o bebida. Pocas leyendas se refieren a ellos, pero todo ser humano lleno de gula o ávido de riquezas se asemeja a un *gaki*». Ellos aguardan al festín del cementerio, al maná de las letrinas y los partos, pero aun el mar se torna fuego ante sus bocas (fig. 16); el *gaki* está condenado a una sed nunca saciada. Como ya escribía el monje Genshi en el siglo X (en Reischauer, 1930: 48):

«A veces logran hallar un arroyo de agua pura, pero cuando corren hacia él y tratan de recoger agua con las manos, demonios

⁷² Segundo de los cortometrajes recogidos en la antología *J-Horror Anthology Legends* (K. Yada, H. Hirakata, H. Ikezoe, N. Yamakawa, 2005).

de gran fuerza llegan y les golpean con mazos de hierro o, de repente, el agua se convierte en llamas y les quema o bien cesa de fluir y se seca. Hay otros espíritus hambrientos que no pueden comer por algún defecto de su cuerpo. Por ejemplo, algunos de ellos tienen el estómago tan grande como una enorme montaña pero bocas tan diminutas como el ojo de una aguja, por lo que cuando hallan comida o bebida no pueden hacer uso de ellas. Hay otros espíritus hambrientos que creen que son libres de cualquier obstáculo, pero aún así no pueden satisfacer su apetito o aplacar su sed, pues en cuanto tragan incluso el más pequeño bocado, éste se transforma de inmediato en una fiera llama que incendia sus órganos vitales hasta que éstos fluyen hacia fuera.»

Poco se distingue el *Gaki Zoshi* o *Rollo de los fantasmas hambrientos* de otros pergaminos del infierno también de finales de la Era Heian — entre 794 y 1185—. Pecadores y fantasmas hambrientos se revuelcan en miseria y excrementos; castigados por la carne y en la carne, su cuerpo todo se torna escatología, mar de pus y heces, potro de tortura y alimento para rapaces, avispas y gusanos. El *gaki*, para el budismo, subraya la corruptibilidad del propio cuerpo, pero también los sufrimientos derivados de las afecciones terrenales. En las seis sendas del viaje budista a través del universo, el *Rokudō*, los *gaki* pululan en el penúltimo escalón de las transmigraciones, sólo por encima de las criaturas del infierno. Por lo que no es extraño que el vanidoso o la avarienta resuciten desvelados por un hambre que no cabe en sus estómagos inflados.

Es también apego desmedido a las pasiones terrenas lo que engrilla a la *yūrei* al escenario de su muerte, lo que le iguala con el *gaki*, con los animales y con todas las criaturas regidas por lo irracional y por el deseo. Sea por rencor o por querencia del amante, lo cierto es que — como predica Akinari Ueda (2002: 202-203) en “El capuchón azul” — las mujeres son débiles al envite de bajas pasiones:

«Éstos son los seres encadenados a sus culpas originadas en la pasión y en la malignidad, algunas veces aparecen —después de muertos— con el mismo aspecto que tenían en vida y de ese modo descargan sus odios; otras cumplen sus maldiciones

transformados en demonios o en serpientes monstruosas. [...] En general, las mujeres se convierten en esos deleznable monstruos a causa de su naturaleza obstinada».

Pero la mujer que es caprichosa carece hoy de objetos duraderos a los que aferrarse tras la muerte, acaso un teléfono móvil o una mochila de *Hello Kitty*, pero nada que dure para siempre en el reino de lo efímero. Si una vez fueron los celos quienes la despertaran de su sueño, hoy ya no tiene amor eterno al que retornar desde el silencio. En *The Locker*, en el probador de una tienda de ropa, Rieka y su amiga hablan de chicos y prendas de moda, de noviazgos que duran lo que un cambio de vestido, pero entonces un ente fulmina a Yuna como castigo. En lugar de su amiga, Rieka encontrará una tela de arpillera bajo la que se mueve un bulto ensangrentado, acaso un feto, del que comienzan a brotar largos cabellos y una mano amarillenta.

A solas en su tumba o en su pozo, la *yūrei* retorna no por celos sino en pos de alguien que la quiera. Es, por tanto, el amor y no los celos la pasión que anima los cadáveres y la energía que, como polvo de hadas, ilumina y hace andar a las zombis colegialas que, en *Stacy* (Naoyuki Tomomatsu, 2001), devoran hombres porque aman, o bien buscan alguien que las quiera tanto como para descuartizarlas. Pero si bien *Stacy* resulta paródica y absurda, no lo son en absoluto los macilentos niños que, en *Dark Water* o *The Locker*, buscan un abrazo que mitigue el frío de la muerte.

Un sutil desplazamiento se produce, desde *Ringu*, en el *neokaidan*. Los fantasmas que retornan ya no son sólo mujeres, sino también niños abandonados o maltratados. A diferencia de la belleza descrita por Kōji Suzuki o filmada por Jōji Iida, la Sadako de Nakata es tan solo una niña asesinada y arrojada a un pozo por su propio padre, o bien abandonada al nacer en una taquilla, como en *The Locker*, o bien encerrada en un armario, como Toshio en *Ju-on: The Grudge*. Apenas hay, en el *neokaidan*, padres que acudan solícitos a recoger a sus hijos cuando llueve o que les preparen cada mañana ropa y desayuno. En cambio, son los hijos quienes han de velar por sus padres además de por sí mismos. ¿Quién podrá entonces protegerles del influjo del televisor en *Ringu* o de caer en un depósito en *Dark Water*?

Vivos o muertos, los niños se ocultan en las esquinas del cine japonés contemporáneo. Enfrentados al mundo, resisten con dureza en el último arrabal de *Nadie sabe*, de Hirozaku Kore-eda, se prostituyen en el Japón medieval de *Zatoichi* (Takeshi Kitano, 2003) o sobreviven matándose a navajazos en *Battle Royale* (Battoru Rowaiaru, Kinji Fukasaku, 2001). Y aquellos incapaces de seguir adelante mueren convirtiéndose en fantasmas que buscan desde entonces el amor que no tuvieron. Así como las mujeres se resarcían desde ultratumba del patriarcado que las había aplastado, los niños fantasmas se vengan del desamparo y las presiones que el capitalismo tardío ejerce sobre ellos.

Víctima del maltrato, Toshio se esconde en el armario en *Ju-on*. Tal vez, si pudiera, huiría para siempre de su hogar como Yumi en *Llamada perdida*. Porque sin madre que lo guarde, el hogar ya no es bálsamo o refugio, sino infierno de tristeza. Así, el *neokaidan* es doblemente misógino: por un lado pinta a la mujer liberada como un espectro rabioso; por otro, señala que la liberación femenina conduce irremisible hacia una desestabilización del hogar cuyas víctimas son, sin duda, los niños.

La madre de *Llamada perdida* llega siempre tarde a casa por trabajo. Pero en cuanto llega, ha de salir corriendo al hospital para que alguien cure a su hija mayor asmática y a su pequeña, atragantada de chinchetas, con un hueso quebrado o con cortes en los brazos. Cuando Yumi y su amigo registran su piso, descubren el desorden de los muebles, la dejadez del polvo y el tiempo, los desmanes, en definitiva, de una mala madre incapaz de hacerse cargo del hogar o de las hijas que piden atención en sus heridas.

Porque, en el Japón contemporáneo, ser mujer no es sólo ser buena ama de casa, sino sobre todo ser una buena madre. Como avanzábamos en el capítulo anterior, tras la II Guerra Mundial, Japón reconfigura la noción de género y equipara lo maternal con lo femenino, completando así el discurso que comenzara a bosquejarse en la era Meiji. Como afirma Gail Lee Bernstein (1991: 12), «mientras las madres eran glorificadas, las mujeres trabajadoras eran explotadas. [...] La sociedad japonesa de posguerra, resucitando la construcción de género del periodo de guerra en Japón, reformuló la mujer como madre. Esta vez, sin embargo, era la madre urbana de una pequeña familia

conyugal. [...] Tras el matrimonio, idealmente, ella se enfocaba enteramente en el bienestar de su familia y especialmente en la educación de sus hijos».

Ya en la literatura de posguerra, obras como las de Fumiko Enchi comienzan a cuestionar la equivalencia entre mujeres y madres. Pero es en la actualidad cuando esta asunción moderna se nos antoja verdaderamente extraña, cuando retorna siniestra desde un tiempo que ha dejado de ser el nuestro. La joven preñada descrita en *El embarazo de mi hermana*, de Yōko Ogawa, se transforma en oruga, retrocede a la crisálida. Aunque bien pudiera ser el *gaki* que, escaldado por la náusea, no logra ingerir alimento alguno y que, más tarde, deglute sin pausa, hinchándose como una larva.

En 1991, fueron muchas las premamás que adquirieron esta novelita —titulada en japonés *Diario de gestación*— buscando la historia cursi de una chica encinta; no esperaban la preferencia de la autora por el olor del pelo lacio, por la piel grasienta, por la angustia y por todo cuanto es desagradable en la preñez; pero, sobre todo, no esperaban la apatía con que la hermana pequeña desgrana este proceso, el desapego con que la embute preparando mermelada, a sabiendas de que emplea pomelos con pesticida, letales para el feto.

«El bebé seguía llorando sin cesar. Cuando he abierto la puerta del segundo piso, la luz de fuera ha quedado interceptada un instante, y yo he sentido vértigo. He concentrado mis nervios en el llanto que se aproximaba como una ola, he permanecido de pie un rato, y entonces se ha empezado a ver un pasillo que se prolongaba vagamente hacia la sala de recién nacidos para ver al bebé de mi hermana, destruido.» (Ogawa, 2006: 114-115).

Pero acaso su intención fuera no sólo agredir al niño, sino más bien a cierta clase media, a cierta imagen de la mamá adorable con el bebé en brazos, tan mona como bellamente inútil e incapaz de valerse por sí misma; un arquetipo en franca contradicción con un discurso que glorifica esta imagen al tiempo que, actualmente, le exige que además se incorpore al mundo laboral. Así, una mujer que trabaja pero no tiene marido no será capaz de llevar hogar alguno. De nada servirá a Yoshimi pintar y amueblar su nuevo piso en *Dark Water* para evitar que la infelicidad, como una mancha húmeda y negra, se filtre por el

techo. Poco después de comenzar la película, Yoshimi perderá a su hija en el ceniciento bloque de apartamentos y, continuamente, los abogados de su ex-marido le amenazarán con arrebatarle la custodia de Ikuko. Un día, volviendo de escuela, Yoshimi e Ikuko se cruzan con una madre e hija que juegan felices con bengalas. Lejos de compartir dicha y plano con la pareja, Yoshimi e Ikuko se solapan con la bengala que, en primer término, chisporrotea de efímera alegría.

En la sociedad japonesa, el trabajo femenino se entendía como una fase anterior al matrimonio, por lo que la mujer se consideraba siempre un trabajador temporal. En un mundo inestable, sin nada a que aferrarse, Yoshimi se enfrenta a los terrores del capitalismo contemporáneo, al miedo a no encontrar trabajo, a que te consideren una loca o te quiten la custodia de tu hija, el miedo a tu ex-marido, a quedarte sola, el miedo a no poder cuidar a quienes amas, el miedo, incluso, a no encontrar una vivienda digna o a que tu casa se inunde de agua y el lodo te sepulte y aparte para siempre de los tuyos.

De ahí que la mujer, cuando muerta, se yerga contra el patriarcado que, en el capitalismo tardío, además de sojuzgarla económica, social y físicamente, se empeña en exigirle que sea madre modelo. De hecho, la preocupación por la maternidad biológica es relativamente reciente entre los japoneses, pues en el pasado eran frecuentes las adopciones, y no era extraño ceder un hijo varón a los vecinos que carecieran de la suerte de una descendencia masculina. En consecuencia, y como venganza, las madres del *neokaidan* conciben criaturas monstruosas que se gestan en su seno de miseria.

Y en sus partos aberrantes, dan a las tinieblas hijos espantosos: un yakuza de cuarenta años como en *Gozu* (Gokudo kyofu dai-gekijo: Gozu, Takashi Miike, 2003), o una *yūrei* ensangrentada en *The Grudge 2*. Pero la más abyecta de las madres es la Tomie del manga de Junji Ito, pues de cada pedazo de su cuerpo van creciendo fibras y nervios, sangre y huesos (*fig. 17*) que florecen en bellas muchachas desde la carne más obscena.

Ochiai, 1997), ella no tendrá entonces más misión que la de reproducirse como un cancro albuminoide que anegue las bocas y sumerja las ciudades de los hombres.

Mientras sepulta a Tomie en lo profundo del bosque, su enterrador descubre que en la herida de su pecho, como un brote de carne, ha germinado un nuevo rostro. Esta nueva Tomie le increpará para que le arranque del pingo repugnante que es su antiguo cuerpo. Convertidas las nuevas Tomies en sendas abyecciones, buscarán seducir a un amante que destruya a su otro clon, para asumir así una identidad única y distinta a la de su madre abyecta.

«Ciertamente has dado a luz a algo inmundo», resuelve Asakawa en la novela de Kōji Suzuki. Sin embargo, en la versión fílmica de Nakata, Asakawa no es hombre sino mujer, y como tal desciende al pozo y abraza el esqueleto de Sadako como al de una hija perdida y amada. Una cuerda será el cordón umbilical que ayude a ambas a emerger del seno de la tierra. Como un útero grotesco, el pozo excreta monstruos, demonios que se gestan en su lodo oscuro y hediondo. Dentro del pozo, Sadako ha pasado años alimentando un odio gigantesco, un Apocalipsis que calcine al mundo entero en venganza por el sufrimiento que los hombres inflingieron en ella y en su madre.

En la novela de Kōji Suzuki, Sadako es la madre aberrante por excelencia. Falso hermafrodita, incapaz de concebir hijos humanos, Sadako incita con sus poderes al último enfermo de viruela del archipiélago, le impele a poseerla, a contagiarla de su mal y, por último, a lanzarla dentro de un pozo. Allí, Sadako gestará durante años a un hijo vírico que transforme a la humanidad. En la novela, el hijo de Sadako no es sino un virus que se transmite a través de las cintas de video. Así como los pensamientos se convierten en seres vivos, Sadako logra mutar y perpetuarse en forma de pandemia. Porque el virus, como el espectro, es algo que no está vivo, pero tampoco muerto, una voluntad de contagio que se arrastra sobre el mundo.

Ira del fantasma, deseo de destrucción, el virus, como el cuerpo de la *yūrei*, es tan solo una metáfora del odio: Kazuya Sakai (en Ueda 2002: 44) esclarece que «el espíritu, separado del cuerpo, puede actuar en un lapso relativamente largo trascendiendo la vida y la muerte, pero no tan sólo como espíritu, sino como voluntad, deseo, obstinación u

odio transformado en espíritu». Un odio enorme sobrevuela las metrópolis, cae en lluvia negra sobre ellas, sopla entre las sombras y deja abandonadas, a su paso, carroñas esparcidas que acaso se levanten buscando a alguien que las quiera.

«Dónde
dejaré este cuerpo
que al mundo abandonó.
Si mi corazón, al parecer,
aún vaga por montes y valles».
Sosei



En la ciudad de los fantasmas

«Entonces, ¿qué son ellos? ¿Están realmente vivos? ¿Qué los diferencia de los fantasmas? En realidad, fantasmas y personas son lo mismo, tanto si están muertos o vivos».

A sí lamenta Harue en *Kairo*, asaltada por la duda de que acaso morir sea quedarse a solas para siempre; pero el tren en que atraviesa la neblina se ha parado antes de alcanzar el día, antes de saber si hubo en su existencia instante alguno en que no estuviera sola, en que dejara de ser una fantasma. Cuando morimos nuestra sombra se queda a solas, huérfana de cuerpo, o puede que tal vez este rostro y estas manos sean sólo un espejismo y que nunca hayamos sido más que sombras en el cosmos. La luz de esta claraboya oscila al ritmo del océano, meciéndose hasta hallarte en tu rincón; pero al marcharse la luz tú ya no estás, te has desvanecido como hollín de la memoria, como humo que deriva sobre el mar.

Kairo nos pregunta si deseamos ver realmente a un espectro o, más bien, si deseamos serlo nosotros mismos en un mundo que se di-

suelve en lo virtual. No hay zombis o alienígenas en este Fin de Todo de Kiyoshi Kurosawa, ni siquiera diluvios de fuego o sanguijuelas que vomiten ciénagas de sangre, anegando las ciudades con los humores que han tragado desde el principio de los tiempos⁷³; por el contrario, *Kairo* se oscurece en un naufragio helado y gris, en un vacío ceniciento en el que hemos ido entrando sin apenas percatarnos. Como una mano invisible y gigantesca, la maldición va atrapando a todo aquel que se cruza en su camino y al final, como en *Ju-on: The Grudge*, tan solo quedan calles despobladas, urbes vacías en las que el viento balancea carteles de se busca, noticias de desaparecidos y acaso también, como en *Kairo*, manchas oscuras, siluetas y sombras de cuerpos que se han desvanecido.

Es el del *neokaidan* un fin del mundo frío, en que la materia de las cosas se pixela y se disgrega, pero no explosivamente sino en círculos, como las ondas sobre un lago que a su paso nos devuelven el reflejo de un fantasma. Habitantes de un fin del mundo que retorna cuantas veces gira el universo, los espectros saben que no hay abrazo que nos enlace para siempre al mundo o a los seres amados. De espirales, soledades y hecatombes trata precisamente el presente capítulo. Seguidamente, analizaremos el sustrato cíclico de estas narraciones, el encañamiento de génesis y apocalipsis. Si la modernidad describía una hecatombe tecnológica y nuclear, lo posmoderno se dispersa en el simulacro y lo virtual, describiendo de este modo una espiral cuyo único centro no es sino el vacío.

4.1. Caídos en el *Maelström*

Como caídos en el *Maelström*, braceamos pero el ciclón nos arrastra hacia el abismo, engullidos por el remolino en que voltean barcos, abetos y ballenas cuyo lamento se estampa contra el cielo, contra la pupila del firmamento, más arriba, en el párpado del pozo o el torbellino; pero en el terror japonés reciente no sólo hay tifones en el mar,

⁷³ Ésta sería la visión en que se derrumba inconsciente el asceta del monte Kōya después de haber sufrido una lluvia de sanguijuelas desde todas las hojas de un bosque profundo y antiguo, alucinación que encaja con las descripciones del infierno budista y premoderno.

sino más bien en las ciudades, en las redes digitales, en los circuitos que giran con tal hambre que no hay urbe tan grande que pueda colmar su boca abierta sobre el mundo. En cualquier momento, en cualquier sitio, en *Uzumaki* puede abrirse una espiral que bostece como un monstruo marino; incluso en el rostro de una joven taladrará un agujero negro por el que rueden primero un ojo, luego el otro, más tarde un muchacho y finalmente su propio cuerpo (Ito, 2001: 94-106).

Como caídos en el *Maelström*, descendemos girando en la vorágine virtual que codifica en ceros y unos a los hombres, los fantasmas y al celuloide mismo. Pero, como el protagonista del relato de Edgar Allan Poe, asomados al filo del tifón sentimos curiosidad por saber qué se oculta al otro lado del abismo, por explorar la concha de la caracola gigante en que penetra uno de los personajes de *Uzumaki* que ha perdido la cordura en medio de un paisaje de espirales. También Reyko Asakawa, en *Ringu*, sucumbe al embrujo del círculo y no sólo se asoma al vídeo sino que desciende hasta convertirse en parte del anillo.

Kairo significa el circuito, la órbita cerrada, el laberinto del círculo, y *Ringu* significa el anillo y *Loop*⁷⁴ el bucle y *Rasen* la espiral y *Uzumaki* el remolino. Poco tiene que ver que fuera el azar quien topara a Kōji Suzuki con la palabra “ring”, cuando buscaba en el diccionario inglés un título; poco tiene que ver el azar con la violencia de lo abstracto sobre lo vivo, de lo geométrico sobre lo humano, de lo económico sobre lo orgánico. Aaron Gerow (2002: 21-22) ha rastreado la recurrencia del círculo en el cine de terror japonés reciente, una circularidad entendida como repetición y simulacro. Repeticiones que al carecer de origen nítido, destierran la idea platónica de un modelo previo a partir del cual las copias se redoblan una y o otra vez; por el contrario, en el *neokadian* la repetición lo es siempre de la diferencia y la anomalía.

Para Gerow ésta es la lógica de los espectros, no la platónica sino la de Nietzsche: en el mundo real no hay dos objetos idénticos y, por más que tratemos de equiparlos mediante palabras y conceptos, jamás anularemos las inherentes diferencias entre ellos. No existe, por

⁷⁴ *Loop* es el título de la secuela del *The Ring* literario, también escrita por Kōji Suzuki (1998), que completa la trilogía con la novela *Spiral* (2004).

tanto, un modelo original a partir del que se copien (representen) todos los demás; se trata más bien de la repetición de diferencias sin origen (simulacros) o, en este caso, de la proliferación epidémica — por contagio— de espejismos y fantasmas que no son sino seres marginados, solitarios, excluidos precisamente por distintos. De copia en copia sólo existe el simulacro, la asimetría, la negación de un referente original. De ahí que nuestro doble (*doppelgänger*) preceda siempre a nuestra muerte en cuanto a que disgrega nuestra propia identidad: yo no soy yo mismo ni mi doble, he dejado de parecerme a mi reflejo.

El propio género del *neokaidan*, frecuentemente acusado de monótono, responde a esta misma lógica por la que cada nuevo filme añade diferencias que espesan y enmarañan el laberinto de celuloide cartografiado en este estudio. Por tanto, ni todas las copias ni todas las películas —ni todos los fantasmas— son idénticas entre sí. Mientras tanto, ¿conoces la historia del secuestro en un probador chino? Sólo el susurro podría saber tanto del vacío; también la chica de la curva podría contarte sobre círculos galácticos trazados sobre el trigo o sobre abortos y cocodrilos pobladores de las cloacas. De la taquilla de Shibuya al retrete de una escuela, el *neokaidan* se asemeja al *hyaku monogatari*, aquel juego de la era Edo en el que cien historias apagaban cien candelas en conjuro de un espectro.

Pero el *neokaidan* no sólo abreva de leyendas urbanas locales como la del fantasma del retrete (*Shinsei toire no Hanako-san*, Yukihiro Tsutsumi, 1998), la de la mujer de la boca cortada (*A Slit-Mouthed Woman*) o la del video que te mata a la semana de verlo⁷⁵, el *neokaidan* y sus fantasmas participan de la lógica de la repetición propia de las leyendas urbanas, esas historias que van mutando a cada boca que las traga, esas ficciones que a fuerza de contarse producen lugares y pasados, fantasmas y asesinos que toman buena nota de los cuentos.

No chupes los cromos, su pintura es droga fluorescente. Si tienen los rumores potestad de promulgar tabúes y leyes, ¿qué no podrán

⁷⁵ Nakata admite que el vídeo maldito era un rumor que realmente corría entre los alumnos de algunos institutos (en Totaro, D. 2000). La lista de inspiraciones en leyendas urbanas preexistentes no acaba con los ejemplos arriba citados, extendiéndose también al manga, como apreciamos en el cuarto tomo de *Kurosagi. Servicio de entrega de cadáveres*, de Eiji Otsuka y Housui Yamazaki.

cuando los agiganten las pantallas de plasma y los telediarios? Al fin y al cabo, el chico del bate de *Paranoia Agent* (Mōsō dairinin, Satoshi Kon, 2005) no es más que una fantasía hasta que comienza a hablarse de él en las noticias. De camino, sin embargo, va asumiendo los rasgos monstruosos que susurran cotilleos y testimonios. Por más que la muerta de la serie *Ju-on* transforme en espectros a cuantos caigan en su radio, cada uno de estos nuevos entes portará un estigma distintivo, desde el niño blanco hasta la muchacha que carece de mandíbula. Del mismo modo, todas las víctimas de *El pozo* mueren por el móvil, pero mientras que en la isla de Japón todos chupan caramelo rojo, en Formosa los cadáveres presentan carbonilla en el estómago.

Ni siquiera la reproducción electrónica logra emitir réplicas perfectas y, por eso, en *Ringu* los rostros se emborronan en las fotos o, en *Ju-on: The Grudge*, la presentadora del noticiario se desfigura hasta lo monstruoso. Como el *obake*, el vídeo maldito de Sadako se altera a cada visionado, se achica a cada copia, se erosiona hasta el magma de lo informe. Julio Ángel Olivares (2005: 246-247) imagina un fin de maldición en que la nitidez de la onda magnética haya menguado tanto, que su última víctima no pueda desentrañarla. Como el diablo en la botella de Robert Louis Stevenson, no habrá ya precio más bajo por el que revender la maldición.

Pero el *obake* es un trazo en el vacío, un signo del cambio y, como tal, va mutando hacia nuevos maleficios, hacia nuevas aberraciones. La segunda víctima de Sadako en *Rasen* comienza a soñar con el espectro sin haber visto siquiera la cinta, en cambio se contagia al leer el cuaderno de Asakawa, enfermando así de una nueva cepa. Porque el *obake* es el acto puro de ir trazando círculos en la nieve, espirales que se cruzan y no tienen más centro que el vacío. Como una roca sobre un lago, pensamos que tiempo atrás el asesino arrojara un cadáver cuyos ecos arriban hoy hasta la orilla, mas lo cierto es que jamás hubo tal crimen primero sino, en cambio, como en *Falling* de Junji Ito (2006), cuerpos llovidos del cielo, raptos divinos (*kamikakushi*), semillas de los locos, hijas del abismo y del tifón. Como así nos previene Kōji Suzuki (2004) en su novela: «Si te pasas todo el tiempo jugando

en el agua, te cogerán los monstruos»⁷⁶. En algún punto del círculo, hemos descendido hasta lo mítico.

Todas las pesquisas de las heroínas del *neokaidan* retornan a un mismo punto de partida, al lugar del abandono del cuerpo femenino: al pozo en *Ringu*, al ático de *Ju-on*, a la taquilla en *Shibuya kaidan* o al hospital de *Llamada perdida*. En *El pozo* reencontramos la mina de carbón en que los aldeanos suturaron, lanceta y guita, los labios de Li-Li y después la emparedaron para que no pudiera maldecir al resto de los niños; sin embargo, quedaremos sin saber de dónde surgió aquella niña rara que predecía funerales y conversaba con el aire; como también ignoraremos, en *A Slith-Mouthed Woman*, qué extraño temblor vino del sismo o qué mal viento pudo aspirar la tosigosa madre de Noboru como para acabar expectorando al alma misma.

La estructura del *neokaidan* privilegia la revelación del crimen silenciado, el tormento como parto del espectro; sin embargo, tal descubrimiento no reintegra el equilibrio entre los muertos y los vivos⁷⁷. El cadáver de la madre descansa resarcido, pero el demonio se yergue en la negrura una vez más, presto a tomar nuevos cuerpos y a seguir desgarrando las bocas de los niños. En lugar de liberarnos, el descubrimiento de la muerta se limita entonces a constatar la barbarie de nuestra sociedad o, más bien, nos convierte en reflejo de las víctimas, en su espejismo proyectado hacia un futuro en que las dinámicas sociales seguirán alumbrando nuevos monstruos. Pero el origen mítico de esa ira que aniquila a través del tiempo permanece tan incierto como el de esas leyendas urbanas tan terribles que sólo pueden susurrarse en el oído.

Hiyashu Nakagawa (2006: 28) aclara que «ningún hecho histórico en Japón se explica como el producto de las voluntades individuales»; al contrario, para el pensamiento japonés todas las cosas se forman a sí

⁷⁶ En una entrevista concedida a Javier López en 2005, Nakata desvela la concepción del padre de Sadako que compartían guionista y director: «En las versiones originales de *Ringu* y *Ringu 2*, se sugiere que el padre de Sadako no es humano, sino un misterioso, demoníaco, digamos, monstruo del mar».

⁷⁷ Compárese *Ringu* con *El último escalón* (Stir of Echoes, David Koepp, 1999), película en la que la joven emparedada que retorna de ultratumba sólo hallará sosiego una vez haya sido restaurada la verdad.

mismas, sucesivamente, y con fuerza. «La naturaleza o el principio universal —prosigue el autor (2006: 50)— es en cualquier caso el movimiento espontáneo de las cosas sin intervención de seres trascendentes o humanos». Sin mediar creador alguno, la espiral va engendrándose a sí misma; fractal a fractal, cuento a cuento, el remolino va enroscando las formas y anulando la autonomía de los cuerpos. Desde el hombre que contempla ensimismado un caracol hasta los niños que acaban convirtiéndose en caracoles ellos mismos, la espiral va creciendo hasta que todo el pueblo se convierte en el infierno enroscado de *Uzumaki*,

«No sé quién o porqué la construyeron aquí pero... cada poco, cada pocos cientos, o miles de siglos, cada cien mil... [la espiral] puede alcanzar a la gente de arriba, y aunque sus constructores ya no estén, quizá aún esté construyéndose a sí misma» (Ito, 2002: Vol. III, 14).

Tampoco las biomáquinas de *Gyo*, de Junji Ito, necesitan de amo que las cree o señor que las dirija. Surgidas del mar, ellas mismas infectan y ensartan los cuerpos putrefactos de hombres y ballenas, de tiburones muertos cuyo gas precisan para avivar sus pistones y sus válvulas. Como el virus fantasma del vídeo de *Ringu*, los monstruos de *Gyo* no tienen otro fin que el de reproducirse a sí mismos, y contagiar indefinidamente su germen de pestilencia. «Sadako —revela Kōji Suzuki⁷⁸— puede ser considerada más bien como el cáncer de la humanidad. Esta “substancia” a la que llamamos Sadako Yamamura es más bien una metástasis cancerosa de la Tierra misma, una que crece exponencialmente». Pero lo aterrador de un Apocalipsis capaz de darse cuerpo a sí mismo es que se perpetúa y jamás encuentra desenlace, llegando así a ese fin del mundo que no acaba, a ese continuo fin de todo con que Frederic Jameson comenzaba su *Teoría de la posmodernidad*, o también a aquellas arcaicas narraciones japonesas en las que lo lineal era vencido por la repetición y por lo cíclico.

En Japón —nos recuerda Freda Freiberg— la narrativa moderna importada de occidente se asienta sobre un sustrato mítico, sobre una concepción cíclica de muerte y reencarnación, de deseo sin fin y eterno sufrimiento. Más allá del acervo budista, incluso el proceso de

⁷⁸ Declaraciones de una entrevista concedida a López, J. (2003).

modernización se concibe como una sucesión de colapsos, como un potencial para el renacimiento: «El símbolo definitivo de esta verdad es la experiencia histórica de la bomba atómica y la devastadora destrucción de Japón. Para Japón, entonces, a diferencia de occidente, lo posmoderno significa no un sublime nuclear sino postnuclear, la cuestión no radica en si la supervivencia es o no posible, sino en cómo sobrevivir en lo que siempre se ha reconocido como una existencia precaria» (en Broderick, 1996: 101).

Del tifón a la bomba atómica, del terremoto medieval al capitalismo posmoderno, retorna ahora y de nuevo una fuerza terrible e indomable, destinada a arrasar estas ciudades que son sólo delirio, espejismo sobre el cráter de una bomba o el erial de un campo de batalla. Y, tras la derrota, el milagro económico de posguerra, las extremidades de Tokio desbordándose como una estrella de mar mutante y descontrolada. Pero estos rascacielos de negocios y oficinas que se elevan, como nubes, sobre el cielo, no lograrán tachar la memoria del cataclismo, el recuerdo devastador de un negro Godzilla surgido de allende las olas, o de un mesiánico Akira cuyo mensaje último es la devastación cíclica.

Como un rollo budista, el *Panorama infernal* de Hideshi Hino sombrea el arrabal de un mundo aniquilado. Con una tinta tan espesa que se coagula en la memoria, Hideshi fantasea con un tártaro biográfico, con un recuerdo que nace en la bomba atómica, en el fracaso del Imperio, en las ruinas de Manchuria. Al alba el tren se marcha de la industria guillotina y a su paso riega rosas que florecen entre cantos de aves muertas, «los hombres saben bien que comer de estos frutos les catapultaría a la demencia. Por eso yo siempre las como. Porque me he dejado tentar por la posibilidad de entrar en el mundo de la locura» (Hino, 2006: 27). Pero el pintor de Hideshi Hino persigue un holocausto más hermoso que las llamas del crematorio o los acéfalos que a tientas buscan sus cabezas, tan sublime que apenas pueda ser pintado, como una bomba nuclear.

Al principio de *Akira* (Katsuhiro Ōtomo, 1988) retumba una luz blanca, silenciosa, que enmudece el horizonte de fulgor. Para Freda Freiberg (en Broderick, 1966: 95), el blanco es el color de lo de lo sublime, de lo irrepresentable, de lo indecible, de la explosión atómica

más allá de toda experiencia humana (*fig. 1*): «Tu n'as rien vu à Hiroshima»⁷⁹, hubiera escrito Marguerite Duras. Porque lo sublime nos eleva pero nos sobrepasa, nos revela pero nos ciega: sublime es todo cuanto nos incita a fracasar en el intento de alcanzarlo. Concebida a la escala de un Saturno hambriento, la estética de lo sublime, según Edmund Burke (2005: 66), no halla más camino que el de la negrura y el pavor: «todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime, es decir, de la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir».

Akira es el *Maelström* que desciende sobre Tokio, el caos celeste que desordena mar, nubes y tierra (Ōtomo, 1990-93: Vol. VI, 26-56). La luz doblará incluso el acero y el hormigón será derribado por el viento. Como un tornado atómico derramado sobre los rascacielos, como un quásar famélico, Akira desintegra Edo una vez más y la ciudad hecha astillas llora anegada por las olas (*fig. 2*). Tras la primera devastación de *Akira*, Katsuhiro Ōtomo cita el *Paseante ante un mar de niebla*, de Kaspar Friedrich (1818), en el Coronel sobre un acantilado de hormigón, escrutando en la bruma un alba entre las ruinas (*fig. 3*). Porque si bien Ōtomo menudea en la destrucción, lo cierto es que hasta ocho de los trece volúmenes de la serie transcurren entre rípios y escombros, pecios que fueron estadios y tolveneras en que un día se irguieron centros financieros.

También en el *Dragon Head* de Mochizuki, el mundo ha sido destruido y llueve sobre él una manta de ceniza, pero de la hecatombe no presenciamos sino las grietas y la enruna. Es la destrucción desplazada hasta el recuerdo, la quimera suplantada por su pisada, no el volcán sino las ruinas de Pompeya, no el sublime atómico sino el postnuclear descrito por Freda Freiberg. Al fin y al cabo, como asentara Lyotard (1986: 25), «la estética moderna es una estética de lo sublime, pero nostálgica. Es una estética que permite que lo impresentable sea alegado como contenido ausente».

⁷⁹ «Tú no has visto nada en Hiroshima», del guión de Marguerite Duras para la película *Hiroshima mi amor* (*Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, 1959), publicado en España por Seix Barral (Barcelona, 1984).

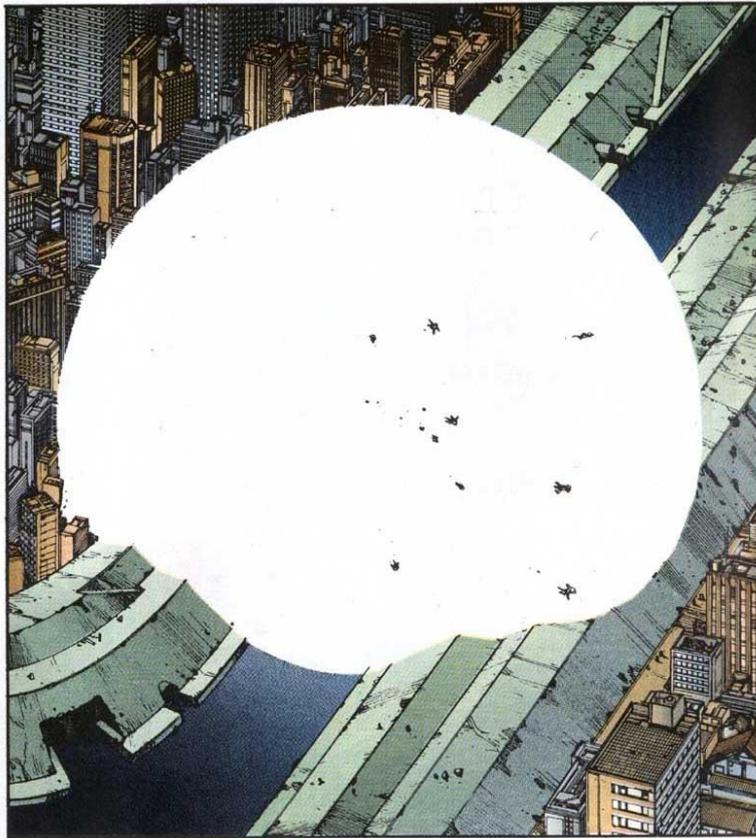


Fig. 1. Katsuhiro Ōtomo. *Akira*. Tomo VI, pág. 26, 43-44.



Fig. 2. Katsuhiro Ōtomo. *Akira*. Tomo VI, pág. 51.



Fig. 3. Katsuhiro Ōtomo. *Akira*. Tomo VI, pág. 56.

Porque tú no has visto nada en Hiroshima. Sollozaste en el museo ante maquetas, reliquias y un triciclo calcinado, ante los hijos de la lluvia negra; pero nunca habrás visto de Hiroshima más que fotos y reconstrucciones. La ruina, como el esqueleto de un dragón, yace también ante nosotros sin que sus fauces puedan ya abrirse para tragarnos. Pero, a pesar de ello, sigue inspirándonos una inquietud difusa, un vago temor de que vuelva a alzarse para engullir a aquellas almas que aún se cobijan en sus pliegues. De este modo, la ruina se convierte en sublime en cuanto a que suscita en nosotros el sentimiento de estar aquí sólo de paso, de que ni nuestro cuerpo ni nosotros habrán de durar eternamente.

La versión fílmica de *Akira* se abre y cierra con el círculo, con el fogonazo redondo que anula Tokio, con la espiral de galaxias en que acaba convirtiéndose Tetsuo, nebulosa viviente de la que habrán de surgir nuevos cosmos. Pero para alcanzar esta carnalidad galáctica, hecha de estrellas, Tetsuo habrá de renegar antes de su vieja piel, renacer desde su cuerpo sufriente y desbordado, metálico y mutante. El «Emperador del Caos» usurpa el trono olímpico a los atletas de la carne, el sitial de cemento que preside el Estadio que no es sino la réplica del alzado por la generación de posguerra en 1963. Bajo sus cimientos, en el anime de Ōtomo, arraiga la cripta criogénica del Akira que destruyera Tokio en el trascurso de la III Guerra Mundial.

Pero el Estadio Olímpico es también el escenario en que el cuerpo de Tetsuo se convierte en explosión, en que su carne se derrama en un magma de vísceras, metal y cables palpitantes que desbordan y devoran el circo deportivo. Con la metamorfosis de Tetsuo, *Akira* reniega no sólo de la concepción del cuerpo humano elaborada por la modernidad, sino también de la sociedad que edificara tal Estadio Olímpico, ese emblema de la reconstrucción de posguerra que, no obstante, arrulla en sus cimientos el arma de destrucción masiva que arrasara el archipiélago.

Sin embargo, con su estructura cíclica y su misticismo tecnológico, *Akira* oscila entre la última modernidad y el despuntar de una estética realmente posmoderna. Susan Napier (1993: 351) concreta tal paradoja en la obra de Ōtomo: «Los jóvenes protagonistas de *Akira* [...] parecen haber escapado enteramente del pasado, pero ¿lo han lo-

grado? Es probable que en sus frenéticas persecuciones en motocicleta y continuas mutaciones se insinúe que aún están tratando de librarse de la historia o, por lo menos, de trascenderla. Más aún, la primera escena de persecución termina en el inmenso cráter abierto del “Viejo Tokio”, un recuerdo de que la historia no siempre es tan fácil de abandonar».

Pues si el del *neokaidan* es el *obake* cibernético, el de *Akira* es todavía un *obake* tecnológico y cárnico, anclado en una imaginería industrial y todavía moderna, de motocicletas y rascacielos, de los portaviones y helicópteros que adora delinear Ōtomo. La distancia entre Sadako y Tetsuo es la que media entre la tumba virtual de la fantasma y el brazo mecánico del *cyborg*⁸⁰. En homenaje al antihéroe de *Akira*, Shinya Tsukamoto bautizó su película con el nombre de *Tetsuo* (1989), romance de amor violento entre piel y taladro, entre el radiador de un automóvil y la blandura de la carne. En los arrabales, en una nave industrial abandonada, se encuentra el santuario de Tetsuo, y en él se apilan cables, alambres, muelles y engranajes, motores, rejillas y recortes de atletas profesionales, estampas sacras de una humanidad tardía.

El cine de Shinya Tsukamoto plantea la pugna de la piel contra el acero, la odisea de un ser humano inmaterial que busca recobrar a golpes su carnalidad metálica y corrupta, palpitante y eléctrica, tocada por el mercurio y por el óxido. Como *Akira*, Tetsuo es el héroe renacido tras ser devorado por el monstruo de chatarra, el profeta a lomos del godzilla de la herrumbre:

«Podemos transformar todo el mundo en metal, así podremos oxidarlo todo y convertirlo en polvo en el universo. [...] Nuestro amor podrá destruir todo este jodido mundo. ¡¡Hagámoslo!!»

Sin embargo, a diferencia del *Steamboy* (Suchīmubōi, 2004) de Ōtomo, la ira que brota como un arma del cuerpo en *Tetsuo 2, el cuerpo de martillo* (Tetsuo II: Body Hammer, Shinya Tsukamoto, 1992) no encañona al industrialismo, sino a la mansedumbre de los asalariados de corbata

⁸⁰ Distancia que es también la que media entre el adiposo orín del Tetsuo de Tsukamoto y los megavoltios que avivan a los héroes de *Electric Dragon 80,000 V* (Shogo Ishii, 2001).

y cuello blanco, a los oficinistas, empresarios y banqueros. Desde las fábricas desmanteladas que apestan todavía a sudor y gasóleo, Tetsuo se rebela contra el capitalismo financiero que ha proscrito el proletariado industrial. «A medida que la ciudad crece —nos dice Tsukamoto⁸¹—, nos vamos introduciendo en un mundo de realidad virtual, donde las comunicaciones se realizan de una forma electrónica, a través del fax, el teléfono o la televisión. Es como una colmena que tiene cerebros en todas sus celdas, hay una comunicación electrónica, pero no de tipo físico. Es un pensamiento aterrador. El propósito de Tetsuo es destruir un mundo como ése.»

Los personajes de Tsukamoto no hablan por sino al teléfono: «¿Diga?» ‘¿Oiga?’ ‘¿Diga?’ ‘¿Oiga?’ ‘¿Diga?’ ‘¿Oiga?’...» y así hasta el hastío. Como en *A Snake of June*, conviven sin rozarse, recelosos de su propio tacto. Abocados a un día a día tan vacío como repetitivo (*owarinaki nichijō*), atendiendo a llamadas sin rostro o vendiendo seguros en bloques de apartamentos. Susurras en mi oído pero tu cuerpo está tan lejos como el bosque, necesito tocarte pero tu voz se disuelve en el ciberespacio, tamizada entre las redes, cifrada en código binario. Como una Venecia del aire, la ciudad se hunde en el cielo y no tengo más ancla que la piel ni más amarra que el sentido del tacto.

Él aferra en cada puñetazo un ansia abrasadora de contacto. Pero no hay dolor tan hondo que despierte de su demencia al Kakiyama de *Koroshiya 1* de Hideo Yamamoto. Porque Kakiyama rige un espacio imaginario, escindido pero superpuesto al resto del cosmos. La piedad y la compasión no existen para el sádico porque, en última instancia, los demás tampoco existen más allá de su función como vehículos del goce. La imaginación, ese ovillo de deseo que alumbra placeres infinitos y amantes incansables, crea un universo en que las chicas desean que las maten y los hombres merecen la muerte por faltas inventadas. A diferencia del Kakiyama de Miike, el Ichi del manga de Hideo Yamamoto sí logra realizar su fantasía y suplantar la realidad por su universo imaginario.

Pero si el deseo, como el *Maëlstrom*, atiza un hambre que nunca duerme, ¿dónde hallará Ichi un lugar a la medida de su fantasía? En el

⁸¹ Shinya Tsukamoto, en *La gran boutique del miedo* (Clive Barker's A-Z of Horror, Ursula Macfarlane, 1997) TV.

centro de Tokio, en el distrito comercial y de ocio de Shinjuku o, más aún, en el barrio rojo de Kabukichō. Tal es allí la omnipresencia del deseo —explica Yamamoto (1998-2001, Vol. X: 185-86)— que la imaginación no halla tregua ni remanso, extraviada entre las luces, los *sex-shop*, los *soap-land* y los *peep-show*, devorada por la vorágine del neón y las pantallas de plasma que celan las fachadas. Como nos desvela uno de los maleantes del *Bullet Ballet*, de Shinya Tsukamoto: «En los sueños se mata impunemente. Todo Tokio no es más que un sueño. Y nosotros vivimos dentro».

4.2. Basura enamorada del vacío

Podemos imaginar una humanidad migrando hacia el sueño, deslizándose en alas del mp3 y del videojuego hacia un país en que los árboles son música y los otros sólo espejos. Pero quizá esta viaje se iniciara ya hace unos años; «¿No cree que Internet y los sueños se parecen?» —inquire la detective de los sueños en el film de Satoshi Kon (*Paprika*, 2006). Cerramos los ojos, caemos en la red, nos conectamos a un sueño colectivo; al igual que los astronautas de “La rosa magnética” o los viandantes que circulan por *Paranoia Agent* y *Paprika*, nos hemos convertido en la pieza orgánica del móvil y el mp3, en la parte todavía sólida de internet y las películas.

Como esa flor de herrumbre que flota entre el robín de un vertedero en el espacio, también el capitalismo posmoderno engendra máquinas de sueños, hologramas, fantasías que compensan la pérdida del otro rodeándonos de espejos. Es el tiempo de Narciso, el momento de reemplazar el espacio de lo social y de lo público por una prisión a la medida de nuestro reflejo.

Derivando en el desierto de lo real, las ondas extravían nuestra brújula y, según Gilles Lipovetsky (2002: 53), no nos resta otra dirección o alternativa que la de hundirse en uno mismo. De hecho, explica el autor, «el narcisismo surge de la deserción generalizada de los valores y finalidades sociales, provocada por el proceso de personalización. Abandono de los grandes sistemas de sentido e hiperinversión en el yo corren a la par». Y, sin embargo, no nos licuamos en el yo porque nuestro cuerpo se haya vuelto inmaterial, sino porque nuestro espíritu

se ha vuelto mercancía, valor de cambio, producto estrella de un mercado en que no faltan las modas y complementos. De este modo, resuelve Lipovetsky (*Op. cit.*), «es el “materialismo” exacerbado de las sociedades de la abundancia lo que, paradójicamente, ha hecho posible la eclosión de una cultura centrada en la expansión subjetiva, no por reacción o “suplemento del alma”, sino por aislamiento a la carta».

Es la teología del ego, la soberanía del deseo. Como el Ichi de Hideo Yamamoto, también Frank, el turista americano de *Sopa de miso*, descuartiza en Kabukichō; pues, tal como le prometiera su guía autóctono, no hay perversión que no pueda realizarse en el barrio carmesí de Tokio, ni siquiera el asesinato o la quema de pordioseros. En *Sopa de miso*, Ryū Murakami nos describe un lugar en que la fantasía se ha enseñoreado del cemento, en especial, la fantasía capitalista del mundo como mercado. Kabukichō es el distrito del cerebro en que la imaginación devora la materia, pero también el lugar en que el mercado ha convertido en objeto de cambio —o de deshecho— a las mujeres, los deseos y los sueños.

Pero ¿de quién son estos sueños que invaden en desfile todo Tokio? A bombo y platillo, trompeta y violín, la orquesta de las ranas pregona un alba de ebriedad; muñecos y cristos, juguetes y budas, ositos y radios, corean en cabalgata el fin de la razón bajo una lluvia de confeti (*fig. 4*). Pero la procesión de lavadoras, maniqués y armaduras que atraviesa *Paprika* no habrá de detenerse con la aurora, sino que seguirá adelante, brazo en ristre, hasta haber sumado al último insomne entre sus filas. Pero tanta basura enamorada no puede haber surgido de un solo corazón, ¿de quién es —por tanto— tan gigantesco sueño?

En la cabalgata de *Paprika*, samuráis y dinosaurios marchan al alimón en el delirio. Los tesoros sagrados de la historia y la cultura desfilan junto a los banales objetos del consumo de masas, de modo que unos y otros acaban deviniendo puro desecho, por asfixia, por acumulación, por amontonamiento. No es infrecuente que los personajes de Satoshi Kon padezcan el síndrome de Diógenes, que coleccionen molinillos, muñecas, peluches, *merchandising* o que, como Tokita, alberguen una insondable hambre de todo. No es extraño, en consecuencia, que Tokio acabe sepultado por el lodo del mercado y los an-

drajos de los sueños. Pero quizá, para responderse a la pregunta ¿de quién es este sueño?, los personajes de *Paprika* hayan de interrogarse primero por aquello que ya intrigara a Lipovetsky (2002: 34) en *La era del vacío*: «¿Alguna vez se organizó tanto, se edificó, se acumuló tanto y, simultáneamente, se estuvo alguna vez tan atormentado por la pasión de la *nada*, de la tabla rasa, de la exterminación total?»



Fig. 4. *Paprika* (Satoshi Kon, 2006).

Sin embargo, no hay vértigo o tragedia que agiten las arenas del desierto posmoderno; en cambio, advierte Lipovetsky, éstas se deslizan entre la indiferencia y la apatía hacia el vacío. A través de la máquina de sueños, Tokita y Chiba avistan por vez primera la cabalgata avanzando entre las dunas. Pero el arranque de esta procesión es anterior al capitalismo y al desierto, pues en ella también marchan reliquias de otro tiempo, las muñecas y columnas de daimios diminutos dirigiéndose hacia Edo.

Ya en la era Heian, circulaban relatos sobre el *hyakki yakō*, sobre desfiles en los que incontables demonios y trastos tomaban las calles hasta el alba (fig. 5). Sorprendido por un canto a medianoche, un hombre hospedado en Ichijo «levantó suavemente el voladizo y miró,

y he ahí que se trataba de un demonio con cabeza de caballo⁸², tan alto como el goterón del tejado» (VV. AA. 2005: 93).



Fig. 5. Hitaya Hiroharu. c. 1820. *Hyakki Yakō*.

Pero tal fugaz visión de un *hyakki yakō* —referida por el autor del *Ujishui monogatari* (s. XIII)— no sería apenas pincelada en una esquina, de hallarse en los bulliciosos rollos conservados en el templo de Shinjuan, en Kioto. Como en *Paprika*, también en ellos danzan las sandalias (*bake-zōri*) que han cobrado vida de repente, voltean los paraguas (*karakasa-obake*) y se arremolinan las botellas, las teteras, los peines y los gongos con cuerpo de caimán (*wani-guchi*); todos ellos son *tsukumo-gami*, despojos animados, basura rencorosa que ya no acepta el exilio al vertedero. Para la era Muromachi, todo objeto podía incubar un alma que tras cien años brotaría deseosa de vengarse a fuerza de trastadas; sin embargo, no es fácil estremecerse ante una botella de saque (*kameosa*) o ante un paraguas roto.

Por ello, el recorrido de este carnaval acabó por frecuentar lo humorístico más que lo siniestro. A fin de mofarse de las reformas Tenpō emprendidas por el sogunato Tokugawa, Kuniyoshi alista a su cabalgata a tortugas, pajarillos, gárgolas y duendes de cuellos largos como garzas. En su tríptico *Minamoto Yorimitsu en cama, encantado por la araña de tierra y sus demonios* (1843), Kuniyoshi representa a un sogunato que ignora una conjura de demonios a su espalda, de duendes indignados con un gobierno que ha proscrito la venta de pájaros y los adornos de

⁸² En la iconografía del *Ojo Yoshu* de Genshin (s. X), los guardias con cabeza de buey o caballo portan mazas y barras con las que torturar a los pecadores del infierno. El hecho de que esta criatura se presente en este temprano *Hyakki yakō* nos induce a atribuirle un carácter avernal que habría ido perdiendo. Por otro lado, la aterradora visión no puede dejar de recordarnos a la padecida en *Gozu* por Minami.

carey (tortugas), que ha censurado a los cómicos (duendes de cuello largo) y ha restringido los donativos de los templos (gárgolas).

Para el curioso occidental que se acercara a este grabado o a *Paprika*, sería ardua tarea descifrar cuantos símbolos y enigmas se pasean en el desfile. Como palabras de una canción de Susumu Harasawa —compositor de *Paranoia Agent* y *Paprika*—, las mariposas han derrotado a la sintaxis, lo racional ha sido abolido por lo rítmico. «¡El ventilador del techo trae un mensaje de epítetos! [...] Los densos bosques se han vuelto comercios. La berenjena de 24 bits será analizada» —así vito-rean los locos que en *Paprika* son heraldos del ensueño. Pero si bien el propio Kon nos invita a dejarnos arrastrar por el frenesí de lo visible⁸³, lo cierto es que en estas perlas del abismo resplandece un turbio significado oculto. No en vano, la tesis doctoral de Yasutaka Tsutsui —autor de la novela *Paprika* (1993)— versaba precisamente sobre el surrealismo y la escritura automática.

«Al mediodía, el sol iluminará la oscura noche. Sueños nocturnos de día. Sueños claros de oscuridad. Pero el ignorante sol expulsará la oscuridad y quemará las sombras, ¡hasta, al final, quemarse él mismo! En la sombra del árbol con las flores en la noche descansan los residentes de la oscuridad. ¡Las personas del día no pueden pasar! [...] La vanidad de los residentes diurnos es lo que quieren los nocturnos para entrar despreocupadamente como una mariposa en la llama.»

En el apocalipsis de la frontera entre el sueño y la vigilia, el volcán de lo inconsciente entrará en erupción al tiempo que la arquitectura de la razón se precipite en la sima de una negrura abierta al mediodía. Enfrentada a su álgido ego onírico, Atsuko logra asumir sus deseos reprimidos y vencer así a las tinieblas; pero este baile en que día y noche intercambian sus disfraces no siempre permite aflorar la secreta luz de nuestras pulsiones: no todos renacemos del ensueño, como Atsuko, más grandes, más sabios, más completos⁸⁴. Erraría, por tanto, quien

⁸³ En el audiocomentario del DVD (Sony).

⁸⁴ Lo que enriquece a los personajes de Kon respecto al relato de terror es su capacidad no sólo de escapar del simulacro y la cultura de masas, sino también de madurar a través de sus imágenes. Así lo descubre no sólo *Paprika* cuando recurre a iconos de la cultura global (Pinocchio, Campanilla, la esfinge de Moreau

quisiera equiparar este desfile con el carnaval de Mikhail Bajtin, pues si bien el carnaval conlleva una inversión revolucionaria de la sociedad, el festival de *Paprika* se revela más ambiguo y nos advierte de la dictadura del egocentrismo, del yo entronizado al que rinden saludo fascista las muñecas, los objetos y todos cuantos tienen hueca la mollera.

Porque este sueño no es el nuestro, sino más bien aquel otro por el que el capitalismo ha querido suplantarnos. El presidente sisea el anatema contra aquellos terroristas que profanen los santuarios del ensueño y la naturaleza⁸⁵ y, sin embargo, su deseo no es sino el de seguir detentando el monopolio capitalista de los sueños, el de imponer su visión a las masas a través de las máquinas de sueños. Las densas junglas se han vuelto comercios, pero cuando el mercado se convierte en la realidad última detrás de todo, serán precisas las vendas que nos ayuden a creer que habitamos todavía un fondo de bosque en trampantojo. *Matrix* (The Matrix, Andy y Larry Wachowsky, 1999), *El show de Truman* (The Truman Show, Peter Weir, 1998), *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999), *Nivel 13* (The Thirteen Floor, Josef Rusnak, 1999), ante el temor de que nuestro mundo no sea sino una fantasía implantada en nuestro cuerpo, no es infrecuente que la ciencia-ficción tome el relevo de las más apocalípticas teorías sobre los *media*:

«Los medios de masas tienen el potencial de drenar a los individuos de su subjetividad y sustituirla con deseos, esperanzas y miedos prefabricados. [...] Todo ello se reduce al temor de que los *media* sean una fuente de identidad en la sociedad de masas.

o el anuncio de un hipódromo), sino también el detective Kogawa cuando asume que la retórica de los géneros cinematográficos es también el registro de su vida y de sus sueños. Como Slavoj Žižek ante Morfeo en *The Pervert's Guide to Cinema* (Sophie Fiennes, 2006), Kon es sabedor de que el dilema no radica entre pastilla azul, pastilla roja, pues ésta «no es realmente una elección entre ilusión y realidad. Por supuesto, *Matrix* es una máquina de ficciones, pero éstas son ficciones que ya están estructurando nuestra realidad. Si le quitara a nuestra realidad las ficciones simbólicas que la regulan, usted perdería la realidad misma. Yo quiero una tercera píldora. [...] una píldora que permitiría percibir no la realidad detrás de la ilusión, sino la realidad dentro de la ilusión misma».

⁸⁵ En *Paprika*, la jungla se ha tornado sueño o simulacro de invernadero. Frente al detallismo de los lugares físicos u oníricos, las plantas son un mero fondo digital, sin más matiz que el del monótono verde.

Imitamos a la ficción. Como audiencia vemos lo que la gente desea en pantalla o aquello que la cámara muestra deseable, de este modo, aprendemos a desear también nosotros esas mismas cosas.» (Newitz, 2006: 163)

Extraña *camera obscura* ésta, que no sólo fuga una urbe en el mercado, sino que además, nos anamorfiza hasta el producto, nos aplana hasta ser la mercancía. La cabalgata ha llegado a Tokio y a su paso recluta a empresarios cuyo cuerpo se torna guitarra o percusión, hombres que sueñan con ser o tener casa y móviles de los que ha brotado un cuerpo adolescente. La fantasía del mercado es un sueño reversible: al tiempo que la imaginación se materializa incandescente a pie de calle, también el mercado va vaciando de contenido al ser humano y sus objetos.

De este modo, el posmoderno es un mundo cada vez más leve, cada vez menos creíble. Según Gianni Vattimo la auténtica libertad radica precisamente en esta erosión del principio de realidad o, al menos, así lo constata en *El fin de la modernidad* (1998: 24): «Para Heidegger, el ser se aniquila en cuanto se transforma completamente en valor. [...] Debemos atribuir al término valor, que reduce el ser a valor, la acepción rigurosa del valor de cambio. De manera que el nihilismo es la reducción del ser a valor de cambio.» Sin embargo, en opinión de José M^a Mardones (En Vattimo, 1994: 26), más que redentor, semejante debilitamiento del ser supondría «un adelgazamiento mortal del sujeto», quedando éste a merced «del vagabundeo incierto, de la dejación del fundamento y la inmersión en las redes de comunicación de nuestra sociedad». El ser como valor de cambio es un ser dependiente del mercado y, por tanto, abocado a ser sorbido por el capitalismo⁸⁶.

Has de saber, Paprika, que Himuro ya no está en su propio sueño, pero que aún así debes encontrarlo. Buscadlo, en su apartamento desierto, en los parques abandonados, buscadlo, en los cuartos vacíos de todo excepto de basura; buscadlo; pero Himuro es una crisálida de-

⁸⁶ En otro lugar, Vattimo (1991: 168) entiende el valor de cambio en términos «no necesariamente sólo de intercambio monetario, sino de intercambio simbólico, son *status symbols*, tarjetas de presentación (reconocimiento) de grupos». Sin embargo, resulta iluso considerar que un objeto que circula en el mercado sea impermeable a criterios económicos.

socupada, una carcasa que los tentáculos del presidente han ido drenando como raíces de un ginkgo milenario. Pero Himuro no es el único que ha sido defenestrado de sí mismo en un mundo, el de *Paprika*, en el que perder la cabeza se erige en motivo visual y temático. Pensaríamos que son moscas doradas las que zumban y devoran desde dentro las cabezas de hombres y muñecas. Hay carroña pero no moscas, la del presidente inválido que usurpa los cuerpos de sus operarios. Cree el león de la quimera que él es dueño de su cuerpo, ignora no obstante que a su espalda una cabra es soberana de sus zarpas. Osanai se rebela por recuperar el señorío de su piel, pero su segunda cabeza, la del jefe, ya no está dispuesta a cederle la regencia (*fig. 4.d*).

Mariposa en la llama, Osanai se ha calcinado tratando de brillar más que nadie de la empresa. Como al científico protagonista de *El cerebro de Donovan* (Donovan's Brain, Felix E. Feist, 1953)⁸⁷, voz y pensamiento le han sido enajenados. Ya en 1922, Georg Lucáks (1970: 125) afirmaba en torno a burócratas y trabajadores intelectuales:

«La separación de la fuerza de trabajo y de la personalidad del obrero, su metamorfosis en una cosa, en un objeto que el obrero vende en el mercado, se repite también aquí, con la diferencia de que no es el conjunto de las facultades intelectuales lo que es oprimido por la mecanización debida a las máquinas, sino una facultad (o un complejo de facultades) separada del conjunto de la personalidad, objetivada en relación a ella, y que se convierte en cosa, en mercancía. [...] la subjetividad, el saber, el temperamento, la facilidad de expresión, se tornan un mecanismo abstracto, independiente tanto de la personalidad del “propietario” como de la esencia material y concreta de los temas tratados, un mecanismo movido por leyes propias.»

⁸⁷ El terror japonés actual parece evocar aquí la ciencia-ficción de los cincuenta en su angustia frente a una entidad colectiva que estaría fagocitando la individualidad de los sujetos. Ya sean leídos como alertas sobre el peligro rojo o sobre el aparato represor capitalista, films como *Invasores de marte* (Invaders from Mars, William C. Menzies, 1953), *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Invasion of the Body Snatchers, Don Siegel, 1956), *La tierra contra los platillos volantes* (Earth vs. the Flying Saucers, Fred F. Sears, 1956) o *Quatermass 2* (Val Guest, 1957) presentan a padres, vecinos y amigos que desdeñan todo vínculo afectivo y se doblegan a una voluntad superior, cuyo objetivo es conquistar la tierra.

Del mismo modo que en su análisis sobre la reificación de la conciencia, Lucáks halla en el periodista el culmen de la cosificación capitalista, también el *neokaidan* suele optar por profesionales de los medios de masas. Cámaras, presentadores, periodistas, locutores, reporteros, esclusas que regulan los flujos de muerte y entretenimiento. Sin embargo, el asalariado ignora que tiene menos de periodista que de médium y que no transmite otra voz que la de los muertos. Inútil exorcista el de *Dead Waves* (Shiryōha, Yōichirō Hayama, 2005), inútil cuando es la cámara quien invoca a los espectros, quien irradia para su voz un cuerpo catódico y fabrica para su odio un altoparlante. Al fin y al cabo, en Japón lo sobrenatural es un punto más en la agenda de los medios. Para el *neokaidan*, la señal televisiva es continua y uniforme: en ella se suceden sin transición *spots*, anuncios y fantasmas que nos inducen al suicidio; seducción y aniquilación, consumo y extinción, comparten el mismo ancho de banda.

Para el *neokaidan*, el sueño que intenta implantarnos el capitalismo no es otro que el del miedo, la aniquilación y el caos. Dicen que en el viento hay un diario impreso con el humo de los muertos; dicen también, quienes han podido leerlo, que porta el infortunio a quienquiera que lo encuentre. En *Premonition*, Hideki corre porque sabe que su esposa morirá en un accidente, lo ha leído en el periódico. Pero Hideki se desboca en pos de un pliego suelto al que ha dado alas la tormenta y, tratando de atraparlo, la tinta se empercude hasta sus venas. El maratón de Hideki es una pugna por el dominio del discurso, por la victoria sobre una red que le han tendido desde el cielo. Destruirá por tanto, si es preciso, el tiempo del relato, abolirá la lógica del espacio y aun así hallará la redención sólo en su propio sacrificio, punto límite más allá del cual contar pierde todo su sentido.

Podría el viento, en cualquier momento, traernos el heraldo de nuestra desgracia. No por obra de la pluma del redactor o el reportero, pero sí por gracia suya. La muerte viaja por ondas, la muerte es radioactiva, cabalga sobre el vídeo, el noticiario o nuestro programa favorito. En el fondo, el periodista se sabe camello, traficante de espectros. Sin embargo, en el curso de su tráfigo es posible que ignore que también él es parte de la venta. En palabras de Annalee Newitz (2006: 163), «los monstruos mediáticos —ya sean éstos estrellas calcinadas, productores cobardes o venales audiencias— anulan su propia identi-

dad» en el proceso de convertirse en circuitos transmisores del sistema, en puertos USB a través de los que la muerte se descarga en cada uno de los terminales de las masas.

La misma bisagra, la misma ventana, abre y cierra *Dead Weaves*. En lo alto de la torre el viento mece una cortina, pero Usui ya no está en su apartamento. Usui sale de campo, defenestrado de un relato que, de pronto, ha sido abolido por las barras de colores de un magnetoscopio. Todos los indicios apuntan a su programa como el culpable de una ola de suicidios, pero él ya no es capaz de impedir que escapen con las ondas cadáveres radioeléctricos. En *Dead Waves*, los cuerpos sintonizan el canal del miedo, pero el exceso de voltaje funde sus nervios, chamusca sus circuitos; bajo su piel y en cada vena, la señal de los fantasmas ennegrece la abrumada carne de los vivos y los muertos. Como un nexo calcinado por una sobrecarga, Usui acaba padeciendo el destino de aquellos que vieran su programa.

En el fondo del pozo de *Ringu*, Reiko olvida que bajó para dar fin a un maleficio. En adelante, será ella quien siga transmitiendo el vídeo maldito. Al igual que Usui o Akako —periodista en *El pozo*—, ha extraviado algo de su humanidad a lo largo del camino, acaso el tiempo para ser pareja, esposa o madre. Los días fumados en la oficina, las tardes y pavesas. El periodista, como el científico loco, es aquél que ha perdido la cordura porque no conoce el tiempo para el amor o para el ocio, pero también aquél que ha arrojado de sí mismo esa parte de su mente con la que ha de trafagar todos los días.

Pero, de ser como sugiere Lucáks, ¿qué pasará con aquellos que trafican no ya con su mente sino con su imagen? Un reflejo pesa menos que el vacío, podrías sostenerlo en la palma de la mano y aun así flotaría como un banco de neones dentro de un acuario. Mima Kirigoe ha escapado de Mima Kirigoe, se persigue en *Perfect Blue* (Satoshi Kon, 1997) pero su imagen brinca sobre las farolas o, en la lluvia, vuela a saltos tan liviana que apenas llega a hollar los charcos. Pero mientras Mima persigue un espejismo, productores, fans y negociantes se encarnizan tratando de apropiarse de los derechos de su imagen. Tu efigie enajenada es pornografía: cualquiera puede adquirirla y ataviar con ella a todos sus fantasmas.

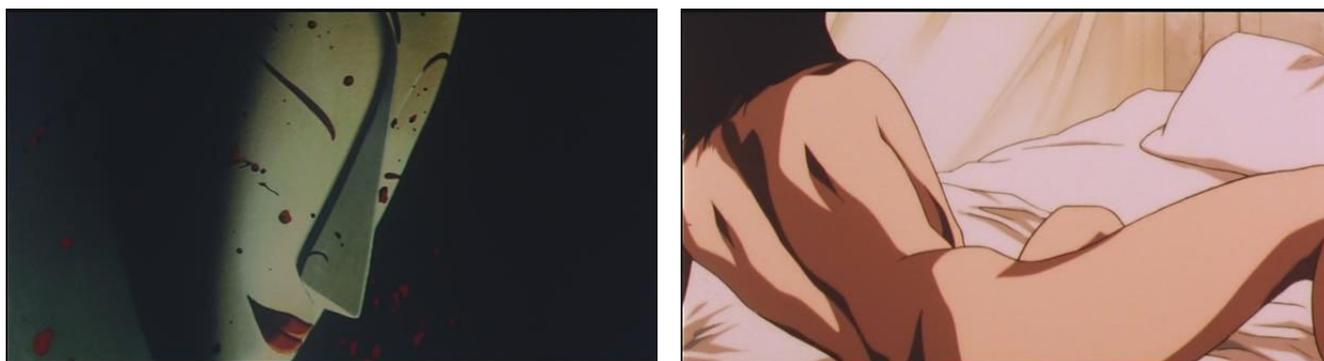


Fig. 6. *Perfect Blue* (Satoshi Kon, 1997).

Mima es idiota, nunca sabe quién es ni dónde está. En torno a ella, consumidores y dueños fuerzan el laberinto que atraviesa, tratando de arrastrarla hacia la mística o la erótica. Pero en el fondo, parece apuntar Kon, apenas existe diferencia entre ser un ídolo del *pop*⁸⁸ o el desplegable de una revista masculina, pues la feminidad de Mima es la de un maniquí blanco sobre el que unos y otros hubieran grabado los *kanjis* de “mujer”, “diosa” o “deseo”. La sangre del fotógrafo salpica el retrato de una *geisha* y embadurna la pared en que se proyectan desnudos de una Mima fragmentada (*fig. 6*); pero la sangre no logrará librarla de las máscaras: Mima triunfa como actriz y consigue así, al igual que Chiyoko en *Millenium Actress* (Sennen joyū, Satoshi Kon, 2001), situarse al timón de una vida narrada con el lenguaje de los géneros.

Pero en el cine japonés triunfa siempre el oleaje, el *tsunami* de Hiroshige, vencen las mareas. Prisionera del melodrama, Chiyoko es condenada por el género a no volver a hallarse nunca con su amor. Del mismo modo, *Perfect Blue* concluye con dos retrovisores, Mima se despide —«¡Sí, soy yo de verdad!»— pero todo cuanto vemos no es

⁸⁸ Basándose en declaraciones de Kon (en Mes, T. 2001), Jasper Sharp considera desacertada la interpretación de este film como una crítica al sistema de ídolos nipones (en Bowyer, J. 2003: 168). Si bien compartimos sus reticencias, es necesario precisar que los ídolos femeninos no suelen sobrepasar la veintena, que su fama se debe a los *media* y que su principal señuelo es el *kawaii* (cualidad de “lindo”, “adorable”). Si en los ochenta, las revistas explotaban el fenómeno a razón de cuarenta o cincuenta ídolos al año, en los noventa el negocio flaquea y los modelos se diversifican. Concretamente, Mima es un ídolo *jyosei*, un modelo de virtud y moralidad para la juventud, una efigie de feminidad estilizada creada para la idolatría de los hombres y la imitación de las mujeres.

más que un reflejo; poco antes, otro espejo le ha mostrado acaso su destino: en el manicomio, Rika sigue creyendo que ella es Mima y que sus fans le llevan flores tan bonitas como ella. Sin embargo, la amapola se aja al poco de cortarla y Rika, estrella en otro tiempo, no ha logrado contener la cordura sin ayuda de los disfraces y las máscaras del ídolo.

Perfect Blue abunda en el alinde, en los dobles de cristal que se fugan a través de una ciudad que es espejismo. Crees saber quién eres, pero tu rostro nunca te ha pertenecido; los otros pueden verlo, a ti te engañan los espejos. Pero, ¿cuántas copias de una foto tuya bastan para desposeerte de ti mismo? Cuando tu imagen es fungible, hasta tu identidad misma te abandona y ya no eres más real que cualquiera de tus dobles que, en cualquier momento, podrían regresar para asesinarte. Entender el ser como valor de cambio implica al cabo el auge del simulacro, de la copia producida en serie prescindiendo de cualquier referente material, de modo que la realidad posmoderna apenas llega a ser el etéreo reflejo de un reflejo. Tal como alegara Lyotard (1999: 15), «el capitalismo tiene por sí solo tal poder de desrealizar los objetos habituales, los papeles de la vida social y las instituciones, que las representaciones “realistas” sólo pueden evocar la realidad en el modo de la nostalgia o de la burla».

Para el *MPD Psycho* de Miike, la burla y la nostalgia florecen alternativamente en los caparzones abandonados de la modernidad. Así, al tiempo que la mofa asalta ese circo de payasos y pelucas que es la comisaría, nostalgias del Imperio empapan la enseñanza con desfiles, reverencias y saludos brazo alzado al rojo amanecer de la bandera. Mientras tanto, los asesinos viajan por el ciberespacio y todos los muchachos llevan tatuado en su globo ocular un código de barras. Mientras tanto, el genoma es la vida en cifras, puede almacenarse en código binario e incluso transmitirse a través del firmamento. Éste es un árbol digital, cada una de sus hojas es mecida por una brisa de algoritmos; sin embargo, de cambiar el orden de las cifras, podríamos sentarnos a la sombra de un auténtico manzano. Quiso Galileo que Natura se expresara en el lenguaje de los números; pero muerta la vida, no hay más realidad que la de las cifras: las matemáticas se han tornado nuestra segunda naturaleza y, bajo el capitalismo, la ecuación

que rige el mundo no es otra que la del caos hacia el vacío, la de la globalización precipitándose en la nada.

Antes de sumarse al campamento de mendigos, Nakoshi trabajaba de actuario en una agencia de seguros, tasando en ecuaciones la diferencia proporcional entre el tiempo estimado de vida y el pago a plazos del seguro, computando en yenes el precio exacto que separa a indigentes y banqueros. Es la vida codificada en dinero, la mercantilización pura del sujeto reducido a cifra de cambio, a variable en la ecuación. Nakoshi —nos cuenta en *Homunculus* Hideo Yamamoto (1998-2001: Vol. VI, 195-209)— tenía buena vista para el negocio, como también para los motores y los traumas secretos que percibe al cerrar su ojo derecho. Al igual que el narrador de “Agüí el monstruo del cielo”, Nakoshi ve dos mundos superpuestos: el de la máscara y el de su reverso, el de las reuniones sociales y el de la herida inconfesable. A través de su ojo izquierdo, Nakoshi ve chicas de arena, mujeres de doce piernas y jóvenes que son bancos de jureles; cabezas de humo, manos guadaña y rostros que se disgregan cual teselas de un mosaico (fig. 7).

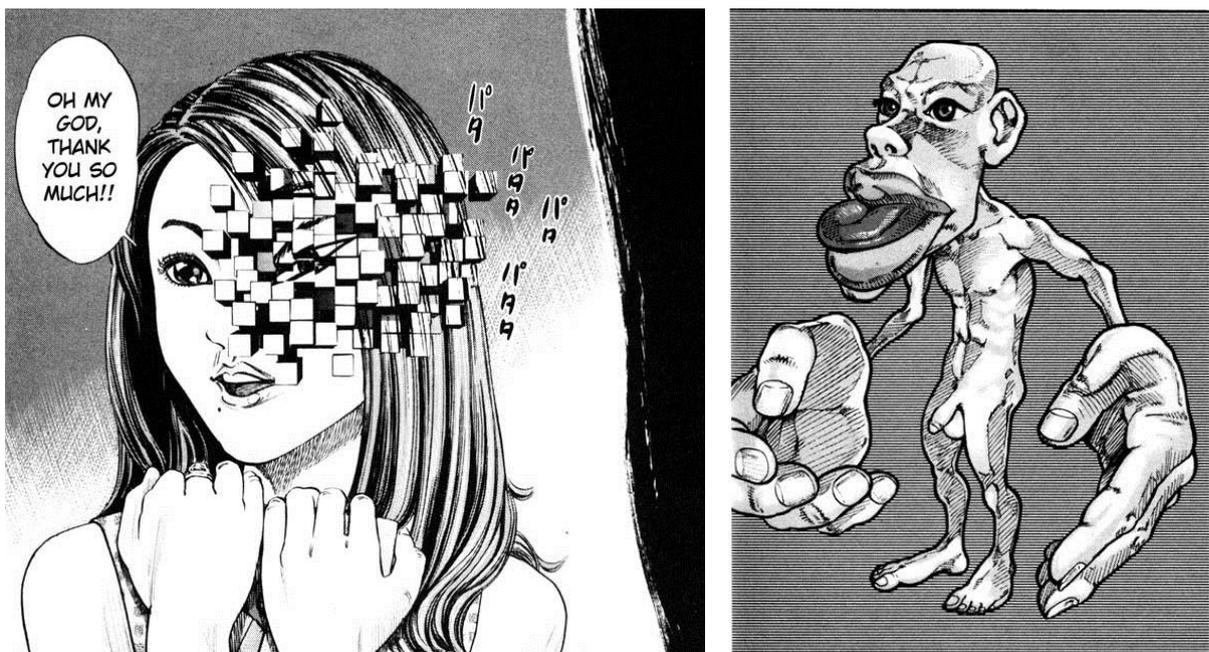


Fig. 7. Hideo Yamamoto. Viñetas sueltas de *Homunculus*.

Hideo Yamamoto toma el título de *Homunculus* no del feto alquímico de Paracelso, sino a partir del término que en medicina designa la re-

presentación distorsionada de una figura humana, en la que los miembros se achican o agigantan en función del espacio sensorial que ocupan en el córtex del cerebro. El homúnculo figura el desarrollo de la función locomotora y sensorial, cómo se siente el cuerpo al moverse e incluso la existencia de miembros mutilados o fantasmas. No obstante, los homúnculos de Yamamoto no encarnan la capacidad motora o sensitiva, sino el inconsciente magullado o reprimido, los traumas personales de los otros que, a su vez, son la proyección de los propios, pero también la ilustración de conflictos sociales tales como el aislamiento, el consumismo, la inseguridad laboral o el paro.

Nakoshi deja de ver seres humanos para contemplar su representación disfuncional, su reflejo tan revelador como el de los fantasmas que sólo se descubren mirándose al espejo. El mundo de Nakoshi es el de la representación, el del cerebro sobreimpreso en las formas de la vida: no el hombre sino su homúnculo, no la ciudad sino su imagen, Kabukichō cimentado en el ensueño. Tokio ha muerto estrangulado, pero nunca daremos con su cuerpo en este gigantesco escenario del crimen. Habremos de buscarlo en otro sitio, tal vez cerrando un ojo o, como Masuoka en *Marebito*, examinando en las cámaras y las cintas que contienen más que la mirada. ¿Buscas la verdad? Cierra tu ojo derecho o, mejor, trepánalo hasta el fondo como hiciera un vagabundo en *Marebito*. Insertarás entonces en tu cuenca un objetivo⁸⁹ y acabarás por convertirte en inspector de pesadillas, en detective de la imagen.

Masuoka camina por la calle y ve los rostros desintonizarse, zumban en ruido blanco, rostros que, sin embargo, permanecen nítidos en el visor de su videocámara. Junto al muelle, contempla el océano y éste parpadea como la estática, pues Masuoka no precisa ya de lentes u aparatos para extraviarse en el laberinto de la imagen. Desde sus profundidades, él ha traído consigo una fémica salvaje que habrá de ir sorbiendo su sangre y su cordura. Como comentamos en la introducción, Masuoka anhela un terror desconocido en el que está cifrada

⁸⁹ No en vano, el método por el que Nakoshi amplía su percepción no es sobrenatural sino biotécnico: la trepanación quirúrgica con fines experimentales. Por otro lado, la agresión ocular (*Isola: múltiples personalidades*, *Perfect Blue*) o, más concretamente, la pérdida del ojo derecho como apertura a una visión del otro mundo resulta recurrente y se repite en títulos como *Ghost Train*.

una sabiduría oceánica y antigua; no sabemos qué es lo que hallará al final de su periplo pero sí que éste le conduce hacia la disolución y hacia el caos, hacia el ruido blanco en que se funde la pantalla.

Aborígen del abismo, la bella F le conduce por vez última hacia las ruinas de Agartha, escaleras abajo, hacia la negrura sólo perforada por la cámara. Prisionera de la imagen, la bella F le observa y por vez primera descubrimos que su punto de vista es el de una videocámara o el de una cinta digital que hubiera ido aspirando su alma. Antes de que el piloto verde se apague para siempre, contemplaremos la mirada horrorizada de Masuoka, pero no su ominoso contraplano en que se cifra una sabiduría arcaica y secreta.

«A partir de ahora, ya no volveré a hablar. Porque ya no necesito palabras humanas.»

Acunado por F en las tinieblas, Masuoka ha retornado al no-ser previo a la fase del espejo, a la cuna de negrura anterior a la razón y las palabras. Pues buscando la verdad en un espejo corremos siempre el riesgo de toparnos con un espectro, de traernos de vuelta a un morador de la negrura o, tal vez, de conectarnos a ese portal de internet desde el que los fantasmas de *Kairo* se descargan a nuestros portátiles. Pero a diferencia del Aoyama de *Audition*, Masuoka acomete un lance tan consciente como deliberado, con una voluntad pura hacia el caos, hacia la disolución en el maremagno de las ondas, hacia el ciclón de las redes globales, hacia el *Maelström* que se abre en cada pantalla, en cada ordenador, en cada móvil dispuesto a devorarnos. Al fin y al cabo, en los mitos y leyendas, *marebito* sólo vuelve para traer la primavera o, también, para retornar a su origen al cielo y a la tierra.

Bien pudiera aplicarse a este cine de las postrimerías lo que Robin Wood (2004) manifestara en torno a la obra de Miike, que «sin duda tiene su interés sociológico dentro de una civilización (y no sólo me refiero a la japonesa) que parece estar en proceso de aceptar (y de disfrutar bastante, incluso de celebrar) su precipitada carrera hacia la extinción». Y, de nuevo, el Fin de Todo, la rueda del universo que va girando hasta aplastarnos. Pero esta vez no será un monstruo marino (*kaiju*) quien emerja de las mareas con el fin de castigarnos por atómicos pecados; en cambio, iremos penetrando en la blandura de las olas, sumergiéndonos en el mar de los sargazos.

«En un momento dado, el agua me llegó al cuello. Una mujer que estaba muy cerca de mí se empezó a ahogar. Pensé que podía ser mi esposa, pero no lo era. Aún así, tanto ella como mi madre debía de estar ahogándose en alguna parte. [...] Poco después, los que eran más bajos que yo empezaron a ahogarse a derecha e izquierda.

La sensación de carne suave en la planta de mis pies seguía siendo la misma. Los cadáveres ahogados debían estar apilados en el lecho marino. Si no fuera por ellos, pensé, ya hace tiempo que me habría sumergido. [...]

Del mismo modo que los *lemmings*, cuando caen muertos al final de la marcha, no tienen la intención de restaurar el equilibrio de la naturaleza poniendo freno al exceso de población, yo tampoco reflexionaba sobre la prosperidad anormal, la paz anormal o la felicidad anormal de la raza humana.» “El límite de la felicidad”, Yasutaka Tsutsui (2008: 58-59).

En el reloj de la estación pasan tantos tranvías como minutos, tantos segundos como viajeros; las saetas dan la vuelta y con ellas la rutina de los días, el horario de los trenes, el pulso de las urbes. Pero este registro realista, cámara al hombro, con que Sion Sono documenta el primer escenario de *Suicide Circle* (Jisatsu saakuru, Sion Ono, 2002), pronto se dispersa en el montaje y la coreografía de las chicas: en el andén número ocho de Shinjuku, cincuenta y cuatro colegialas se han cogido de la mano; juntas ríen, cantan, cuentan hacia atrás, alzan sus brazos y sonríen un último secreto. Llego el metro y ellas saltan de repente, estallan amapolas y la lluvia embadurna los vagones. Una ola escarlata soslaya perezosa el bolso abandonado en que la policía habrá de hallar una espiral zurcida en piel humana.

Así comienza en *Suicide Circle* una pandemia posmoderna, de vírgenes que vuelan, de escolares como *lemmings* en la azotea, de pop, anuncios, videoclips, chats y sacrificios. No hacen falta talibanes ni sectas que gaseen el subsuelo y, a la postre, ni siquiera es determinante la canción infantil que infecta a quien la escucha; porque para inmolarse —in-

cluso para extinguirse como especie— basta con deseirlo⁹⁰, con dar un paso al frente o con buscar, como en *Kairo*, esa página en que los fantasmas se dan cita a través de la cámara web. Haruo no se apea en la parada errónea, sino que corre al abrazo de esos cantos de sirena que dan voz a la noche; pero la muerte en *Kairo* —como en *Cure* o *Suicide Circle*— no deja de ser un acto de voluntad nihilista, un deseo espiral que va extendiendo, a cada curva, sus ansias de vacío.

Como el mp3, el móvil sirve sólo para hablar con uno mismo. *Suicide Circle* retrata adolescentes tan conectados a sí mismos que han perdido todo contacto con el mundo, tan ensimismados en su círculo que sólo la muerte puede reunirlos con la humanidad, cogidos de la mano al dar el salto, con la piel cosida en espiral. Según Aaron Gerow (2002: 23), *Suicide Circle*, como *Tomie* y otros títulos recientes, «comporta una crítica potencial de una articulación histórica particular del *shōjo* (y de lo posmoderno) que, a través de la repetición ha creado una elisión narcisista del otro», un ensimismamiento en el espejo. El film de Sion Sono denuncia una cultura de masas que unifica y reproduce, que fabrica en serie consumidores infantiles y jóvenes activados por un deseo de muerte.

La posmoderna es la era en que la reproductibilidad técnica se desborda como nunca a través de las redes. Walter Benjamin postuló en 1936 el potencial de las tecnologías reproductivas (el cine y la fotografía) para arrancar la cultura de las pezuñas elitistas e instaurar un nuevo arte patrimonio de las masas. Lejos de tal augurio, la era digital ha multiplicado las dinámicas sociales de exclusión y desigualdad. Telaraña que a cada vuelta atrapa nuevas presas, la red vampiriza a todo aquél que no encaja y lo enrolla en el sudario del espectro, en el *katabira* blanco que embalsama a todas las fantasmas. Al fin y al cabo, los fantasmas japoneses son más víctimas que monstruos, inadaptados que arrastran consigo hasta el fondo del tifón a todo aquel que los toca.

⁹⁰ Un deseo que, sin embargo, parece acorde a los dictados del poder alienante de la cultura de masas, capaz de inducir tan fácilmente al consumo (la niña que pide el chocolate que ve en televisión) como al suicidio. Obras como *Kairo*, *Dead Waves*, *Hypnosis* (Saimin, Masayuki Ochiai, 1999), *Paranoia Agent* o *The Suicide Manual* parecen coincidir en esta confluencia entre tecnologías digitales, medios de comunicación y pulsión de suicidio.

Un fantasma no entiende de puertas, paredes o refugios. Incluso nuestro cuerpo es permeable a los espectros y, a cada instante, nos atraviesan las imágenes y voces de un saturado espacio radioeléctrico. Cada poro de la piel es un nodo que nos une a las redes del aire desde las que se descargan palabras, deseos y asesinos cuya alma ha sido fragmentada en ficheros. Cualquier teléfono basta en *MPD Psycho* para que una pulsión de muerte se apodere de la voluntad hasta abrassarla. La pluma de Sho-u Tajima parece un escalpelo, con ella taja pulcramente los cuerpos con que el guión de Eiji Ōtsuka siembra *MPD Psycho*. Los cadáveres son reales, pero su presentación es la de un *ikebana* sufriente, la de un arreglo de azucenas antes de empezar a marchitarse. Poco importan al terror japonés los ambientes naturalistas de marginalidad o represión que han dado rienda suelta al criminal⁹¹; en cambio, guiones como el de *MPD Psycho* se preocupan por figurar los vericuetos de un ambiente inmaterial y, sobre todo, los modos en que este escenario invisible modifica nuestra percepción, afecta nuestras vidas y destruye nuestros cuerpos.

Tan sutil es, para el fantástico nipón, el biombo que separa lo banal de lo ominoso, que bastarían para perforarlo una colilla o incluso el mero pensamiento. Como la madre de Yumi en *Llamada perdida*, el *neokaidan* nos fuerza a asomarnos por cada una de estas bocas abiertas por los móviles, los *media*, las páginas web o las cintas de vídeo. Pero tras retirar nuestra mirada, ya no podemos zafarnos de cuanto han visto al otro lado nuestros ojos. Quedamos contaminados por la muerte, nos volvemos portadores del vacío.

Poco puede ser más sórdido que hallar un sello de piel humana pegado a la hoja de tu puerta, aplastado con la sola fuerza del pulgar. La *Sopa de miso* de Ryū Murakami está regada con la sangre de la madre y de los cisnes, con narices quemadas y ojos reventados con el dedo. Sin embargo, por encima del hiperrealismo propio del subgénero de *El silencio de los corderos* (The Silence of the Lambs, Jonathan Demme, 1991), en la novela de Murakami flota también el anhelo de trascender la carne, el poder del hipnotismo para privar de voluntad a sus víctimas. Apenas puede calificarse a Frank de ser humano, su piel en-

⁹¹ Baste comparar la voluntad historiográfica de *El alienista*, de Caleb Carr, con las lluvias fluorescentes o los ordenadores varados en las playas del *MPD Psycho* de Miike.

cubre en cambio un agujero. Pero Frank, el mesmerista, no sólo conecta la sangre con el aire, sino también la fantasía capitalista del mundo como mercado con la realidad de los cuerpos reducidos a piezas, recortables y embalajes⁹².

«Creo que soy como un virus. [...] Nadie sabe cuántos hay, pero si lo piensas, su función es colaborar en las mutaciones, crear diversidad entre los organismos vivos. He leído mucho sobre los virus (cuando no necesitas dormir tienes mucho tiempo para leer) y te diré que si no fuera por los virus la humanidad no hubiera evolucionado en este planeta. Hay virus que penetran en el ADN y modifican el código genético, ¿lo sabías?» (Murakami, R. 2005: 218).

También los personajes de *Another Heaven* (Anazahevum, Jōji Iida, 2000) han perdido el cerebro, acorralado en el último rincón del cráneo, achantado hasta el punto de abultar apenas lo que la pasa o el garbanzo. Pero el de *Another Heaven* es un virus que, junto al encéfalo, fagocita la cordura de su portador hasta forzarle a devorar a su vez los sesos de otras víctimas —a la carbonara, revueltos o con setas—, dejando tras de sí cuerpos vacíos, carcasas usadas, tecnologías caducas de un cuerpo consumido, incapaz ya de albergar el archivo apocalipsis.exe.

Pero no todos los parásitos exterminan siempre a su anfitrión. La mayoría de las veces no albergamos al parásito: somos en cambio un órgano adherido a su voluntad, su aparato reproductor, su medio de locomoción. Regida por el *Leucochloridium paradoxum*, la caracola se encarama a lo más alto de los tallos y apunta con sus cuernos hacia el sol. Un gusano en cada antena palpita negro y verde como un faro incandescente, como un cebo a la espera de ser presa de las aves. *Parasite Eve* comienza con un caracol parasitado, pero lo que en el film de Iida era una metáfora —de la feminidad en este caso— se torna literal cuando llegamos al cuarto volumen de *Kurosagi*: el trematodo asume entonces la regencia de los hombres y los guía a lo más alto, hacia los postes y las copas de los árboles en las que aguardan ser los pájaros.

⁹² De hecho, el narrador se explaya tanto en los crímenes de Frank como en desgranar las modalidades de negocio del barrio rojo o el ansia de dinero que comparten políticos, burócratas y obreros (Murakami, R. 2005: 204).

Porque ¿y si el virus fuera nuestro Redentor? ¿Y si el parásito no fuera sino el pistón liberador de la pulsión de muerte que la cultura de masas ha sembrado en nuestro inconsciente? Leamos la violencia de los videojuegos como propone Slavoj Žižek en *The Pervert's Guide to Cinema*: «Esta identidad fuerte, brutal, violadora, etc. es mi verdadero yo. Ésta es la verdad psíquica de mí mismo que en la vida real, a causa de los límites sociales, no puedo desplegar. Precisamente porque creo que sólo se trata de un juego, de un espacio virtual, me presento allí de una manera mucho más auténtica, que está mucho más cerca de mi verdadero yo. Necesitamos la excusa de una ficción para escenificar aquello que realmente somos». El problema, sin embargo, no es que no sepamos distinguir realidad y relato, sino que la función de éste último ha quedado suspendida en un entorno en el que la omnipresencia del deseo es tal que deniega la validez de los relatos como intermediarios simbólicos entre nosotros y el objeto.

Todas nuestras cabezas han volado en mil pedazos, nuestra voluntad ha sido arrasada por el fuego; pero aún con todo nuestros cuerpos siguen convulsionándose, zarandeados por un anhelo que no es nuestro, sacudidos por un ansia que no sabe qué es la espera. En lo alto de las ramas, nos esperan con los pájaros los cuerpos decapitados de todos aquellos que no saben integrar lo real en su experiencia de otro modo que devorando o siendo devorados.

Ninguno de ellos es capaz de recordar por qué lo hizo, pero todos se han convertido en homicidas; ninguno de ellos conoce el motivo, pero todos han rebanado “x” sobre el cuerpo de sus víctimas. Porque el auténtico asesino en *Cure* es un joven que jamás alza la mano contra nadie, sino que, en cambio, desata el inconsciente de aquellos que se cruzan como una equis en su camino. Como en un trance sin fin, Mamiya se deja arrastrar a través del vacío, trayendo una nada epidémica, un deseo de matar al jefe, a la esposa o a cualquiera que aparezca en el camino. Como afirma Aaron Gerow (2002: 24), Mamiya «es menos un monstruo que un misionario (*dendōshi*), un predicador que ofrece el evangelio de una nueva y maravillosa existencia vacía».

Porque Mamiya mesmeriza el magnetismo del vacío, la atracción hacia el abismo, la voluptuosidad del círculo. Al final el detective Takabe logra acabar a tiros con Mamiya; sin embargo, será a costa de conver-

tirse en nuevo apóstol de esta pulsión de muerte. Al final de *Cure*, Takabe se sienta en una cafetería e hipnotiza a una camarera, ella empuña entonces un cuchillo y se encamina decidida en dirección a la cocina. Retornando a su principio, *Cure* nos recuerda que no hay modo de destruir a un fantasma que es sólo simulacro y copia sin origen; nos desvela, en definitiva, que todo círculo bordea un centro que no existe, un fragmento del vacío.

4.3. Soledad en el infierno

«...los obreros despedidos no bajaban de cuarenta o cincuenta mil por mes. Pero lo curioso era que, a pesar de todo este proceso industrial, los diarios matutinos no anunciaban ninguna clase de huelga. Como me había parecido muy curioso este fenómeno, cuando fui a cenar a casa de Gael en compañía de Pep y Chack, pregunté sobre este particular.

—Porque se los comen a todos [...] Matamos a todos los obreros despedidos y comemos su carne. Mire este diario. Este mes despidieron a 64.769 obreros, de manera que de acuerdo con esa cifra ha bajado el precio de la carne.» Ryunosuke Akutagawa. *Kappa* (2006: 30).

Con sus bucles, anillos y fractales, el *neokaidan* subraya no las alteraciones en el orden de la naturaleza, sino que el orden engendra en serie monstruos y aberraciones; un orden que, en ausencia de la naturaleza, no puede ser otro que el del mercado. Como una espiral gigante, como una serpiente sin fin, la dinámica del capitalismo nos arrastra hacia el vértice de la exclusión, hacia ese lugar que llaman la senda de los demonios (*madō*), el infierno de la eterna soledad. Porque nadie está a salvo de la mano invisible del capitalismo posmoderno, porque los culpables serán castigados, pero también los inocentes sufrirán, y cuánto.

Pero ésta es una historia de palomas, que comienza tiempo atrás, en 1992, cuando la economía se precipita hacia la recesión o, como gustan decir los neoliberales, entra en una fase de crecimiento decelerado. Por otro lado, ¿qué longevidad podía esperar un banco como

para que alguien pudiera pagar una hipoteca de 516.000 dólares⁹³ la vivienda? La burbuja inmobiliaria estalla como un hongo radioactivo y su lluvia negra va extendiéndose sobre Tokio. El precio de las propiedades adquiridas por los bancos se despeña desde lo alto de los rascacielos y no hay manera, en consecuencia, de recuperar las inversiones o de empastar la corca de los créditos que han ido prestando. El gobierno, hasta entonces salvaguarda de bancos y firmas de valores, deja que unos y otros se precipiten a la quiebra. En 1998, al tiempo que el índice Nikkei raya sus más bajas cotas, el desempleo alcanza el 4,3 por ciento, más del doble que a principios de la década. Sin embargo, según titula su artículo el economista Yasuo Takeuchi (1998: 10), “Lo que Japón necesita es competencia”:

«En lugar de lamentarnos por la imposibilidad de conseguir sueños irrealizables, debemos aceptar el hecho de que con el capitalismo crecerá la diferencia entre ganadores y perdedores y entre ricos y pobres. [...] Cualquiera que analice la situación de Japón puede ver que los delitos y la decadencia son productos de una sociedad próspera y sobreprotegida en la que las personas no temen nada. En cualquier sociedad razonable en la que la gente es responsable de sus acciones, la competencia tiene el efecto de animar a vivir adecuadamente. [...] La idea de que el capitalismo busca aprovecharse explotando y timando a sus víctimas es puramente un mito marxista [...] El gobierno, no debería penalizar a los ganadores confiscando sus ganancias. Por otra parte, no hay razón justificable para que el gobierno se dedique a rescatar a los perdedores.»

Pero la competencia puede ser también carnicería. Desmantelar el Estado como garantía del interés del individuo, flexibilizar el empleo como aliciente para los trabajadores, liberalizar el mercado para crear nuevas oportunidades. Podríamos preguntarnos, en *The Guard from the Underground* (Jigoku no keībin, Kiyoshi Kurosawa, 1992) de qué infierno es guardián el lacónico Fujimaru. A la luz de la oficina, las pirañas se mordisquean por las migajas de las ventas de Chagall, Redon o Paul Cézanne⁹⁴ —«por hermoso que sea es inútil si nadie lo com-

⁹³ Datos de 1990 pertenecientes a Tokio, aportados por Hane, 2003: 281.

⁹⁴ El film de Kurosawa se hace eco de un momento en el que los ricos practican desenfrenadamente el consumo de lujo y el coleccionismo de arte. En 1990, un

pra»—; ignoran que bajo ellas las fauces de un escualo ascienden dispuestas a engullirlas de un bocado. Porque en el nuevo orden neoliberal, hasta el último empleado podrá escalar desde el subsuelo y remontar con la negrura y trepar para reventarles la cabeza a golpe de tubería y verter sobre su faz, como la furia, un cazo de agua hirviendo. La hojalata del armario en que te habías ocultado es papiroflexia, metal plegado a la carga mientras tu sangre se derrama por cada una de sus rendijas.

Kiyoshi Kurosawa eleva a jefatura la oscuridad de los que moran el subsuelo y, sin embargo, osan desear a las chicas elegantes destinadas a casarse con los jefes. «Vivo en una época diferente a la tuya, una época de desesperación», un tiempo superpuesto pero ajeno al de los Gucci y los Renoir. Desde lo alto de las torres, locos, vagabundos y gusanos se emparentan en los contrapicados de *All Night Long* (Oorunaitu rongu, Katsuya Matsumura, 1992) y, sin embargo, para tratar sobre estos muchachos aspirantes al fracaso, más valdría hablar de las palomas. Weisser y Mihara Weisser (1998: 21) nos remiten a la violencia de las tórtolas, a la apatía con que apuñalan durante horas a los individuos enfermos o rivales. Según descripción del etólogo Konrad Lorenz:

«El macho estaba tendido en un rincón de la jaula: la nuca, parte superior del cuello y todo el dorso, hasta la raíz de la rabadilla, no sólo habían sido totalmente desplumados, sino que aparecían tan desollados que en su conjunto formaba una extensa herida. En el centro de la misma, como un águila sobre su presa, estaba la otra “pacífica” tórtola. Con su bondadoso semblante, que hace tan simpáticas estas aves al observador que se fía de su cara en términos humanos, la bestia picoteaba sin cesar la llaga de su compañera, que se hallaba literalmente a sus pies. si intentaba levantarse, para escapar con las últimas fuerzas que le quedaban, la otra no le daba reposo, y con las suaves alitas la derribaba y proseguía implacable su tarea de matarla lentamente,

coleccionista japonés pagó 82,5 millones de dólares por *El retrato del doctor Gachet*, de Van Gogh.

a pesar de que el verdugo estaba ya tan cansado que apenas podía mantener abiertos los ojos.»⁹⁵

Para Lorenz, como para Matsumura, somos sisellas con pico de cuervo, animales armados como lobos pero desprovistos de su inhibición de los instintos. Candor y mugre, amor y plaga, la paloma puede hacer nido allá donde se le antoje, pasar inadvertidamente de la nube al sumidero, del olivo al alcabor. Si bien en Tokio los cuervos han vencido a las torcaces, lo cierto es que Matsumura concluye su discurso con el punto de vista de las aves, allá arriba desde donde somos orugas que se arrastran por las aceras.

Sin embargo, el horizonte de los estudiantes de *All Night Long* no abarca más allá que el de los pináculos de las fábricas, allá arriba, tan lejos como los aviones. Abajo, en el asfalto, los muchachos se deslizan por la escorrentía hacia las sentinas del extrarradio. El terror más barato de finales de los ochenta toma por emblema la carne y la cloaca. *Entrails of a Beautiful Woman* (Bijo no harawata, Kazuo 'Gaira' Komizu, 1986) es en sí misma una basura filmica que retoza con los deshechos sociales y humanos de una modernidad ya agonizante. En su obra, Gaira alumbra con potente foco los más negros rincones de Japón, las naves vacías y los sótanos de un Tokio en el que las mujeres se venden, descuartizan o destrozan como un montón de carne y tripas.

El cuerpo dismantelado, la industria abandonada; en *Organ* (Kei Fujiwara, 1996), el tejido social se gangrena, la carne se pudre, la narración se descompone; duró menos nuestra dignidad que el fondo de nuestra cartera. A través de la herida abierta por la crisis financiera, se desparraman los valores, empleos y vísceras de un torso enfermo. Quizá tengamos suerte y volvamos a ser árboles, pero mientras, nuestro cuerpo es pasto para el moho, banco de entrañas para un mercado al que ya sólo puedes ofrecer tus propios órganos. Desplazado al campamento de indigentes de *Homunculus*, ¿qué otra cosa hubiera podido vender ya Nakoshi excepto la potestad para que otros experimenten con su cerebro?

⁹⁵ Konrad Lorenz. 1999. *Hablaba con las bestias, los peces y los pájaros*. Barcelona. Tusquets.

Fujiwara opta por un montaje abrupto, por un confuso relato, por una estética de la fealdad (*shūaku no bi*), como la Historia. Podredumbre, violencia y apatía suturan *Organ*, *The Guard from Underground*, *The Serpent's Path* (Hebi no michi, Kiyoshi Kurosawa, 1998) y *All Night Long* a un panorama urbano sin esperanza, sin posibilidad de promoción o de mejora de las condiciones sociales. De hecho, de haber sobrevivido, los fracasados adolescentes que retrata Matsumura llevarían hoy la apatía por existencia, la incertidumbre por empleo.

Desde las azoteas, desde los pozos, tampoco en el *neokaidan* hay horizonte más amplio para los jóvenes de Tokio. Actualmente, protesta el economista Takurō Morinaga, «es necesario trabajar con toda urgencia para que toda esta gente pueda reincorporarse al mercado de trabajo estable. Sin embargo, en el fondo las empresas no quieren contratar indefinidamente a empleados que han vivido como *freeters* [*furitā*, jóvenes que saltan de un empleo temporal a otro] hasta la tercera parte de su vida. [...] Cuando eran veinteañeros, los *freeters* podían escoger entre diversos empleos, incluyendo puestos a tiempo parcial o temporales, en diversos tipos de trabajo. Pero a los treinta años, la calidad y cantidad de trabajos a los que pueden acceder cae espectacularmente. Y a los cuarenta, la única puerta que se les abre es la de los trabajos de las “tres K”, los trabajos considerados *kiken* (peligrosos), *kitanai* (sucios) y *kitsui* (pesados), precisamente cuando comienzan a perder fortaleza física» (en Yashiro y Morinaga, 2007: 39).

Así como en *Yotsuya Kaidan*, Nanboku Tsuruya IV equipara la caída del samurái con su oficio de artesano, también el luchador de *sumō* de *Guard from the Underground* o los inspectores de *Paranoia Agent* y *Organ* pasan a ocupar puestos “indignos” como el de guardia jurado o el de escobilla de un retrete (*Organ*). Porque el trabajo no siempre dignifica, antes al contrario⁹⁶: para sudar ya están las bestias, las zorras, los coreanos residentes y los chinos que han venido para romperse el espinazo.

⁹⁶ Por el contrario, en *El infierno del odio* (Tengoku to jigoku, 1963) Akira Kurosawa dignifica al empresario de origen *burakumin*, impeliéndole a arriesgar por el hijo de otro hombre todo aquello que ha logrado desde sus orígenes como tiracuerdo.

En Japón, el coreano es despreciado por su raza, la mujer por su género, el *burakumin* lo es por sus ancestros. El karma te persigue a través de los registros, de los censos y las listas que, a pesar de prohibiciones, siguen manejando las empresas y las novias casaderas. Los *burakumin* son los descendientes de los *eta* (los “extremadamente impuros”), matarifes, carniceros, curtidores y todos cuantos fueran corrompidos por su trato cotidiano con la muerte. Por ello, aún sin conllevar la polución del karma, también los trabajos más sucios de la Era Edo eran ya privilegio de los *eta*, artesanos del cáñamo, el bambú, las aguas negras y las mechas de las velas.

Ni siquiera las legiones de pobres, comediantes, delincuentes y ramera que engrosaban las filas de los *hinin* (los “no humanos”) querrían compartir mesas con los *eta*. Por debajo incluso que los *hinin*, no había para el *eta* manera alguna de ascender socialmente o de purgar el pecado de su nacimiento. El *eta* debía postrarse en el suelo antes de hablar y tenía prohibido entrar a los santuarios, vestirse de algodón o calzar zuecos. Según sentencia de un magistrado de finales de la Era Edo, «la vida de un *eta* vale la séptima parte que la de un magistrado de la ciudad. Por tanto, un hombre de la ciudad no podrá recibir un castigo a no ser que acabe con la vida de siete *etas*» (en Hane, 2003: 66).

En la ciudad del fango, a la orilla del río, los parias no pueden practicar el cultivo del arroz y, en consecuencia, quedan exentos del pago de impuestos. Nos recuerdan los *eta*, en conclusión, a los intocables de la india o los *homini sacri* del derecho romano, aquellos que —recoge Giorgio Agamben (1998)⁹⁷— pueden asesinarsse impunemente pero, debido a ello, no merecen la dignidad de ser sacrificados a los dioses. El hombre sagrado existe en el exilio, tiene una vida física (*bíos*), pero carece una vida política (*zōē*), de un espacio en el reino de la Ley. Desnudos en el lago, no hay manera de distinguir a un *burakumin* de un ciudadano de provecho; el nipón y el *burakumin* son vecinos pero hijos

⁹⁷ Tomamos de Agamben estas nociones; sin embargo, no asumimos las conclusiones políticas que el filósofo italiano extrae de las mismas, así como tampoco la visión antidemocrática que subyace en su apropiación global del concepto de *homo sacer*. A pesar del potencial de sus intuiciones, Agamben (1996: 52) tiende demasiado a desplazar la exclusión desde lo social hacia lo meramente filosófico-político, tomándola por una figura con la que cuestionar la tradición política occidental.

de naciones opuestas: al primero, el nacimiento le garantiza unos derechos (*zōe*); al segundo, nada más que su desnudo cuerpo (*bíos*).

Ni siquiera la creación del Estado Moderno Meiji garantiza la completa ciudadanía a los *burakimin*. Incluso tras el *Edicto de abolición de las clases innobles* (1871), los documentos oficiales seguirán dando cuenta de unas culpas que se heredan. A pesar de que las reformas de posguerra impiden registrarlos como *kyū-eta* (antiguo *eta*), la sociedad pergeña normas en el ámbito de lo obsceno e inventa listas negras que sigan confinándolos fuera del tablero. La paradoja, subrayan *All Night Long* y su secuela (*Ooru naito rongu 2: Sanji*, Katsuya Matsumura, 1995), es que la misma regla del juego acaba excluyendo de igual modo a los hijos de las clases altas, transmutados en basura orgánica o, a lo sumo, en carniceros, es decir, en el más impuro oficio del más detestable de los estamentos.

Con la modernidad, los *burakumin* se empobrecen al perder el monopolio de la carne y del cuero, al pasar de charcuteros a menestrales de matadero. La modernidad global no quiere artesanos ni desea vocaciones apasionadas; en cambio prefiere palomas, jóvenes que descuaticen sin cólera y abrasen con soplete los rostros de sus víctimas. La flexibilidad laboral, entiende Zygmunt Bauman (2004: 22), es apología de la sumisión, encumbramiento de la indiferencia de unos jóvenes a los que se recomienda realizarse no a través de su trabajo sino del consumismo. Pero en la cadena de despiece no es difícil deslizarse inadvertidamente hasta las muelas de las máquinas.

«Ser “superfluo” significa ser supernumerario, innecesario, carente de uso [...] Los otros no te necesitan; pueden arreglárselas igual de bien, si no mejor, sin ti. No existe razón palmaria para tu presencia ni obvia justificación para tu reivindicación de derecho de seguir ahí. Que te declaren superfluo significa haber sido desechado *por ser desechable*, cual botella de plástico vacía y no retornable o jeringuilla usada [...] “Superfluidad” comparte su espacio semántico con “personas o cosas rechazadas”, “desperdicio”, “basura”, “desperdicios”: con *residuo*. El destino de los *desempleados*, del “ejército de reserva del trabajo”, era el de ser reclamados de nuevo para el servicio activo. El destino de los residuos es el basurero, el vertedero».

En fuga hacia la hipersomnia, los personajes de *Bright Future* (Akurai mirai, Kiyoshi Kurosawa, 2003) no hallan entre tanta monotonía más esperanza que la del ensueño. Como una medusa al agua fría, los adolescentes se han aclimatado a la apatía y se dejan arrastrar hacia un futuro desierto. Todos ellos visten idénticas camisetas blancas con la faz de “Ché” Guevara, pero en el orden de la vida política (ζοέ) los adolescentes de *Bright Future* se asemejan cada día más al *burakumin*. Sin embargo, en el perpetuo exilio del *homo sacer* no hay ley que te ampare: has entrado en una tierra más allá de todas las jurisdicciones, en un confín habitado por espectros.

Pero, a todo esto, ¿dónde están los dueños? Acaso, como en *The Guard from the Underground*, comprando desde su despacho cuadros de Cézanne subastados en New York. ¿Cuál es aquí el lugar de la ideología? Ellos no lo saben, pero lo están haciendo o, más bien, es el mercado quien los está desrealizando también a ellos. En una espiral capaz de generarse a sí misma, en un apocalipsis capaz de darse cuerpo, nosotros vamos derivando hacia el terreno cada vez más extenso de lo superfluo. El problema para el capitalismo deviene, en conclusión, en hallar el modo de librarse de tal excedente de carne o, en palabras de Zygmunt Bauman (2005: 17), «la nueva plenitud del planeta significa, en esencia, una aguda crisis de la industria de eliminación de residuos humanos».

Pero ni basta la aniquilación ni es suficiente con el exilio, para deshacerse de la basura es preciso despojarla del recuerdo, arrancarla de la memoria, borrar todo testimonio de su existencia. Como explica José M^a Bernardo Paniagua (2002), a la exclusión social le corresponde la imposibilidad de acceder al discurso y sus medios. Sin embargo, advierte Bernardo Paniagua, debemos entender la exclusión mediática «no sólo en su dimensión subsidiaria de la exclusión social, sino también en su dimensión autónoma y, en cierto modo, causante de la propia exclusión social (al menos en el contexto, como diría Castells (2002), del capitalismo informacional».

En las carpas azules del parque Ueno duermen sobre cartones más de mil hombres sin techo. Víctimas de la recesión y el paro que siguieron al estallido de la burbuja financiera, la legión de vagabundos ha aumentado en cuatro mil almas por todo Japón, ascendiendo hasta los

casi veinte mil indigentes en 1999⁹⁸. Sin embargo éstos son los invisibles, los fantasmas. Exiliados ya por el *Bakufu* hasta de los registros y los mapas, hacer historia de los parias es rastrear trazos al margen, páginas que fueran arrancadas de la Historia. Porque ser un excluido significa desaparecer, ser borrado de la agenda de los medios, que te aplasten a toneladas los programas coloristas y los anuncios divertidos.

Sin embargo, lejos de los discursos oficiales, existe una representación escatológica y avernal del mundo de los excluidos, la descrita por el cine de terror, la de la urbe vertedero que pueblan los fantasmas de *Re-Cycle* (Oxide y Danny Pang Chun, 2006), la de las bolsas de basura en que se guarecen las muertas de *Tomie* (Ataru Oikawa, 1999) y de *Ju-on*, la del ultramundo virtual hacia el que migran las almas solitarias en *Kairo*. Espacios siempre en el reverso oculto de la imagen, intersticios secretos pero atestados de fantasmas.

Y qué pasará entonces, cuando ese vértice esté completo y estalle anegándonos con las sombras de los muertos. Los muertos, como los excluidos del sistema capitalista, son transparentes a nuestros ojos, invisibles para nuestros televisores y nuestras fotografías. A lo sumo, nos incomodan en el sofá o nos atragantan cuando, en reporte especial desde el *tsunami*, los ahogados flotan hasta nuestras pantallas desde Indonesia; pero claro, el Sur —afirma Ramonet (1998: 105-107)— sólo puede ser representado como paraíso turístico o como infierno. Del mismo modo, también en el cine de terror las muertas se asoman a las pantallas de nuestros televisores, móviles y portátiles para mostrarnos el tártaro en que moran. Vejadas por todos los hombres de la tierra, muertas de puro olvido, las espectras regresan contaminadas por el odio y la pecina de su *oubliette*⁹⁹, tan impuras que no es posible ya sacrificarlas a los dioses.

Extraña perversión la del terror: otorga al excluido un cuerpo visible pero tan espantoso que nos incita a cerrar los ojos; representa los más acuciantes problemas de nuestro tiempo, pero los somatiza en un

⁹⁸ Datos extraídos del artículo “Japón ya tiene pobres”, de Agustín Rivera, publicado en el diario *El Mundo* el viernes, 9 de abril de 1999.

⁹⁹ Era costumbre, en los castillos medievales europeos, disponer de olvidaderos (*oubliette*) pozos o mazmorras en las criptas a las que arrojar para siempre a aquellos de los que uno quisiera olvidarse.

cuerpo retorcido, capaz de invocar más lástima o miedo que deseo de justicia. Miremos, no obstante, con los párpados abiertos de par en par, aprendamos a escuchar qué angustia social encubren los gruñidos de las bestias. *Japón bajo el terror del monstruo* (Gojira, Ishirō Honda, 1954) fue el primer film de éxito que habló de la bomba de Hiroshima. Para que el público entendiera, no fue preciso optar por uno de los diseños preliminares en los que el monstruo remedaba un hongo hecho de nubes: la bomba estaba ya impresa en las retinas de quienes contemplaban la pantalla. Valga, por tanto, para Godzilla y para el *neokaidan* la reflexión que Frederic Jameson (2001a: 245) dedica a Raymond Chandler:

«La humanidad, como cantaba el pájaro mágico de T. S. Elliot, no es capaz de soportar más que una mínima cantidad de la dura experiencia inmediata de la vida cotidiana del capitalismo. Así, mediante un truco dialéctico, Chandler pone formalmente en marcha un género de “entretenimiento” que consigue distraernos en un sentido muy concreto: no nos distrae de la vida real, de las preocupaciones públicas y privadas en general, sino, justamente, de nuestros propios mecanismos de defensa frente a esa realidad.»

Los marginados de Hideshi Hino se desmoronan en pedazos. Cuando la gangrena le hubo deshecho el último de los dedos y se le hubieron desprendido del torso todos los miembros, el pellejo de Sampei fue amojamándose hasta que, una mañana, eclosionó de su pecho una enorme oruga roja. Pero, aun con toda su obscenidad, estos grotescos goterones de carne con que Hino ondula y riza los contornos de un cuerpo licuado, en *El niño gusano*, tienen el poder de desarmar la resistencia a la ideología que el neoliberalismo ha erigido en torno nuestro, la capacidad de mediar entre nosotros y la realidad. Bajo la abombada membana que cubre a la criatura, se esconde sin embargo un tercer insecto: el niño despreciado en casa y el colegio, el individuo marginado cuyo sumidero sólo puede ser representado bajo el pelaje del género o el ovalado contorno de un manga infantil.

Durante años, en Japón nadie habló de los *hibakusha*, de las víctimas de Nagasaki e Hiroshima, de los apestados por una memoria radioactiva. Pero ¿de qué otra cosa si no puede estar hablando *La enfermedad de Zaroku*, también de Hideshi Hino? Bastardo del sapo pero también del

arcoiris, Zaroku es desterrado a una lejana choza, junto a una balsa sólo frecuentada por los animales moribundos y los cuervos. Allí, Zaroku toma sus pústulas por pincelero y su carne por tabloza. Como al perturbado pintor del *Panorama infernal*, Zaroku escapa convirtiéndose en su propia obra de arte, en tortuga iridiscente, en galápagos multicolor. El arte, parece sugerir Hino, redime al excluido en tanto en cuanto le permite expresar obscenamente su desgracia, grabársela en la piel, tatuarla en el espacio de lo público.

Entendiendo que era la marginalidad del artista lo que, durante la era Edo, le permitía ir más allá en sus transgresiones, Katsumi Hijikata insta a sus alumnos a convertirse en renegados, a comer poco y sólo del hurto, a trabajar sólo en cabarets. Como el personaje al que interpreta en *Horrors of Malformed Men*, Hijikata es rey coronado de ortigas, profeta que vislumbra un amanecer en que los monstruos lograrán liberar al cuerpo de yuntas, trajes, cortesías y reverencias. De regreso a lo salvaje hay, sin embargo, pajarillos enjaulados, mesías que son tiranos, quimeras esculpidas a golpes, monstruos hijos de la aguja y la sutura. «Cuando esta isla esté terminada, estos hombres malformados serán libres. ¡Los deformes gobernarán!».

El cuerpo, como experiencia artística límite, es más ventana que lienzo, puerta a través de la que pueden invertirse los mecanismos de exclusión. Pero el film de Teruo Ishii parece demasiado consciente de las paradojas del *butō* de Hijikata: descabezar las convenciones a través de las técnicas formales de una danza, invertir el orden social para instaurar la tiranía de otros monstruos. Más valdría quemarlo todo — podría objetar el pintor coreano de *Portrait of Hell* (Jigokuhen, Shirō Toyoda, 1969)—, dejar que las llamas pintadas prendieran los biombo, soberanos, paneles, cortesanas y telas del palacio de Heian.

Verdad son los monstruos; no los budas ahitos de pan de oro, sino los famélicos demonios de vientre hinchado; no los bailes del jardín heiano, sino el viejo que agoniza bajo los pétalos del cerezo. Yoshihide es un realista convencido: sólo pinta el infierno. Pero para Yoshihide, el averno no acaba en la orilla del lienzo, sino que lo mancilla con gritos, opresiones y muertos. Por eso, Lord Hosokawa raja todos sus retratos, les prende fuego y trata de evitar que sus crímenes regresen desde el papel.



Fig. 8 Kuniyoshi. 1848. *Las pinturas de Ōtsue cobran vida*



Fig. 9. Taiso. 1882. *Murayama Ōkyo pintando un fantasma.*

Pero un día, nos cuenta Akinari Ueda (2002: 135), las carpas soñadas «separándose del lienzo, comenzaron a nadar libremente en el agua». Hubo en el pasado espectros que emergían desde las ilustraciones (*kakemono*); la brisa ha revuelto los esbozos del artista y, en *Las pinturas de Ōtsue cobran vida* (1848), el pintor observa atónito a los espectros caligráficos que se han fugado del grabado pero no de la tinta que enfatiza los trazos de sus cuerpos (fig. 8). Más aterradora resulta —al menos para su dibujante— la *yūrei* que escapa de la viñeta de Yoshitoshi titulada *Murayama Ōkyo pintando un fantasma* (1882); si Kuniyoshi diferenciaba al pintor de los fantasmas delineando al primero con un contorno pulcro y detallista, Yoshitoshi en cambio no imprime diferencias entre las líneas del hombre y del espectro (fig. 9).

Del mismo modo, también hoy los muertos se arrastrarán desde dentro de la pantalla para ocupar nuestras casas. Los títulos de crédito de

Ringu 2 comienzan con un mar oscuro y sin orillas que, fundido encadenado, pasa a ser el oleaje de estática de un televisor. Con ello, parece decirnos Nakata, el agua sucia en que moraban las muertas pasa a ser la estática turbia y desintonizada¹⁰⁰. Según palabras del director, «la relación entre el pozo y la pantalla de televisión (en *Ring 2*) es que el monitor mismo es el *tubo* o conexión con el infierno. En este sentido, el monitor de televisión y el inconsciente deben estar también conectados con el pozo y los espíritus malignos» (en Totaro, D. 2000).

Hoy en día, ya no hay pozas o tremedales en que ocultar a las víctimas de un crimen pasional, sino una opacidad de la imagen que desdibuja y difumina los contornos de los excluidos y los repudiados por nuestra sociedad. Por eso Sadako emerge no sólo del pozo, sino que además reptaba desde dentro del televisor, desde ese canal desintonizado, vaciado de contenido, en el que sin embargo pueden verse las imágenes de espectros. Hoy, desde su vértice de exclusión, los muertos y las muertas se colarán por las pantallas de nuestros televisores, móviles y ordenadores¹⁰¹. «Cuando ya no haya más sitio en el infierno —sentencia uno de los personajes de *Dawn of The Dead* (George A. Romero, 1978)— los muertos caminarán sobre la tierra». Pero en Japón, en el *Kairo* de Kiyoshi Kurosawa, no son zombies sino sombras y manchas negras que se filtran por las brechas de lo real.

Alguien ha precintado el armario que en *Ju-on* conecta con la buhardilla, el espacio otro de los muertos. Y esta necesidad de clausurar el espacio de los muertos se torna más acuciante en el cortometraje “Sukima”, de Norio Tsuruta (en *Dark Tales of Japan*), en el que el protagonista sella compulsivamente todas las rendijas con cinta adhesiva roja para evitar ser atrapado por largas zarpas de mujer¹⁰². Pero

¹⁰⁰ Otras metáforas de *Ringu*, tanto visuales como sonoras, señalan esta sustitución del agua sucia por la nieve cenicienta en la pantalla. Así, el murmullo de la estática se solapa con el chapoteo de la lluvia, símbolo telúrico por excelencia del fantasma que despierta o de la pulsión que se desata.

¹⁰¹ Uno de los aciertos visuales del *remake* americano de Gore Verbinski, estriba precisamente en dar a Samara (la Sadako americanizada) una textura visual de estática televisiva.

¹⁰² La idea visual de sellar rendijas con cinta roja está tomada de *Kairo*. Tal vez el color de la cinta adhesiva pueda deberse a que, como afirma Kazuya Sakai (en Ueda 2002, 254) «el color rojo tiene el poder de ahuyentar a los demonios y los fantasmas», hipótesis no siempre aplicable a todos los films.

por más que los personajes de *Kairo* cieguen con cinta aislante todas las puertas y cajones, seguirá abierta una enorme fractura que atraviesa nuestra realidad: lo virtual, Internet, la grieta digital por la que se precipita todo lo tangible y en cuyo interior se atisba un mundo virtual y fantasmagórico.

Pero en esta realidad que se diluye en un vaso de agua como una gota de pintura, no hay más sujeto posible que el fantasma solitario. Para la cultura japonesa, la disolución del espacio es también la del sujeto, ya que, en japonés, no existe el yo sin el lugar. Como cultura lococéntrica, los japoneses no entienden al individuo sin un espacio o contexto al que pueda aferrarse y lo llene de sentido. Como expone Hisayasu Nakagawa (2006: 26), el yo, como elemento contingente, «se define en función de la circunstancia por su relación con el otro: su validez es ocasional, al contrario de lo que ocurre en las lenguas europeas, donde la identidad se afirma con independencia de la situación».

¿Qué pasará entonces cuando la ciudad sea absorbida por un vértice del anonimato, cuando no queden más sitios que los virtuales ni más espacio que el del videojuego? Como observa Shinya Tsukamoto¹⁰³: «Viviendo en Tokio me he dado cuenta de una cosa que se confirma cada vez más. Los ordenadores, sobre todo los portátiles, son cada vez más abundantes y se utilizan más. Esta ciudad se está convirtiendo en un lugar totalmente virtual.» El peregrinaje de Masuoka en *Marebito*¹⁰⁴ le lleva no sólo a exiliarse entre los vagabundos del parque Ueno, sino también en el lugar en que la estática enturbia hasta los rostros de los transeúntes. Pero no sólo se trata de simulacros o de mundos digitales en los que —afirma Olivares Merino (2005: 15)— somos «sujetos transparentes y hemos perdido la identidad». Actualmente, también las ciudades enteras son absorbidas por espacios del anonimato, espacios sin significado, calles y aeropuertos habitadas por sombras y por espectros. Marc Augé los denomina «no lugares», espacios «que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico».

La sobremodernidad —hablando en términos de Augé (2004: 83-84)— genera un mundo de espacios sin memoria, de espacios palim-

¹⁰³ Citado por José Luis Rebordinos en Lardín y Sánchez Navarro (2003: 136).

¹⁰⁴ Significativamente, interpretado por Shinya Tsukamoto.

psesto sin más contenido que el del trazo de los individuos que por un momento los transitan, «un mundo donde se nace en la clínica y donde se muere en el hospital, donde se multiplican, en modalidades lujosa o inhumanas, los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales (las cadenas de hoteles, y las habitaciones ocupadas ilegalmente, los clubes de vacaciones, los campos de refugiados, las barracas miserables destinadas a desaparecer o a degradarse progresivamente), donde se desarrolla una apretada red de medios de transporte que son también espacios habitados. [...] Un mundo así prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero, al pasaje.»

Desde la azotea¹⁰⁵, incluso Tokio parece un desierto, una colmena de la que todas las abejas han huido y que va siendo ocupada por arañas, polillas silenciosas y orugas de la cera. A través de una verja, Takabe—detective en *Cure*— atisba los contornos de una ciudad disuelta en humo, de una urbe que, al igual que su esposa, ha perdido la memoria de sí misma, del trazado de sus calles y los hombres que las cruzan. Bajo los pies de Takabe, inhumadas en cemento, se amontonan las moradas; oficinas, ascensores y departamentos en los que, desde allí arriba, la vida es apenas tránsito y recuerdo.

Escudriñando el contorno mellado de Tokio, Takabe no halla rastro del asesino ni tampoco de sí mismo. Para el actual cine nipón, la ciudad se desperdiga en ínsulas de vidrio que siguen tan aisladas como el Japón de los Tokugawa, cuando, so pena de muerte, estaba prohibido huir del archipiélago. Tras haber aniquilado a todo cuanto quiso amar y a veces amó, Ishimatsu se encarama a la torre más alta del presidio; desea volar pero el paño de sus alas pesa más que los grilletes o el granito de las gárgolas. En las torres, desde el cielo, el Ishimatsu de

¹⁰⁵ En el cine japonés reciente, la terraza y la azotea se elevan como escenarios privilegiados de las soledades y conflictos de los personajes. Una y otra vez, los protagonistas de *Kairo*, *Cure*, *Audition*, *The Locker*, *Rasen*, *DOA*, *Ichi the Killer* o *Llamada perdida* escrutarán su soledad en el confín de los rascacielos. No podemos obviar las necesidades de producción inherentes a esta opción: la azotea resulta un espacio ideal para rodar y olvidarse del imprevisible gentío y otros problemas logísticos que plantea filmar en directo las calles de Tokio. Sin embargo, es ésta una elección también retórica y estética: la azotea representa un espacio urbano pero libre de bullicio, aislado pero abierto, acotado pero en contacto con el cielo; nos coloca, en definitiva, en un lugar propicio para la introspección y el vacío en medio de un paisaje colapsado por el ruido.

Cementerio yakuza (Graveyard of Honour, Shin jingi no hakaba, Takashi Miike, 2002) escruta el viento, acaso compartiendo el sueño del truhán en *The Bird People in China* (Chūgoku no chōjin, Takashi Miike, 1998): volar, elevarse como cuentan los aldeanos de una lejana provincia china, planear con alones de papel, remontarse sobre el arrozal con las risas de los niños. Pero Ishimatsu se ha despeñado contra el centro penitenciario.

En las torres, desde el viento, estallan aullidos cifrados en llamas, señales de humo con que el yakuza lamenta lo que no pueden sus lágrimas... Porque en las azoteas de Tokio, o al menos en las de *Dead or Alive: Hanzaisha*, crepitan tómulos de fuego, piras funerarias inflamadas de fueloil y de venganza. Con la soledad del tigre, con la desesperanza de los lobos o —escribe Jordi Costa¹⁰⁶— con «esa forma de desvalimiento que sólo puede experimentarse en el lado más salvaje de la vida», los yakuza tirotean a gritos el silencio de las calles y las plazas. Quizá busquen con ello encontrar un cuerpo a medida del suyo, un amor tierno y severo como un Bambi de alfileres¹⁰⁷. Aun sabiendo, como Kakihara en *Ichi the Killer*, que es posible que ese amante anhelado tanto tiempo no logre satisfacer sus deseos, que le falten las palabras y los golpes para tanto amor y tanto daño. O puede que también, como las heroínas del *neokaidan*, atiendan a la corriente de las ondas electromagnéticas, buscando en su rumor una voz pidiendo auxilio, un murmullo que en realidad no es sino el suyo.

Y así, en todas las azoteas de todas las películas, hay mujeres cuyos cuerpos no encajan en el horizonte de las urbes, personajes que atisban el confín de faros y de antenas, buscando en vano una respuesta. Pero ni Yoshimi en *Dark Water*, ni Yumi en *Llamada perdida* o los personajes de Kiyoshi Kurosawa, llegarán a avistarse nunca desde sus oteros de cemento; a lo sumo darán con un espectro o con la mochila abandonada de una niña muerta, pero sin más raíz que el aire ni otro hogar que la azotea, todos ellos acabarán arrastrados por una vida de fantasmas.

¹⁰⁶ En Lardín y Sánchez Navarro, 2003: 173-74

¹⁰⁷ A menudo, Takashi Miike ha descrito la relación entre Kakihara y su adversario en *Ichi the Killer* como un cuento de amor tan tierno como el *Bambi* de Walt Disney.

Dice un técnico en *Audition* que «Japón está enfermo de soledad», de niños que persiguen una madre que los mime o de fantasmas que buscan un amante que las quiera. Así es como llora el bebé abandonado en la taquilla de *The Locker* o la Ikuko ahogada en el depósito de agua de *Dark Water*. Pero no invitándonos al paraíso o el reencuentro, sino intentando secuestrarnos hacia una guarida de demonios (*oni no sumu tokoro*) en la que no hay nadie a quien querer ni nadie que nos quiera. Desde lo alto del rascacielos hemos caído hasta el fondo de los pozos.

«Me di cuenta igualmente de que, durante los diez años transcurridos, el tiempo había estado poblando el cielo para mí, allí arriba, de seres que relucían con fulgor marfileño» (Oé, 2004: 95); mas nosotros no podemos sino atisbarlos en las las nubes blancas que, como escribiera Su Dongpo, tienen siempre la forma de aquél que las contempla, de los sueños y recuerdos de cuanto hemos ido perdiendo a lo largo del camino. Cuentan los fantasmas de *After Life* (Wandāfuru Raifu, Hirozaku Koreeda, 1998) que al otro mundo podemos llevarnos un único recuerdo. Pero, ¿podrá sol tan pequeño caldear la vasta eternidad? A juzgar por todos los espectros que regresan del silencio, también tras la muerte seguiremos solos con nuestro recuerdo. Lejos de mitigar su soledad, los muertos nos hacen partícipes de ella: «Entonces, en el instituto, —susurra Harue en *Kairo*— creció en mí la idea de que puedes estar solo incluso tras de la muerte». Dejará de haber entonces un altar para los muertos o un plácido reposo entre los ancestros; como murmura un muerto en *Kairo*:

«Siempre la muerte fue la soledad eterna»

Requena, julio de 2008.



Glosario

Bakeneko. Sus zarpas crecerán hasta que entre ellas escapen los ratones pero no los mozos y doncellas; cuando el *bakeneko* maúlla, la luna tremola entre las nubes, pues el cuerpo de este gato fantasma ha crecido tanto que podría cazarla como a una polilla sobre un cuenco lacado de negro. Envuelto en fuegos fatuos, se alzaría sobre dos patas y devorará a su propia dueña para poder tomar su aspecto. Más frecuentemente —sobre todo en arte y cine— el *kaibyō* o *bakeneko* es la sombra proyectada por el gato, la bruja o la muerta con la que comparte un mismo cuerpo. No por capricho, los chinos jamás dejaban entrar al velatorio a gato alguno, no fuera que éste saltara sobre el difunto avivando la parte más baja de su espíritu.

Bunraku. Tras la crisis en que se sume a finales del siglo XVIII, el teatro de marionetas (*ningyō jōruri*) pasó a llamarse bunraku en honor a Uemura Bunrakken, el manipulador de títeres que, en el siglo XIX, logró rescatarlo de su declive. Sin embargo, no fue él —sino Yoshida Bunzaburō en 1734—, quien impusiera la costumbre de que fueran tres los manipuladores que manejaran los complicados mecanismo que movían los ojos, la boca y los dedos de los muñecos (invenciones

de 1727, 1730 y 1733), ni tampoco quien otorgara al *ningyō jōruri* sus rasgos esenciales. Si bien las primeras referencias escritas sobre los títeres se remontan a finales del XII, habrá que esperar hasta el siglo XVI para que por fin se integren los tres elementos constitutivos de este arte: los muñecos, el recitado y el samisen. De ellos, es el samisen el más determinante ya que son sus acordes los que marcan el ritmo con el que el recitador (*tayū*) canta y declama el texto escrito, interpretando las voces y estados de ánimo de los personajes. Tal confluencia de elementos se daría, al parecer, junto al río Kamo (Kioto), allí donde el *bakufu* había ordenado concentrar los espectáculos. Será en Kioto donde Monzaemon Chikamatsu (1653-1725) escriba sus primeros *jōruri*, pero en 1706 Monzaemon se traslada a Osaka, donde el teatro de marionetas alcanza su máximo esplendor gracias a la labor de autores como Takeda Izumo (1691-1756), Ki no Kaion (1663-1742) o de obras del propio Chikamatsu como *Los amantes suicidas de Sonezaki* (1703), *La batalla de Coxinga* (1715) o *Los amantes suicidas de Amijima* (1720).

Confucianismo (en Japón). Todo erudito confuciano asumía por misión trasladar al pueblo llano una moral basada en la piedad filial y la obediencia al señor. De ahí el atractivo que pronto adquirió para el *bakufu* Tokugawa una escuela partidaria de la superioridad moral de unas personas sobre otras. El *Sung*, la recopilación de los conceptos neoconfucianistas de Chu Hsi (1130-1200), predica que la autoridad del gobernante emana del Camino del Cielo, encarnación del *li* (principio universal) y del *t'ai chi* (El Supremo). El confucianismo se convierte durante el periodo Tokugawa en la moral dominante de Japón, contagiando desde las relaciones feudales hasta el ámbito doméstico, desde la educación hasta la consideración social de la mujer, cuya inferioridad se acrecenta e institucionaliza. Ekken Kaibara (1630-1714), erudito confuciano, admoniza en su *Gran aprendizaje para las mujeres*: «Desde la más temprana adolescencia, una chica debe aprender dónde está la línea que separa a las mujeres de los hombres... Una mujer debe venerar a su marido como si en él viera al mismísimo cielo» (en Hane, M. 2003: 67).

Edo. Nombre que recibía el actual Tokio hasta la Restauración Meiji, en 1868. Capital del país durante el sogunato Tokugawa (1600-1868), Edo albergaba la sede del gobierno militar, así como también las

residencias de gran número de nobles. Cada uno de los daimios (soberanos feudales) estaba obligado a pasar en Edo junto a toda su corte uno de cada dos años, lo que contribuyó a alentar una floreciente vida cultural, artística y comercial. Con una desbordante población (se calcula que a mediados del siglo XVIII contaba con entre tres y cuatro millones de almas), Edo era la metrópolis más representativa de la nueva cultura urbana.

Era Heian (794-1185). De poco servían para un gobierno fuerte y centralizado —como el que surgiera de las Reformas Shōtoku y Taika (s. VII)— las residencias desmontables que hasta entonces habían habitado los monarcas japoneses. Basándose en las instituciones administrativas de la dinastía Tang, Japón se había parcelado en provincias y había sistematizado las recaudaciones y los puestos de control; todo ello ocasiona que, por primera vez, la corte abandone sus residencias temporales y se establezca en la espléndida ciudad de Nara, construida a imagen y semejanza de Zhang-an. No obstante, en el 794 la capital se traslada a Heian-kyō (Kioto), así da comienzo la Era Heian.

En la refinada corte Heian, la elite se entregaba a los placeres de la literatura, el arte, la caza, los perfumes y los juegos. Desde su atalaya de cortinas, las damas de palacio escribían obras tan importantes como el *Romance de Genji* (Shikibu Murasaki) o *El libro de la almohada* (Shōnagon Sei). Pero mientras el poder se hallaba en manos de funcionarios y regentes imperiales como la familia Fujiwara, la periferia padecía el ascenso de los jefes militares, la clase samurái, los portadores de la espada. En el siglo XII, dos grandes familias enfrentadas, los Taira y los Minamoto, dominan todas las regiones periféricas. En un primer momento (1156), Kiyomori Taira logra vencer e imponer su sangrienta dictadura; sin embargo, en 1180, Yorimoto, jefe de los Minamoto, iniciará una sublevación en la que aniquilará a todos los miembros de la familia Taira. Amarrado a un ancla en el fondo de la costa de Shimonoseki, Kiyomori Taira sigue enviando hacia la costa legiones de alaridos y huestes de cangrejos con el rostro de sus hombres grabado sobre el torso.

Era Kamakura (1192-1333). Exterminados hasta los niños, arrancada la última simiente de los Taira, Yorimoto se hace con el poder y decide trasladar su cetro a Kamakura a fin de soslayar la blandura y

los placeres de la corte del imperio. Él es administrador supremo de las 66 provincias del Japón y condestable al que rinden pleitesía los jefes samuráis, nueva clase hegemónica para un orden erigido sobre el vasallaje. A la muerte de Yorimoto, la familia de su esposa, los Hōjō, habrán de hacer frente a una sublevación por parte de las fuerzas imperiales. No fue ésta, sin embargo, la mayor amenaza del periodo, sino los dos intentos de invasión mongola repelidos por gracia del providencial tifón *kamikaze* (viento de los dioses), el primero, y por las fuerzas japonesas, el segundo. A pesar de la victoria, el esfuerzo bélico había arruinado a la nación y no había botín que repartir entre los guerreros defensores. Al tiempo que el país se precipitaba en manos del pillaje y las refriegas territoriales, en 1331 el emperador Godaigo vio la oportunidad de levantarse en armas y restaurar el poder imperial, apoyado por Takauji Ashikaga. Pero Godaigo fracasó al tratar de imponer orden; desplazado del poder por Takauji, acabó enfrentándose a él y fundando, en 1336, una segunda corte imperial en Yoshino, que habría de durar hasta 1396.

Era Meiji (1868-1912). No todos los pueblos padecen la fortuna de tener por Emperador a un Dios viviente, el joven Matsuhito que, en 1868, ase las riendas del Sol Naciente. Tan deslumbrante era su estampa, que los líderes de los clanes Satsuma-Chōsū lo dejaron brillando al fondo mientras ellos gobernaban el rumbo que, a partir de entonces, habría de tomar el archipiélago. Era la Suya, sin embargo, una llama confortable, cuya divinidad convenía seguir alimentando a fin de legitimar ante el pueblo el intenso proceso de modernización. La oligarquía que gobierna durante la Era Meiji es consciente de que para conseguir el *fukoku kyōhei* (“nación rica, ejército fuerte”) es preciso ponerse a la par con occidente en tecnología y administración, importar de Alemania el modelo constitucional, de Gran Bretaña la marina y de Francia la Justicia. Por supuesto, los samuráis se sublevarán contra este orden plebeyo en el que habían perdido su impunidad y sus privilegios. Encorajinado por los alzamientos de 1876, el samurái Takamori Saigō conducirá un contingente de cuarenta y dos mil hombres contra las tropas imperiales de “sucios granjeros” que, sin embargo, acabarán por masacrar hasta el último de los samuráis.

Además del ejército moderno y el servicio militar obligatorio, el gobierno Meiji fomenta la creación de la industria textil, la minería, el

ferrocarril y, poco después, el azúcar, el cemento, el vidrio y el papel. Ya en 1904, Japón es el mayor productor de seda del mundo. Pero ¿qué pudo alimentar los hornos de las fábricas para que el país se industrializara en tan breve lapso de tiempo? ¿Qué, sino la sangre? ¿Qué, sino los coreanos y presidiarios que perecen en las minas? ¿Qué otra cosa más que el hambre y los impuestos sobre el campesinado? Mientras la oligarquía se enriquece, el Estado policial mantiene a raya la desesperación de obreros y hortelanos. El sistema educativo se zafa entonces de su pátina liberal y ahonda en el nacionalismo y el culto al Emperador, todo con tal de convencer al hijo del labriego de que ha nacido para ser carne de cañón, pero carne enamorada del Imperio. Tras las victorias en las guerras contra China (1894-95) y contra Rusia (1904-05), tras la anexión de Formosa (1895) y de Corea (1910), Japón se halla embriagado de militarismo y ambición. Sin embargo, las condiciones sociales no mejoran y las mujeres siguen muriendo como esclavas en los burdeles y las fábricas de seda. El 25 de enero de 1911, Sugako Kanno es ahorcada junto a otros 11 conspiradores que habían planeado un atentado contra Meiji, a quien Kanno acusa de ser «el principal responsable de la explotación económica del pueblo. Desde un punto de vista político, el Emperador es responsable de todos los crímenes que se están cometiendo» (en Hane, M. 2003: 164). Un año después muere Mutsuhito, el Emperador Meiji, su reinado supone la transformación del Japón feudal en un estado moderno.

Era Muromachi (1336-1573). La herencia que el gobierno Ashikaga recibe de la era Kamakura se reduce a un archipiélago convulso, a un hervidero de sangre en el que condestables, daimios y cabecillas locales se disputaban sin tregua cuatro islotes en medio del océano. A mediados del siglo XV, estalla un conflicto civil que enfrenta a las dos principales familias, la Yamana y la Hosokawa. Pero la paz no llegaría a la conclusión de esta década de Guerra Ōnin (1467-1477); en cambio, desató el infierno del Periodo de los Estados Guerreros, todo un siglo de guerras entre daimios locales, así como de hambrunas, insurrecciones campesinas, catástrofes naturales y bandolerismo. Sólo el ascenso de uno de los daimios, Nobunaga Oda (1534-1582), logró reunificar y centralizar el poder una vez más. Nobunaga fue despiadado con sus enemigos, pero también con los campesinos, a los que ejecutó por decenas de miles, y con los monjes budistas de la Verdadera Tierra Pura, a los que carbonizó e inmoló por millares, ya fueran

monjes, mujeres o niños. Su sucesor, Hideyoshi Toyotomi, acabó por someter a todos sus rivales y convertirse en Canciller del Emperador.

Ésta es la tierra calcinada que pisan por primera vez los occidentales cuando, en 1543, los portugueses arriban a Japón. Comerciantes españoles (1584) y, más tarde, holandeses (1600) e ingleses (1613) introducen no sólo mercancías, mosquetes y armas de fuego, sino también el cristianismo, que llegaría a las islas en 1549 de la mano del jesuita Francisco Xavier. Tanto Nobunaga Oda como algunos daimios apoyaron a los misioneros como forma de combatir el budismo de los rivales o de obtener un trato de favor en el comercio con occidente. Treinta y dos años después de la llegada del jesuita, Japón ya cuenta con cincuenta mil cristianos y doscientas capillas que habrán de ser reducidos a polvo, unos y otras, a principios de la era Tokugawa. Aún en las postrimerías del siglo XVI, comienzan ya las crucifixiones y persecuciones ante la sospecha de que la llegada de los franciscanos constituyera el prólogo a una invasión hispana.

Era Taishō (1912-1926). Durante el reinado de Yoshihito, resulta difícil comprender el imperialismo de ultramar de no enlazarlo a los intereses de los *zaibatsu*, gigantescas corporaciones que, a cada nueva conquista militar, pasan a controlar los mercados y los recursos de los territorios ocupados. Durante la era Taishō, la industria sigue acelerando a todo trapo y transformando a su paso el paisaje de las urbes con tranvías, radios, cines y automóviles. Los jóvenes de la nueva era escuchan *jazz*, juegan al tenis, leen libros y aprenden de las revistas las modas de occidente. Pero el neón es indiferente, alumbra tanto a la juventud como a la miseria. Y en la era Taishō los avances fueron tímidos: se implantó el sufragio para los varones mayores de 25 años —excepto los indigentes— y el poder pasó a manos de la Dieta; pero el nivel de vida y la sanidad continuaron estancados, comunismo y socialismo siguieron proscritos y no era raro que más de un anarquista falleciera a resultas de los interrogatorios. Mujeres militantes como Noe Itō (1895-1923) o Fumiko Kaneko (1903-1926) osaron más allá del sufragio universal, clamaron el fin del capitalismo y perecieron en defensa de una sociedad en que fueran iguales todos los hombres y mujeres. En palabras de Raichō Hiratsuka (1886-1971), fundadora de la revista *Seitō*: «Yo soy la Nueva Mujer, ¡yo soy el Sol! / Soy un ser humano único. / Al menos, día tras día, deseo que así sea.

/ Las Nuevas Mujeres no sólo desean la destrucción de la vieja moral y las viejas leyes construidas sobre el egoísmo de los hombres, / también intentan día tras día construir un nuevo mundo en el que haya una nueva religión, una nueva moral y nuevas leyes» (En Mackle, V. 2003: 45). Pudieron más, sin embargo, la incompreensión social, la represión y la indiferencia de los políticos; tras la represión ejecutada contra la organización feminista “Sekirankai” (Sociedad de la Ola Roja) en 1921, pocas fueron las que siguieron luchando por la causa feminista.

Kabuki. El *kabuki* es una danza inclinada, tan poco ortodaxa que en su origen no era interpretada por hombres sino por mujeres. Fue Okuni, sacerdotisa del santuario de Izumo Taisha, quien ejecutó por primera vez la danza del *kabuki odori* en el Kioto de 1603. Tras la danza religiosa conocida popularmente como “Nenbutsu Odori”, irrumpía entre los espectadores el espíritu redivivo de Nagoya Sanzo (el Don Juan nipón) que declaraba haber sido liberado gracias a los rezos budistas; seguidamente, se interpretaban bailes populares para concluir con la nueva danza *kabuki*. El éxito rotundo de este espectáculo pronto fue adoptado por las cortesanas y mujeres de vida licenciosa que, tras un sensual baile, ofrecían al público más de sus servicios. Pero este *kabuki de mujeres* (*onna-kabuki*) pronto suscitó la condena del *bakufu*, que lo ilegalizó en 1629. Poco pareció importar esto a los empresarios teatrales, que optaron por sustituir a las cortesanas por bellos efebos que, al término de la función de danzas y acrobacias, ofrecían al público más de sus servicios. Nuevamente, el gobierno prohibió este *wakashu-kabuki* en 1652, debido a las grescas suscitadas entre los espectadores a fin de conseguir los favores de los jovencitos. Finalmente, un año después, las obras *kabuki* retornarán con la condición de que sean hombres adultos los intérpretes de un espectáculo que cambia de estilo y talante. En el *yarō-kabuki* se amalgaman las danza clásicas del *nō* y del *kyōgen*, los números trágicos y los cómicos, el carácter popular con las convenciones tradicionales.

Así sintetiza Eichi Hayashiya (1984: 34) los rasgos de este nuevo arte: «el *kabuki* se caracteriza, sobre todo, por su realismo, aunque este realismo difiere en gran medida del realismo propio del teatro occidental. Sin embargo, el *kabuki* suscita su efectismo mediante una serie de ajustados movimientos rítmicos, paralelamente a la sucesiva varia-

ción de actitudes y gestos de los actores, expresados siempre con vigor y alegría vital. Estos gestos y movimientos sólo tratan de crear una imagen visual clara, todo lo intensa posible, como si fuesen sugerentes pinceladas, pero nunca pretenden reproducir en el escenario pormenores precisos de la vida real».

Kami. *El viaje de Chihiro* (Sen to Chihiro no kamikakushi, Hayao Miyazaki, 2001) parece preguntarse si quedará lugar para las deidades (*kami*) cuando ya nadie recuerde sus nombres y sus ritos, si lograrán sobrevivir a una era en que dejemos de reconstruir los temples y santuarios en los que puedan regenerar una vitalidad que, en el sinto, el tiempo va minando hasta el olvido. Pero por más que los *kami* busquen la purificación del agua en el balneario mágico de *El viaje de Chihiro*, lo cierto es que ya nada podría devolverles los árboles y los ríos intoxicados, las praderas del hollín y los montes de la escoria en que un día estuvieran sus moradas. La destrucción de la naturaleza, plantea Miyazaki, es la muerte de los *kami*. Aún así, mientras haya una roca o una planta, los *kami* continuarán conviviendo con nosotros, en el granero o entre las raíces del alcanfor centenario en el que dormita el orondo peluche de *Mi vecino Totoro* (Tonari no Totoro, Hayao Miyazaki, 1988), filme en el que Miyazaki hermana en la mirada de las niñas la fascinación por las criaturas maravillosas con los prodigios del mundo natural.

Sin embargo, en el auténtico culto sintoísta, ni todos los *kami* son grandes divinidades (como Inari o Amaterasu) ni todos son espíritus naturales de los ríos y cascadas. Es más, el *kami* puede proceder incluso de los excrementos humano o de cada uno de los muertos que abandonan este mundo. Hayan sido santos o malvados, los hombres al morir se tornan *kami* y, como tales, han de ser reverenciados a través de ceremonias y de ofrendas. En el sintoísmo hay, en consecuencia, tantos dioses como estrellas: «En el monoteísmo —puntualiza Tsunekiyo Tanaka (2007: 51)—, Dios lo sabe todo y lo puede hacer todo, pero en el sintoísmo cada *kami* sólo sabe una cosa y sólo puede hacer una cosa. [...] Con el monoteísmo, basta con ir a una iglesia, pero los japoneses visitan muchos santuarios sintoístas. [...] Así pues, para los japoneses, los *kami* son una presencia cotidiana muy familiar. Y estoy convencido que la actitud religiosa subyacente

es un profundo sentido de reverencia hacia lo intangible, o dicho de otro modo, hacia lo “sagrado de nuestro mundo”».

Keren. «*Iemon cercena la cabeza de Kibeï. La ensangrentada cabeza del actor que interpreta a Kibeï emerge a través de una trampilla. Una serpiente emerge de la cadera, reptando hacia la cabeza y se enrolla en torno a ella. (Observa atentamente).* En realidad era mi suegro. ¡No puedo permanecer en este lugar maldito!» Pero tales trucos descritos por Nanboku Tsuruya IV en *Yotsuya kaidan* (en Brazell, 1998: 482) no son sino algunos ejemplos de los hechizos artesanales efectuados sobre las tablas. El *keren* designa a todos aquellos efectos escénicos que encandilan y asombran al público del *kabuki*: a los actores que planean suspendidos por cables (*chūnori*) o cambian de disfraz tan rápido como de personaje (*Hayagawari*), a las cataratas y agua a borbotones (*honmizu*), a los escenarios que se desmoronan (*yatai kuzushi*) o a aquellos que giran pasando del chamizo más desangelado a la mansión más suntuosa (*Mawari-butai*).

Kuroko. El *kuroko* ha de ser transparente a nuestros ojos, flotar en el añil de las mareas o disolverse en el negro de la noche. Enfundado en olas, nieve o tinieblas, el *kuroko* se desliza por el escenario del *kabuki* portando los candiles, moviendo los objetos, animando las marionetas de animales o ayudando al actor a cambiar de traje y personaje.

Marebito. El más antiguo motivo de la más antigua literatura japonesa es la figura de *marebito*. Al término de su vida, las almas se reunían en una esfera más allá del mundo eterno, el *kayoko*. Allí, destacaba entre los espíritus uno más elevado conocido como *marebito*, un ser que podía vestir la apariencia de los hombres o los dioses, que podía aparecer como pareja primigenia o como una bandada de espíritus de visita en nuestro mundo. Según esclarece Kayoko Takagi, *marebito* «es un extranjero que visita periódicamente esta tierra o este mundo real desde el más allá para traer la primavera y también para devolver el cielo y la tierra a su origen. Su nombre, *marebito*, tiene el sentido de una persona que rara vez aparece y las palabras que pronunciaba tenían, así lo creían, una potencia sobrenatural.» (En Anónimo, 2004: 21)

Nō. A lo largo del siglo XIII, las danzas y actuaciones *sarugaku*, que a menudo tenían lugar cerca de los santuarios, van decantando sus ele-

mentos místicos o cómicos hacia dos de las principales formas dramáticas niponas: el *nō* y el *kyōgen*. Mientras que este último se apropió de los diálogos cómicos y los elementos satíricos y sentimentales, el *nō* destiló el carácter místico y simbólico con la que la proximidad de templos y santuarios había insuflado al *sarugaku*. El carácter elevado y religioso del *nō* se incardinó a la perfección en el budismo Zen practicado por los samuráis, tanto es así que fue el sogún Yoshimitsu Ashikaga quien protegió en el siglo XIV a Zeami y a su padre Kwanami, principales autores de esta forma dramática.

De asistir hoy al programa de una función *nō*, pocas variaciones hallaríamos respecto a las contempladas por un noble de la era Tokugawa, momento en el que el *nō* se convierte en el teatro oficial del estado. Tras una danza sinto llamada *okina* o *kamiuta*, comienza una sesión compuesta por cinco piezas *nō* entre las que se intercalan otros cuatro interludios de *kyōgen*. Cada una de las obras *nō* pertenece a una de las cinco categorías del repertorio: *kami-mono* (obras de dioses), *shura-mono* (obras de guerreros fantasma), *katsura-mono* (obras de peluca), *kyōjo-mono* (obras de mujeres locas) y *kichiku-mono* (obras de demonios). Con todo su refinamiento y depuración formal, el *nō* aborda la redención, la anagnórisis de una identidad oculta que no reside en el rostro del actor sino en la máscara que porta. Algunas de las piezas refieren los dramáticos sentimientos de los seres humanos; sin embargo, la mayoría se centra en dioses, demonios y guerreros muertos cuya auténtica identidad habrá de ser desvelada a los personajes. Flauta y tambores puntúan una danza contenida y solemne, de lenguaje aristocrático y elaborado, simbólico y depurado.

Pinku eiga. Herido por la televisión, el cine japonés de los 60 recurre a un nivel de sexo y violencia más subido de lo permitido en la pantalla doméstica. No sólo las compañías independientes se nutrieron de este nuevo género erótico, el *pinku*, pronto se les sumarían las grandes compañías y los autores de la *nuberu bagu* en busca de un jugoso mercado —las primeras— y de nuevas posibilidades creativas —los segundos.

Rōnin. *Rōnin* significa *hombre ola*, el que yerra arrastrado por el mar. Samuráis caídos en desgracia, los *rōnin* carecían de amo al que servir, bien porque éste había sido asesinado o desposeído, bien por haber

perdido su favor. También los nacidos hijos de *rōnin* se convertían en guerreros errantes, en mercenarios o asesinos que vendían al mejor postor su *katana* o se ponían al servicio de algún señor con el fin de ser admitidos en su clan.

Semeba. Kohei hurta el tesoro familiar de Iemon en *Yotsuya Kaidan* (Nanboku Tsuruya IV); pero esta rara medicina china no es para su enriquecimiento sino por salvar a su señor. De nada sirven sin embargo estas excusas, pues Iemon y sus compinches le darán una paliza, lo encerrarán y, acto seguido, le romperán uno a uno los dedos de las manos. El *kabuki* abunda en torturas físicas y psicológicas, en bandidos escaldados vivos y secretos arrancados por tortura, la escenificación de tales martirios recibe el nombre de *semeba*.

Shite. Intérprete principal en una obra *nō*. Al comienzo de la representación, el *shite* aparece bajo su forma humana (*maeshite*), pero después adoptará su auténtica naturaleza a través de una máscara, la del guerrero fantasma, la del demonio, la del dios, etc. Una vez haya revelado su verdadero ser, pasará a llamarse *nohijite*.

Sintoísmo. (Véase Kami) Cada año nuevo, los nipones se reúnen en torno a los santuarios sintoístas con la esperanza de purificarse de la escoria que el tiempo ha ido adhiriendo a sus espaldas y de hacer acopio de nuevas energías. Hay quien prefiere abluciones (*tearai*), baños (*mitarashi*) y cascadas (*misogi*), pero lo cierto es que es preciso purificarse en el presente, permanecer limpio y honesto en el ahora para que el mañana brille incluso más que hoy. Visitar los santuarios de los *kami* y rogarles la felicidad del ser humano puede ayudar a alcanzar este ideal de vida; sin embargo, no existe obligación alguna de acudir a rezar a un lugar específico o de acatar una lista de mandamientos. El hecho de que entre los caracteres de la palabra sinto hallemos *shin* (“dioses”, “deidades”) y *tō* (“vía”, “camino”) pero no el carácter *kyō* (“doctrina” o “enseñanza”) da cuenta del carácter heterogéneo y abierto del conjunto de prácticas y creencias que componen el sintoísmo, una fe que apenas sabe de padres fundadores, textos sagrados o iluminados proselitistas. Si bien tal ausencia de sistematización ha llevado a algunos a dudar en llamarla religión, lo cierto es que el sintoísmo no sólo impregna la vida cotidiana de los japoneses, sino que

además llegó a convertirse en la religión oficial durante la Restauración Meiji.

Sogunato Tokugawa o Era Edo (1600-1868). Desde finales del siglo XVI hasta la Restauración Meiji en 1868, los clanes guerreros ostentaron el poder político a través del gobierno militar de un comandante general, el sogún. El órgano de gobierno de esta dictadura samurái era conocido como *bakufu* o sogunato (“gobierno sobre la tienda”). Durante el periodo Tokugawa —el último de los tres sogunatos— los samuráis ejecutaron la paz en el archipiélago, segaron el contacto con el resto del mundo y ahondaron con la espada y con Confucio la separación entre los distintos estamentos. No obstante, ni todo su acero lograría frenar el auge de los comerciantes y las clases urbanas, de una nueva cultura que se desarrollaría en las populosas urbes.

No obstante, en ocasiones, los impuestos, hambrunas y deudas podían más aún que el férreo puño del sogún. Mientras los labriegos perecían por inanición, los daimios mantenían un par de palacios sufragados con impuestos sobre el campo. Tanta era el hambre, que se cuenta que los campesinos vendían a sus hijas a los prostíbulos, que mataban a los bebés recién nacidos y que incluso se llegó al canibalismo. Según contara un campesino a un erudito en 1785: «Cuando nos quedamos sin animales apuñalábamos y matábamos a nuestros hijos, hermanos o cualquiera al borde de la muerte... y nos comíamos su carne» (en Hane, M. 2003: 78). Los disturbios campesinos eran inevitables, como también las represiones en las que los cabecillas eran torturados, decapitados o enterrados vivos. No fueron, sin embargo, las rebeliones campesinas de 1754, 1764 y 1873 las que conmovieron el orden del sogunato, sino la llegada en 1853 de los cuatro barcos de guerra del capitán Matthew C. Perry. Temeroso de que los barcos negros arrasaran Edo hasta los cimientos, el *bakufu* decide ceder ante las exigencias extranjeras y abrir el país al comercio exterior.

Pero el fin del aislamiento obtuvo por respuesta el rechazo del Emperador y de buena parte de los daimios, lo que desembocó en un sentimiento popular contrario al *bakufu*. Durante unos años, los principios del *sōnno* (reverencia al Emperador) y el *jōi* (expulsión de los bárbaros) cunden entre amplios sectores de la clase samurái y se suceden

las intrigas y rencillas por derrocar el orden Tokugawa. Finalmente, en 1867, el sogún Keiki Tokugawa accede a devolver todos los poderes al Emperador Meiji a fin de impedir una inminente crisis nacional

Slasher. Subgénero del cine de terror adolescente caracterizado por un psicópata que acecha y asesina a un grupo de jóvenes que, a menudo, han cometido actos moralmente reprobables (sexo, drogas, etc.) Los miembros del grupo van cayendo uno a uno y, finalmente, sobrevive la chica más virtuosa.

V-Cinema. También conocido como O.V.A. (*original video auction*), éste sistema de producción audiovisual consiste en lanzar las películas directamente al mercado doméstico, sin pasar por salas. A pesar del escaso presupuesto y otros condicionantes (la productora suele proponer guión y equipo), el V-cinema ofrece bastante libertad formal a sus directores. Algunos de los nombres clave del *neokaidan* — Nakata, Shimizu, Miike o Kiyoshi Kurosawa— así como algunas de sus obras más representativas —*Ju-on*, *Seance* o *The Locker*— surgen directamente del formato doméstico.

Waki. En el teatro *nō*, el *waki* nunca comparte con el *shite* más que el escenario. Del mismo modo que sobre el tablado sus papeles se limitan sólo a lo terreno (oficiales, sacerdotes y hombres corrientes), tampoco compartirá con el *shite* la enseñanza o los profesores ni podrá tampoco, en su carrera profesional, interpretar los papeles otorgados al *shite*. Esta separación radical contribuye a contrastar, más si cabe, a los distintos tipos de personaje que danzan sobre el escenario.

Yakuza (o *gokudō*). Los miembros de la mafia japonesa se distinguen por los dragones y guerreros que entintan todo su cuerpo. Sometidos a una rígida estructura jerárquica, casi feudal, los *yakuza* controlan la noche del hampa: la pornografía y las tragaperras, la droga y los prostíbulos, el blanqueo de dinero, los juegos de azar, la extorsión, la política y la trata de blancas. A diferencia del secretismo de las tríadas chinas o las mafias sicilianas, los *yakuza* son de naturaleza pública y notoria: cuando no es el tatuaje o la insignia en su solapa, es su violencia y arrogancia la que los distingue. Desde los 60, estos delincuentes se convierten en héroes del celuloide criminal, en fieras solitarias que apuñalan y apalean la hipocresía del nuevo Japón. Si bien el género decae en los 80, en los últimos años ha sido rescatado por ci-

neastas como Takeshi Kitano, Takashi Ishii y, sobre todo, Takashi Miike (*Fudō*, *DOA*, *Ichi the Killer*, *Cementerio Yakuza*, *Gozu*, etc.)

Yūrei. A pesar de que Sadako se ha convertido en nuevo emblema del terror oriental, ni todo el terror japonés actual es *neokaidan* ni todos los *neokaidan* contienen a un fantasma femenino. Valga la siguiente lista para escrutar la variedad en los espectros femeninos y, al mismo tiempo, para hilar las características que nos han permitido hacer una taxonomía de la *yūrei* en el cine actual: *Hanako, Don't Look Up / Ghost Actress*, *The Ring: El anillo*, *Spiral*, *Shikoku* (Shunichi Nagasaki, 1999), *Audition*, *Isola: múltiples personalidades*, *Ju-on*, *Ring Ø: Birthday* (Ringu 0: Bāsudei, Norio Tsuruta, 2000), *Seance*, *Scarecrow* (Kakashi, Norio Tsuruta, 2001), *Pulse*, *St. John's Worth: La flor de la venganza*, *Dark Water*, *Ghost System*, la serie *Ju-on*, *Llamada perdida*, *The Locker*, *The Suicide Manual*, *Criaturas extrañas*, *Infection* (Kansen, Masayuki Ochiai, 2004), *La tienda maldita (abierto las 24 h.)*, *Loft* (Rofuto, Kiyoshi Kurosawa, 2005), *The Locker 2* (Shibuya kaidan 2, Kei Horie, 2004), *The Booth* (Būsu, Yoshihiro Nakamura, 2005), *Dead Waves*, *The Haunted Apartments* (Kaidan shin mimibukuro: Gekiyō-ba — Yūrei manshon, Akio Yoshida, 2005), *El pozo*, *Pray*, *Ghost Train*, *Reincarnation* (Rinne, Takashi Shimizu, 2006), *Retribution* (Sakebi, Kiyoshi Kurosawa, 2006), *Unholy Women*, *Vanished* (Oyuyabi sagashi, Naoto Kumazawa, 2006), *The Vanished* (Ame no machi, Makoto Tanaka, 2006), *Apartment 1303* (Ataru Oikawa, 2007), *Exte: Hair Extensions* (Ekusute, Sion Sono, 2007), *A Slith-Mouthed woman*, *Kaidan* (Hideo Nakata, 2007).



Bibliografía

1. Artículos y ensayos

ADDIS, Stephen (ed). 2000. *Japanese Ghosts and Demons*. Nueva York. George Braziller Inc.

AGAMBEN, Giorgio. 1996. “Política del exilio”. En *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. n° 26—27. Barcelona. Ed. Archipiélago.

AGAMBEN, Giorgio. 1998. *Homo Sacer*. Stanford. Standfor University Press.

AGUILAR, Carlos; AGUILAR, Daniel y SHIGETA, Toshiyuki. 2003. *Cine fantástico y de terror japonés (1899-2001)*. San Sebastián. Donostia Kultura.

AKIO, Hosono. 1998. “Japón ante la necesidad de reforma y de reestructuración de su tradicional sistema laboral.” En *Cuadernos de Japón*. Vol. XI, n° 4, otoño. Barcelona. Inter-Edit.

ALEXANDER, James R. 2005. “The Maturity of a Film Genre in an Era of Relaxing Standards of Obscenity: Takashi Ishii’s *Freeze Me* as a

Rape Revenge Film.” *Senses of cinema*, nº 36. Julio-septiembre 2005.
http://www.sensesofcinema.com/contents/05/36/freeze_me.html

ANESAKI, M. 1996. *Mitología Japonesa*. Barcelona. Edicomunicación.
[1927]

ARAKI, James T. 1967, “A Critical Approach to the *Ugetsu Monogatari*.” *Monumenta Nipponica*. vol XXII (1-2). Tokio. Sophia University.

ARNAUDO, Marco. 2005. “Temores remotos: los cómics japoneses de terror y sus lectores occidentales.” *Zut*, nº 2. Otoño 2005. Málaga. Zut ediciones.

AUGÉ, Marc. 2004. *Los «no lugares», espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona. Gedisa.

AUMONT, J.; BERGALÁ, A. y VERNET, M. 1989. “El cine y su espectador”. En *Estética del cine*. Barcelona. Paidós.

BARTHES, Roland. 1991. *El imperio de los signos*. Madrid. Mondadori.

BAUMAN, Zygmunt. 2004. *Vidas desperdiciadas*. Barcelona. Paidós.

BEASLEY, W. G. 1995. *Historia contemporánea de Japón*. Madrid. Alianza.

BECK, Ulrich. 1999. “Teoría de la sociedad del riesgo”, en GIDDENS, BAUMEN, LUHMANN y BECK. *Las consecuencias perversas de la modernidad. Modernidad, contingencia y riesgo*. Barcelona. Anthropos.

BERGMARK, Johannes. 1991. “Butoh — Revolt of the Flesh in Japan and a Surrealist Way to Move”. En www.bergmark.org/butoh.html

BERNARDO, José M^a. 2006. *El sistema de la comunicación mediática. De la comunicación interpersonal a la comunicación global*. Valencia. Tirant Lo Blanch.

BERNSTEIN, Gail Lee. 1991. *Recreating Japanese Women*. Berkeley. University of California Press.

- BOWYER, Justin (Ed.) 2004. *The Cinema of Japan and Korea*. Londres. Wallflower Press.
- BRAUDEL, F. 2005. *Las ambiciones de la historia*. Barcelona. Crítica.
- BRODERICK, Mick (Ed.) 1996. *Hibakusha cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film*. London. Kegan Paul International.
- BURKE, Edmund. 2005. *De lo sublime y de lo bello*. Madrid. Alianza Editorial. [1757]
- CHAVES, Anabela. 2004. “Japanese Legends and Wenceslau de Moraes”. En *Bulletin of Japanes / Portuguese Studies*. December 2004/ Vol. 9. Lisboa. Universidade Nova de Lisboa.
- CORNYETZ, Nina. 1999. *Dangerous Women, Deadly Words. Phallic Fantasy and Modernity in Three Japanese Writers*. Stanford. Stanford University Press.
- CREED, Barbara. 1993. *The Monstrous-Femenine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres. Routledge.
- DESSER, David. 1988. *Eros Plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Indianapolis. Indiana University Press.
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás. 2006. “Three... Extremes. Las tres caras del miedo”, en *Dirigido por* n° 355, Abril 2006. Barcelona. Dirigido S. L.
- FIGAL, Gerald. 1999. *Civilization and Monsters: Spirits of Modernity in Meiji Japan*. Durham, Duke University Press.
- FOUCAULT, Michel. 1976. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.
- FREUD, Sigmund. 1981. “Lo siniestro”. *Obras completas*. Madrid. Biblioteca Nueva. Tomo 3. [1919]
- FREUD, Sigmund. 1981. “Pegan a un niño”. *Obras completas*. Madrid. Biblioteca Nueva. Tomo 3. [1919]

GARY XU, Gang. 2005. "Remaking East Asia, Outsourcing Hollywood". *Senses of cinema*, n° 34. Enero-marzo 2005.
http://www.sensesofcinema.com/contents/05/34/remaking_east_asia.html.

GEROW, Aaron. 2002. "The Empty Return: Circularity and Repetition in Recent Japanese Films". *Minikomi* n° 64. Viena. Akademischer Arbeitskreis Japan.

HAYASHIYA, Eikichi. 1984. *Génesis del teatro clásico japonés. El «noh», el «kiogen» y el «kabuki»*. Salamanca. Ediciones de la Universidad de Salamanca.

HANE, Mikiso. 2003. *Breve historia de Japón*. Madrid. Alianza Editorial.

HIGUERAS, Rubén. 2007. "El despertar de la serpiente. *A Snake of June*. Rupturas y perversiones del nuevo *pinku eiga*." En *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. n° 5, noviembre 2007. Valencia. Cinefòrum Comunicació Audiovisual / Aula de Cinema de la Universitat de València.

HUGHES, Henry J. 2000. "Familiarity of the Strange: Japan's Gothic Tradition". *Criticism*, Winter 2000, Vol 42. Detroit. Wayne University Press.

HUNTER, Jack. 1998. *Eros in Hell. Sex, Blood and Madness*. Londres. Creation Books.

JACKSON, Rosemary. 1988. *Fantasy. The literature of subversion*. Londres. Routledge.

JAMESON, Frederic. 2001a. "Progreso *versus* utopía; o ¿podemos imaginar el futuro?". En WALLIS, Brian. *Arte después de la modernidad*. Akal. Madrid.

JAMESON, Frederic. 2001b. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid. Editorial Trotta.

JOHNSON, T. W. 1974. "Far Eastern Fox Lore". En *Asian Folklore Studies*, Vol. 33, No. 1. Nagoya. Nanzan University.

- KAPLAN, ANN. 1998. *Las mujeres y el cine*. Madrid. Cátedra / Universidad de Valencia / Instituto de la mujer.
- KATAYAMA, Yoshihiro. 2003. “Detener la desenfadada expansión de Tokio.” En *Cuadernos de Japón*. Vol. XVI, nº 1, primavera. Barcelona. Inter-Edit.
- LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand. 1981. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona. Labor.
- LARDÍN J. y SÁNCHEZ NAVARRO, J. 2003. *El principio del fin: tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*. Barcelona, Paidós.
- LEFLEUR, William. 1986. *The Karma of Worlds. In and Out the Rokudō: Kyōkai and the Formation Medieval Japan*. University of California Press. London.
- LILLEHOJ, Elisabeth. 1995. *Woman in the Eyes of Man: Images of Women in Japanese Art from the Field Museum*. Chicago. Field Museum y DePaul University.
- LIPOVETSKI, Gilles. 2003. *La era del vacío*. Barcelona. Anagrama.
- LUKÁCKS, Georg. 1970. *Historia y conciencia de clase*. La Habana. Instituto del Libro.
- LYOTARD, Jean-François. 1999. *La posmodernidad*. Barcelona. Gedisa.
- MACKLE, Vera. 2003. *Feminism in Modern Japan*. Cambridge. Cambridge University Press.
- MARRIOTT, James. 2004. *Horror Films*. London. Virgin Books.
- MARSHALL, Jonathan. 1992. “Bodies across the Pacific: the Japanese National Body in the Performance Technique of Suzuki and Butoh”. En www.bodyweather.net/j.marshall.pdf
- McROY, Jay (Ed). 2005. *Japanese Horror Cinema*. Honolulu. University of Hawai'i Press.
- MES, Tom. 2003. *Agitator. The Cinema of Takashi Miike*. Surrey. FAB Press.

- MES, Tom y SHARO, Jasper. *The Midnight Eye Guide to New Japanese Film*. Berkeley. Stone Bridge Press.
- MULVEY, Laura. 2001. “Placer visual y cine narrativo”. En WALLIS, Brian. *Arte después de la modernidad*. Akal. Madrid.
- NAPIER, Susan J. 1993. “Panic Sites: The Japanese Imagination of Disaster from Godzilla to Akira.” *Journal of Japanese Studies*. Vol. 19, N° 2 (Verano 1993). Washington. The Society of Japanese Studies.
- NAPIER, Susan J. 1996. *The Fantastic in Modern Japanese Literature. The Subversion of Modernity*. Routledge. London.
- NAPIER, Susan J. 2001. *Anime. From Akira to Princess Mononoke*. Nueva York. Palgrave.
- NEWITZ, Annalee. 2006. *Pretend We're Dead. Capitalist Monsters in American Pop Culture*. Durham. Duke University Press.
- NAVARRO, A. J. y FERNÁNDEZ VALENTÍ, T. 2003. “Fantástico oriental moderno”. En *Dirigido por*. n° 321. Marzo, 2003. Barcelona. Dirigido por, S. L.
- NAVARRO, Antonio José. 2006. “Takashi Miike. El «extreme» viene de oriente.” En *Dirigido por*. n° 358. Julio-Agosto, 2006. Barcelona. Dirigido por, S. L.
- NAKAGAWA, Hisayu. 2006. *Introducción a la cultura japonesa*. Barcelona. Melusina.
- NEWMAN, Kim (Ed). 2002. *Science Fiction/Horror*. London. British Film Institute.
- OLIVARES MERINO, Julio Ángel. 2005. *The Ring. Una mirada al abismo*. Madrid. Jaguar.
- OZAWA, Eimi. 2006. “Remaking Corporeality and Spatiality: U.S. Adaptations of Japanese Horror Films.” En *49th Parallel*. Edición especial, otoño 2006. Edgbaston. University of Birmingham.
- PEDRAZA, PILAR. 2004. *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid. Valdemar.

PÉREZ OCHANDO, Luis. 2003. “Los fantasmas de trono de sangre”. En *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. nº 1, invierno 2003. Valencia. Cinefòrum Comunicació Audiovisual.

PÉREZ OCHANDO, Luis. 2007. “Galatea de la mirada. *La señorita Oyū*, Tanizaki y Mizoguchi”. En *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. nº 5, noviembre 2007. Valencia. Cinefòrum Comunicació Audiovisual / Aula de Cinema de la Universitat de València.

RAMONET, Ignacio. 1998. *La Tiranía de la comunicación*. Madrid. Debate.

RICHIE, Donald. 2001. *A Hundred Years of Japanese Film*. Tokio. Kodansha International.

ROQUE, Paul. 2004. *Towards the Bowels of the Earth. Butoh Writting in Perspectives*. Davies. Palupalu Publishing.

RUCKA, Nicholas. 2005. “The Death of J-Horror?”. *Midnight Eye*, 22-XI-2005. <http://www.midnighteye.com/features/death-of-j-horror.shtml>

SANTOS, Antonio. 1993. *Kenji Mizoguchi*. Madrid. Cátedra.

SATŌ, Kenji. 1998. “Más animados que la vida. Visión crítica de los dibujos animados japoneses.” En *Cuadernos de Japón*. Vol. XI, nº 1. Invierno. Barcelona. Inter-Edit.

SATO, Tadao. 1987. *Currents in Japanese Cinema*. Tokio. Kodansha International.

SIKKENGA, Harmen. 1994. “Butoh. Dance of Darkness”. En *Dans 12* nº 6, septiembre.

SCHAAP, Robert. 1998. *Heroes and ghosts. Japanese Prints by Kuniyoshi*. Leiden. Hotei Publishing.

SCNEIDER, Steven Jay (Ed). 2003. *Fear without Frontiers. Horror Cinema across the Globe*. Londres. FAB Press.

- SCREECH, Timon. "Japanese Ghosts". *Mangajin* n° 40.
<http://www.mangajin.com/mangajin/samplemj/ghosts/ghosts.htm>
- STAM, Robert. 2001. *Teorías del cine*. Paidós. Barcelona.
- STEVENSON, John. 1982. *Yoshitoshi's Thirty Six Ghosts*. Hong Kong. John Waterhill Inc.
- TAICHI, Sakaiya. 1999. "Japón en pleno cambio". En *Cuadernos de Japón*. Vol. XII, n° 1. Invierno. Barcelona. Inter-Edit.
- TAKEUCHI, Yasuo. 1998. "Lo que necesita la economía es competencia." En *Cuadernos de Japón*. Vol. XI, n° 4, otoño. Barcelona. Inter-Edit.
- TANAKA, Tsunekiyo. 2007. "El sintoísmo y los japoneses". En *Cuadernos de Japón*. Vol. XX, n° 2. Barcelona. Inter-Edit.
- TODOROV, Tzvetan. 1981. *Introducción a la literatura fantástica*. México. Premia.
- VATTIMO, Gianni. 1998. *El fin de la modernidad*. Gedisa. Barcelona.
- VATTIMO y otros. 1994. *En torno a la posmodernidad*. Anthropos. Barcelona.
- WEINRICHTER, A. 2002. *Pantalla amarilla. El cine japonés*. Madrid. T&B Editores/Festival Internacional de Cine de Las Palmas.
- WEISSER, Thomas y MIHARA WEISSER, Yuko. 1998. *Japanese Cinema Encyclopedia: Horror, Fantasy, Science Fiction*. Miami. Vital Books.
- WOOD, Robin. 2004. "Revenge is Sweet: The Bitterness of *Audition*". *Filmint* Volume 2, Issue n° 7. Enero 2004
(<http://www.filmint.nu/?q=node/40>)
- YAMADA, Masahiro. 2000. "El creciente número de solteros acomodaticios". *Cuadernos de Japón*. Vol. XIII, n° 3. Barcelona. Inter-Edit.

YAMADA, Masahiro. 2001. "Las amas de casa: ¿una especie en peligro de extinción?". Cuadernos de Japón. Vol. XIV, nº 2. Barcelona. Inter-Edit.

YASHIRO, Naohiro y MORINAGA, Takurō. 2007. "El porqué del aumento de la desigualdad económica". En *Cuadernos de Japón*. Vol. XX, nº 2. Barcelona. Inter-Edit.

2. Entrevistas

FERNÁNDEZ, Fausto. 2005. "La señal 2. Agua, fantasmas y cintas de video" (Entrevista a Hideo Nakata), En *Fotogramas* nº 1938, Abril 2005. Barcelona. Comunicación y publicaciones, S.A. pp. 118-121.

GRAY, Jason. 2006 "Interview with Satoshi Kon." En *Midnight Eye*, 20-XI-06.
http://www.midnighteye.com/interviews/satoshi_kon2.shtml

LERER, Diego. 2006. "El terror no pasará de moda. Entrevista con Taka Ichise". En *Clarín.com*.
<http://www.clarin.com/diario/2006/07/27/espectaculos/c-00701.htm>

LÓPEZ, Javier. 2003. "Secrets of the Novels. Interview with Suzuki Koji." En *The Ring World*. <http://www.theringworld.com/suzuki.php>

LÓPEZ, Javier. 2005. "Ring in Japan and America. Interview with Hideo Nakata." En *The Ring World*.
<http://www.theringworld.com/nakata.php>

MES, Tom. 2001. "Interview with Satoshi Kon." En *Midnight Eye*, 11-II-01. http://www.midnighteye.com/interviews/satoshi_kon.shtml

SPENCE, D. 2001. "Interview with Director Kiyoshi Kurosawa." En *IGN Filmforce*, August 23, 2001.
<http://filmforce.ign.com/articles/305066p1.html>

TOTARO, Donato. 2000. "The 'Ring' Master: Interview with Hideo Nakata." En *OffScreen*.
http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/nakata.html

ZAHLTEN, Alex y KIMATA, Kimihiko. 2005. "Interview with Norio Tsuruta." En *Midnight Eye*, 22-XII-05.
http://www.midnighteye.com/interviews/norio_tsuruta.shtml

3. Textos literarios

AKUTAGAWA, Ryunosuke. 1996. *Rashomon y otros cuentos*. Madrid. Miraguano. [1915-1927]

AKUTAGAWA, Ryunosuke. 2006. *Kappa. Los engranajes*. Buenos Aires. Paradiso ediciones. [1927]

ANÓNIMO. 1985. *Cuentos chinos de fantasmas*. Barcelona. Obelisco.

ANÓNIMO. 2004. *El cuento del cortador de bambú*. Madrid. Cátedra. (Edición de Kayoko Takagi). [s. IX]

BAO, Gan. 2000. *Cuentos extraordinarios de la China medieval. Antología del Soushenji*. Madrid. Lengua de Trapo.

BRAZELL, Karen. 1998. *Traditional Japanese Theater. An Antology of Plays*. Nueva York. Columbia University Press.

CHIKAMATSU, Monzaemon. 2000. *Los amantes suicidas de Amijima*. Madrid. Trotta. (Edición de Jaime Fernández) [1720].

EDOGAWA, Rampo. 2006. *Relatos japoneses de misterio e imaginación*. Madrid. Ediciones Jaguar. [1925-1929]

HEARN, Lafcadio. 2006. *Relatos chinos de espíritus*. Madrid. Miraguano. [1886]

HEARN, Lafcadio. 2007. *Kwaidan. Cuentos fantásticos del Japón*. Madrid. Alianza. [1894-1902]

IZUMI, Kyōka. 1990. *The Saint of Mt. Koya*. Oregon. Intangible Publications. (www.intangible.org). [1900]

JJI, Shen. 1991. "Ren, la zorra encantada". En VV.AA. *Cuentos de la Dinastía Tang*. Madrid. Miraguano. págs. 25-37. [s. XVIII a.C.]

- MURAKAMI, Haruki. 2006. *Kafka en la orilla*. Barcelona. Tusquets.
- MURAKAMI, Haruki. 2008. *El salze cec i la dona dormida*. Barcelona. Empúries. [1983-2005]
- MURAKAMI, Ryū. 2005. *Sopa de miso*. Barcelona. Seix Barral. [1997]
- OGAWA, Yōko. 2002. *Hotel Iris*. Barcelona. Edicions 62. [1996]
- OGAWA, Yōko. 2006. *El embarazo de mi hermana*. Madrid. Funambulista. [1991]
- OÉ, Kenzaburo. 2004. “Agüí, el monstruo del cielo”. En *Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura*. Barcelona. Anagrama. p. 57. [1966]
- REISCHAUER, A. K. (Trad.). 1930. “Genshin's Ojo Yoshu: Collected Essays on Birth into Paradise”. En *Transactions of the Asiatic Society of Japan*. Tokio- Vol VII. págs. 16-97 [s. X]
- SUZUKI, Kōji. 2004. *The Ring*. Barcelona. Mondadori. [1991]
- SUZUKI, Kōji. 2004b. *Dark Water*. Nueva York. Vertical. [1996]
- TANIZAKI, Junichirō. 1993. *The Reed Cutter / Captain Shigemoto's Mother*. Nueva York. Vintage International. [1932]
- TANIZAKI, Junichiro. 1994. *El elogio de la sombra*. Madrid. Siruela. [1933]
- TSUTSUI, Yasutaka. 2008. *Hombres salmonela en el planeta porno*. Vilaur. Atalanta.
- UEDA, Akinari. 2002. *Cuentos de lluvia y luna*. Madrid. Trotta. (Edición de Kazuya Sakai). [1776]
- VV. AA. 2005. *Literatura fantástica de terror. Oriente antiguo: Japón — China — Vietnam*. Buenos Aires. Quadrata.
- YAMADA, Taichi. 2003. *Strangers*. Nueva York. Vertical. [2003]

4. Manga y novela gráfica

FURUYA, Usumaru. 2005. *Le cercle du suicide*. Tournai. Casterman.

HINO, Hideshi. 2005. *El niño gusano*. Barcelona. La Cúpula. [2005]

HINO, Hideshi. 2006. *Panorama infernal*. Barcelona. La Cúpula. [1982]

HINO, Hideshi. 2007. *La enfermedad de Zaroku*. Barcelona. La Cúpula. [1970]

IKEGAMI, Ryōichi. 2004. *Ryūgetsushō. Relatos misteriosos del fin del Sogunato*. Barcelona. Glénat. Tomos I y II. [2000]

ITO, Junji. 2000. *Tomie 1 & 2. Junji Ito Horror Collection*. Fremont. Comics One Corporation. Tomos I y II [1997]

ITO, Junji. 2001-2002. *Uzumaki*. San Francisco. Viz Communications. Tomos I-III. [1998]

ITO, Junji. 2003-2004. *Gyo*. San Francisco. Viz Communications. Tomos I y II. [2002]

ITO, Junji. 2006. "Falling". En *Same Hat! Same Hat!*
http://samehat.blogspot.com/2006/06/falling-by-junji-ito-part-1-of-2_17.html. [1998]

MARUO, Suehiro. 1986. *Paranoia Star*. Tokio. Kawade Shobo Shinsha. . [1983]

MARUO, Suehiro. 1992. *Mr. Arashi's Freak Show*. New York. Blast Books. [1984]

MARUO, Suehiro. 2001. *Ultra-Gash Inferno*. Nueva York. Creation Books. [1981]

MARUO, Suehiro. 2000. *La sonrisa del vampiro*. Barcelona. Glénat. [2002]

MARUO, Suehiro. 2004. *La sonrisa del vampiro 2: Paraíso*. Barcelona. Glénat. [2004]

MARUO, Suehiro. 2004. *Lunatic Lovers*. Barcelona. Glénat. [1997]

- MARUO, Suehiro. 2005. *Dr. Inugami*. Barcelona. Glénat. [1994]
- MOCHIZUKI, Minetarō. 2001-2002. *Dragon Head*. Barcelona. Glénat. Tomos I-X. [1995-2000]
- MOCHIZUKI, Minetarō. 2005. *La mujer de la habitación oscura*. Barcelona. Glénat. [1993]
- ŌTOMO, Katsuhiko. 1990-93. *Akira*. Barcelona. Glénat. Tomos I-XIV + Extras. [1982-1993]
- ŌTOMO, Katsuhiko. 2005. *Pesadillas*. Barcelona. Norma. [1983]
- ŌTSUKA, Eiji y TAJIMA, Sho-u. *MPD Psycho*. 2006. Barcelona. Glénat. Tomo I. [1997]
- ŌTSUKA, Eiji y YAMAZAKI, Housui. 2007-2008. *Kurosagi. Servicio de entrega de cadáveres*. Barcelona. Glénat. Tomos I - IV.
- YAMAMOTO, Hideo. 1998-2001. *Koroshiya 1*. Tokio. Shogakukan. Tomos I-X. [1998-2001]
- YAMAMOTO, Hideo. 2003-2006. *Homunculus*. Tokio. Shogakukan. Tomos I-VIII. [2003-2007]



Filmografía seleccionada¹⁰⁸

1. Japonesas

- ***La señorita Oyu* (Oyū-sama, Kenji Mizoguchi, 1951).**
- ***Cuentos de la luna pálida de agosto* (Ugetsu Monogatari, Kenji Mizoguchi, 1953).**
- *Japón bajo el terror del monstruo* (Gojira, Ishirō Honda, 1954).
- *The Ceiling at Utsonomiya* (Kaii Utsonomiya tsuritenjo, Nobuo Nakagawa, 1956).
- ***Ghost of Kasane* (Kaidan Kasane ga-fuchi, Nobuo Nakagawa, 1957).**

¹⁰⁸ Incluyo las películas que han inspirado esta reflexión y me han ayudado a comprender y perfilar el objeto de este estudio; salvo casos excepcionales, he incluido exclusivamente filmes fantásticos y de terror, especificando el género (en la medida de lo posible) cuando esto no sea así. Las obras inéditas en España se citan con el título internacional o, de no haberlo, con el original japonés. Destaco en negrita aquellas que tienen una especial relevancia en la elaboración de este libro.

- ***Trono de sangre* (Kumonosu jō, Akira Kurosawa, 1957).**
- *Kaidan chibusa enoki* (Garo Katano, 1958).
- *Lady Vampire* (Onna Kyuketsuki, Nobuo Nakagawa, 1958)
- ***Mansion of the Ghost Cat* (Borei kaibyō yashiki, Nobuo Nakagawa, 1958).**
- *Ghosts of Kagami Pond* (Kaidan Kagami-ga-fuchi, Masaki Mori, 1959).
- ***Tokaido Yotsuya kaidan* (Nobuo Nakagawa, 1959).**
- ***Hell* (Jigoku, Nobuo Nakagawa, 1960).**
- *Ghost Cat of Otama Pond* (Kaibyō Otamaga-Ike, Yoshihiro Ishikawa, 1960).
- *The Human Vapor* (Gasu ningen dai ichigo, Ishirō Honda, 1960).
Ciencia ficción / crimen / romance.
- ***Attack of the Mushroom People* (Matango, Ishirō Honda, 1963).**
- ***Onibaba* (Onibaba, Kaneto Shindō, 1964).**
- ***Kwaidan, el más allá* (Kwaidan, Masaki Kobayashi, 1964).**
- *Illusion of Blood* (Yotsuya Kaidan, Shirō Toyoda, 1966).
- *The Cursed Pond* (Kaibyō noroi numa, Ishikawa Yoshihiro, 1968).
- ***Kuroneko. El gato negro* (Yabu no naka no kuroneko, Kaneto Shindō, 1968).**
- *Snake Woman's Curse* (Kaidan hebi-onna, Nobuo Nakagawa, 1968).
- *Along with Ghosts* (Tōkaidō obaje dōchu, Yoshiyuki Kuroda y Kimiyoshi Yasuda 1969).
- ***Blind Beast* (Mojū, Yasuzo Masumura, 1969). Terror / thriller / drama / pinku eiga.**

- ***Horrors of Malformed Men* (Edogawa Ranpo taizen: Kyofu kikei ningen, Teruo Ishii, 1969).**
- ***Portrait of Hell* (Jigokuhen, Shirō Toyoda, 1969).**
- *Black Cat's Revenge* (Kaidan nobori ryu, Teruo Ishii, 1970). Crimen.
- *Vampire Doll* (Yūreiyashiki No Kyōfu: Chi O Suu Ningyō, Michio Yamamoto, 1970)
- *Hellish Love* (Seidan botan-dōrō, Chusei Sone, 1972). Terror / *pinku eiga*.
- *Shogun's Sadism* (Tokugawa onna keibatsu-emaki: Ushi-zaki no kei, Yuuji Makiguchi, 1976). Drama / extreme / pinku eiga.
- *Watcher in the Attic* (Edogawa Rampo ryoki-kan: Yaneura no sanpo sha, Noboru Tanaka, 1976). *Pinku eiga*.
- *Village of the Eight Tombs* (Yatsu haka-mura, Yoshitaro Nomura, 1977)
- ***El imperio de la pasión* (Ai no borei, Nagisha Oshima, 1978).**
- *Phantom of Regular Size* (Futsu saizu no kaijin, Shinya Tsukamoto, 1986).
- *Entrails of a Beautiful Woman* (Bijo no harawata, Kazuo 'Gaira' Komizu, 1986).
- *Adventures of Electric Rod Boy* (Denchu Kozo no boken, Shinya Tsukamoto, 1987).
- *Wicked City* (Yōjū toshi, Yoshiaki Kawajiri, 1987) *hentai* / *neo-noir* / ciencia-ficción.
- ***Akira* (Katsuhiro Ōtomo, 1988).** Anime / Ciencia-ficción.
- *Evil Dead Trap* (Shiryō no wana, Toshiharu Ikeda, 1988).
- *Guinea Pig 4: Mermaid in a Manhole* (Gīni piggu: Manhōru no naka no ningyo, Hideshi Hino, 1988). V-Cinema.

- *Summer Among the Zombies* (Ijintachi tononatsu, Nobuhiko Obayashi, 1988).
- ***Sweet Home* (Suito Homu, Kiyoshi Kurosawa, 1989).**
- ***Tetsuo* (Shinya Tsukamoto, 1989).**
- *Hiruko, the Goblin* (Yōkai Hanta — Hiruko, Shinya Tsukamoto, 1990).
- *Los sueños* (Yume, Akira Kurosawa, 1990).
- *World Apartment Horror* (Warudo apaatoment hora, Katsuhiro Ōtomo, 1991).
- *All Night Long* (Ooru naito rongu, Katsuya Matsumura, 1992).
- ***Midori* (Shōjo tsubaki, Hiroshi Harada, 1992). Anime**
- *Tetsuo II: el cuerpo de martillo* (Tetsuo II: Body Hammer, Shinya Tsukamoto, 1992).
- ***The Guard from the Underground* (Jigoku no keibin, Kiyoshi Kurosawa, 1992).**
- ***Angel Dust* (Enjeru Dasuto, Sogo Ishii, 1994) Thriller.**
- *Crest of Betrayal* (Chushingura gaiden yotsuya kaidan, Kinji Fukasaku, 1994).
- *Rampo* (Rintaro Mayuzumi y Kazuyoshi Okuyama, 1994).
- *All Night Long 2* (Ooru naito rongu 2: Sanji, Katsuya Matsumura, 1995). V-Cinema.
- *Ghost in the Shell* (Kōkaku kidōtai, Mamoru Oshii, 1995). Anime / Ciencia-ficción.
- *Memories* (Memorīzu, Kōji Morimoto, Tensai Okamura, Katsuhiro Ōtomo, 1995). Anime / Ciencia ficción.
- *Wizard of Darkness* (Eko eko azaraku, Shimako Sato, 1995).

- *Doll from Hell* (Ikenie, Shinobu Murata, 1996)
- ***Don't Look Up / Ghost Actress* (Joyuu-rei, Hideo Nakata, 1996).**
- *Organ* (Orugan, Kei Fujiwara, 1996)
- *Parasite Eve* (Parasaitu Ivu, Masayuki Ochiai, 1997).
- ***Perfect Blue* (Satoshi Kon, 1997) Anime / *Thriller*.**
- *The Haunted Lantern* (O-Tsuyu. Kaidan botan doro, Masaru Tsushima, 1997).
- *Andromedia* (Andoromedia, Takashi Miike, 1998) Ciencia-ficción.
- ***Cure* (Kyuuu, Kiyoshi Kurosawa, 1998).**
- *Shinsei toire no Hanako-san*, Yukihiko Tsutsumi, 1998.
- ***The Ring. El anillo* (Ringu, Hideo Nakata, 1998).**
- *The Serpent's Path* (Hebi no michi, Kiyoshi Kurosawa, 1998) *Thriller*.
- *Spiral* (Rasen, Jōji Iida, 1998).
- *Chaos* (Kaosu, Hideo Nakata, 1999) *Thriller*.
- *Gemini* (Sōseji, Shinya Tsukamoto, 1999).
- *Hell* (Jigoku, Teruo Ishii, 1999).
- *Hypnosis* (Saimin, Masayuki Ochiai, 1999).
- *Ring 2* (Ringu 2, Hideo Nakata, 1999).
- *The Railroad Man* (Poppoya, Yashuo Furuhata, 1999) Melodrama / fantástico.
- *Shikoku* (Shunichi Nagasaki, 1999).
- *Tomie* (Ataru Oikawa, 1999).

- *Another Heaven* (Anazahevum, Jōji Iida, 2000).
- ***Audition* (Ōdishon, Takashi Miike, 2000).**
- *Blood: The Last Vampire* (Hiroyuki Kitakubo, 2000) Anime.
- *Freeze Me* (Freeze Me, Takashi Ishii, 2000) Pinku Eiga / thriller.
- *Inugami* (Masato Harada, 2000).
- *Isola: múltiples personalidades* (Isola: Tajuu jinkaku shōjo, Toshiyuki Mizutani, 2000).
- *Junk* (Junk: Shiryō-gari, Atsushi Muroga, 2000).
- ***Ju-on* (Takashi Shimizu, 2000) TV.**
- ***Long Dream* (Nagai yume, Higuchinsky, 2000) TV.**
- *Persona* (Kamen gakuen, Takashi Komatsu, 2000) V-cinema.
- *Pyrokinesis. La mente del mal* (Kurosufaia, Shusuke Kaneko, 2000).
- *Ring Ø: Birthday* (Ringu 0: Bāsudei, Norio Tsuruta, 2000).
- ***Seance* (Kōrei, Kiyoshi Kurosawa, 2000) TV.**
- *Uzumaki* (Higuchinsky, 2000).
- *Wild Zero* (Tetsuro Takeuchi, 2000).
- *Electric Dragon 80.000 V* (Shogo Ishii, 2001).
- *La felicidad de los Katakuri* (Katakuri-ke no kōfuku, Takashi Miike, 2001).
- ***Ichi The Killer* (Koroshiya 1, Takashi Miike, 2001).**
- *Scarecrow* (Kakashi, Norio Tsuruta, 2001).
- ***Love ghost* (Shibito no Koiwazurai, Kazuyuki Shibuya, 2001).**
- ***Pulse* (Kairo, Kiyoshi Kurosawa, 2001).**

- *Stacy / Attack of the School Girl Zombies* (Stacy, Naoyuki Tomomatsu, 2001) V-cinema.
- *Tomie: Re-Birth* (Takashi Shimizu, 2001) V-cinema.
- *St. John's Worth: La flor de la venganza* (Otogiriso, Ten Shimoyana, 2001).
- *Visitor Q* (Bijita Q, Takashi Miike, 2001) Video.
- ***Dark Water (Honogurai mizu no soko kara, Hideo Nakata, 2002).***
- *Doppelganger* (Dopperugengā, Kiyoshi Kurosawa, 2002).
- *Ghost System* (Gosuto shistemu, Toshizaku Nagae, 2002).
- *Koroshiya 1: The Animation Episode 0* (Shinji Ishidaira, 2002)
- ***La maldición: The Grudge (Ju-on: The Grudge, Takashi Shimizu, 2002).***
- ***A Snake of June (Rokugatsu no Hebi, Shinya Tsukamoto, 2002) Pinku eiga / thriller.***
- ***Suicide Circle (Jisatsu saakuru, Sion Ono, 2002).***
- *Woman of Water* (Mizu no onna, Hidemori Sugimori, 2002) Melodrama / fantástico.
- *Dragon Head* (Doragon Heddo, Jōji Iida, 2003).
- ***Gozu (Gokudo kyofu dai-gekijo: Gozu, Takashi Miike, 2003).***
- *Izō* (Takashi Miike, 2004).
- ***Llamada perdida (Chakushin ari, Takashi Miike, 2003).***
- *The Locker* (Shibuya Kaidan, Horie Kei, 2003) V-cinema.
- ***La maldición 2: The Grudge 2 (Ju-on: The Grudge 2, Takashi Shimizu, 2003).***

- *Sky High* (Ryuhei Kitamura, 2003) Fantasia / acción.
- *The Suicide Manual* (Jisatsu manyuaru, Osamu Fukutani, 2003).
- ***Seres extraños* (Marebito, Takashi Shimizu, 2004).**
- *Infection* (Kansen, Masayuki Ochiai, 2004).
- *Premonition* (Yogen, Norio Tsuruta, 2004).
- *The Ravaged House: Zoroku's Disease* (Tadareta Ie: Zoroku no Kibyō, Kazuyoshi Kumakiri, 2004) V-Cinema.
- *Steamboy* (Suchimubōi, Katsuhiro Ōtomo, 2004) Anime.
- *La tienda maldita (abierto las 24 h.)* (“Chō” Kowai hanashi A: yami no karasu, Yoshihiro Yoshino, 2004).
- ***Loft* (Rofuto, Kiyoshi Kurosawa, 2005)**
- *The Locker 2* (Shibuya kaidan 2, Kei Horie, 2004).
- *The Booth* (Būsu, Yoshihiro Nakamura, 2005).
- *The Book of the Dead* (Shisha no sho, Kihachiro Kawamoto, 2005) Animación.
- *Dead Waves* (Shiryōha, Yōichirō Hayama, 2005).
- *The Great Yōkai War* (Yōkai daisensō, Takashi Miike, 2005) Fantasía / Infantil.
- *The Haunted Apartments* (Kaidan shin mimibukuro: Gekiyō-ba — Yūrei manshon, Akio Yoshida, 2005).
- ***Haze* (Shinya Tsukamoto, 2005).**
- *ID* (Idu, Kei Fujiwara, 2005).
- *Noriko's Dinner Table* (Noriko no shokutaku, Sion Sono, 2005).
- ***Noroi* (Kōji Shiraishi, 2005)**
- *El pozo* (Chakushin ari 2, Renpei Tsukamoto, 2005).

- *Pray* (Purei, Yuichi Sato, 2005).
- *Princess Raccon* (Operetta tanuki goten, Seijun Suzuki, 2005) Musical.
- *Rampo Jigoku* (Akio Jissoji, Atsushi Kaneko, Hisayasu Sato, Suguru Takeuchi, 2005).
- *Ghost Train* (Otoshimono, Takeshi Furusawa, 2006).
- *God's Left Hand, Devil's Right Hand* (Kami no hidarite akuma no migite, Shusuke Kaneko, 2006).
- ***Paprika* (Satoshi Kon, 2006) Anime / Ciencia ficción.**
- ***Nightmare Detective* (Akumu Tantei, Shinya Tsukamoto, 2006).**
- ***Reincarnation* (Rinne, Takashi Shimizu, 2006).**
- ***Retribution* (Sakebi, Kiyoshi Kurosawa, 2006).**
- *Ten Nights of Dream* (Yume jū-ja, Yoshitaka Amano, Kon Ichikawa, Akio Jissoji, Masaaki Kawahara, Suzuki Matsuo, Miwa Nishikawa, Atsushi Shimizu, Takashi Shimizu, Keisuke Toyoshima, Yūdai Yamaguchi, Nobuhiro Yamashita, 2006) Fantasía.
- ***Unholy Women* (Kowai onna, Keita Amemiya, Takuji Suzuki, Keisuke Toyoshima, 2006)**
- *Vanished* (Oyuyabi sagashi, Naoto Kumazawa, 2006).
- *The Vanished* (Ame no machi, Makoto Tanaka, 2006).
- *The Wall Man* (Kabe-otoko, Wataru Hayakawa, 2006).
- *Apartment 1303* (Ataru Oikawa, 2007).
- *Exte: Hair Extensions* (Ekusute, Sion Sono, 2007).
- *Kaidan* (Hideo Nakata, 2007).

- *A Slith-Mouthed woman* (Kushisake-onna, Kōji Shiraishi, 2007).

2. Series y antologías de cortometrajes en V-Cinema

- ***Scary True Stories* (Honto ni atta kowai hanashi, Norio Tsuruta, 1991).**
- ***Curse, Death and Spirit* (Hideo Nakata, 1992).**
- *MPD Psycho* (Tajuu jinkaku tantei saiko - Amamiya Kazuhiko no kikan, T. Miike, 2001) serie TV, 6 episodios.
- *Japanese Horror Anthology 1: Horror of truth* (Inagawa Junji no shinjitsu no horror 1, H. Hirakata, H. Ikezoe, T. Tomioka, N. Yamakawa. 2003).
- *J-Horror Anthology Legends* (Inagawa Junji no shinjitsu no horror, K. Yada, H. Hirakata 2, H. Ikezoe, N. Yamakawa, 2003).
- *Japanese Horror Anthology 3: Shivering horror* (Inagawa Junji no shinjitsu no horror 3, H. Ikezone, K. Koito, T. Kashihara, E. Zatouichi, 2003).
- *Dark Tales of Japan* (Nihon no kowai yoru / Toku bestuhan, Y. Nakamura, N. Tsuruta, S. Kōji, T. Shimizu, M. Ochiai, 2004).
- *Kaidan Shin Mimibukuro: gekijō-ban* (K. Amemiya, S. Hirano, R. Miyake, H. Sasaki, K. Suzuki, K. Toyoshima y A. Yoshida, 2004).
- *Kazuo Umezu's Horror Theater: House of bugs* (Kyoufu gekijo-Mushi no ie, Kiyoshi Kurosawa, 2005). V-cinema.
- *Kazuo Umezu's Horror Theater: Present* (Umezu Kazuo: Kyōfu gekijō — Purezento, Yudai Yamaguchi, 2005).
- *Paranoia Agent* (Mōsō dairinin, Satoshi Kon, 2005) serie anime, 13 episodios.

3. Cinematografías asiáticas

- *A Thousand Year-Old Fox* (Cheonnyeo ho, Sang-ok Shin, 1969) Corea del Sur.
- *Una historia china de fantasmas* (Sinnui yauwan, Siu-Tung Ching, 1987) Hong Kong.
- *La novia del cabello blanco* (Bai fa mo nu zhuan, Ronny Yu, 1993) Hong Kong.
- *Whispering Corridors* (Yeogo Goedam, Ki-hyeong Park, 1998).
- ***Nang Nak* (Nonzee Nimibutr, 1999) Tailandia.**
- *Bangkok Haunted* (Pisut Praesaengeam y Oxide Pang Chun, 2001) Tailandia.
- *Sorum* (Jong-Chan Yun, 2001) Corea del Sur.
- *Visible Secret* (Youling renjian, Ann Hui, 2001) Hong Kong.
- *The Eye* (Jian gui, Oxide y Danny Pang Chun, 2002) Hong Kong / Tailandia / Singapur.
- ***Phone* (Pon, Byoung-ki Ahn, 2002) Corea del Sur.**
- ***Three* (Saam gang, Jee-Woon Kim, Nonzee Nimibutr y Peter Chan, 2002) Hong Kong / Tailandia / Corea del Sur.**
- ***Acacia* (Glis, Ki-Hyung Park, 2003) Corea del Sur.**
- *Al otro lado del espejo / Into the Mirror* (Geoul sokeuro, Seong-ho Kim, 2003) Corea del Sur.
- *Dos hermanas* (Janghwa, hongryeon, Ji-Woon Kim, 2003) Corea del Sur.
- *Wishing Stairs* (Yeogo Goedam III, Jae-Yeon Yun, 2003) Corea del Sur.
- *Anomalía / Ab-Normal Beauty* (Sei mong se jun, Oxide Pang Chun, 2004) Corea del Sur.

- *Dead Friend* (Ryeong, Tae-kyeong Kim, 2004) Corea del Sur.
- *The Doll Master* (Inhyeongsa, Young-Ki Jeong, 2004) Corea del Sur.
- *Face* (Sang-Gon Yoo, 2004) Corea del Sur.
- *Lizard Woman* (Tuk kae phii, Manop Udomdej, 2004) Tailandia.
- ***The Shutter* (Banjong Pisanthanakun y Parkpoom Wongpoom, 2004) Tailandia.**
- *Three... Extremes* (Saam gang yi, Fruit Chan, Chang-Wook Park y Takeshi Miike, 2004) Hong Kong / Corea / Japón.
- ***Tropical Malady* (Sud Pralad, Apichatpong Weerasethakul, 2004) Tailandia / Fr. / Al. / It.**
- ***Dumplings* (Gaudzi, Fruit Chan, 2005) Hong Kong.**
- *The Wig* (Gabal, Shin-yeon Won, 2005)
- ***The Host* (Gwoemul, Joon-ho Bong, 2006) Corea del Sur.**
- *The Fox Family* (Gumijo Gahok, Hyeong-gon Lee, 2006) Corea.
- *Re-Cycle* (Oxide y Danny Pang Chun, 2006) Tailandia / Hong Kong.

4. Películas occidentales: influencias y re-makes

- *The Ring. La señal.* (The Ring, Gore Verbinski, 2000) EE.UU.
- *El grito* (The Grudge, Takashi Shimizu, 2004) EE.UU.
- ***Dark Water. La huella* (Dark Water, Walter Salles, 2005) EE.UU.**
- *The Ring 2* (Hideo Nakata, 2005) EE. UU.
- *Leyenda urbana 3* (Urban Legends: Bloody Mary, Mary Lambert, 2005) EE. UU. DVD.

- *Huella* (Masters of Horror: “Imprint” Takashi Miike, 2006) EE. UU. DVD.
- *Pulse* (Jim Sonzero, 2006) EE. UU.
- ***Silent Hill* (Christophe Gans, 2006) Canadá / Japón / EE. UU. / Francia.**
- *Masters of Horror: Dream Cruise* (Norio Tsuruta, 2007) EE. UU. TV
- *The Messengers* (Oxide Pang y Danny Pang Chun, 2007) EE.UU.

Cuadernos de Bellas Artes

Otros títulos de la colección

- 20-** *Historia de la musicoterapia en Europa II. Desde el Barroco hasta el Prerromanticismo* – Ignacio Calle Albert
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/20cba>
- 19-** *Historia de la musicoterapia en Europa I. Desde la Edad Media hasta el Renacimiento* – Ignacio Calle Albert
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/19cba>
- 18-** *La praxis del artista como hacer investigador. Creación artística y/o investigación en las artes* – Raquel Caerols Mateo y Juan Arturo Rubio Arostegui <http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/18cba>
- 17-** *La crítica musical española en los albores del siglo XX. El paradigma de la crítica musical valenciana* – Rafael Polanco Olmos
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/17cba>
- 16-** *Vicente Peydró Díez y las primeras zarzuelas en el cine español. Vida y obra de un músico valenciano* - José Salvador Blasco Magraner
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/16cba>
- 15-** *Francisco Andreví Castellá, genio musical de España: Su magisterio de Capilla en Segorbe (1808-1814) y su obra en los fondos musicales del archivo* – Vicente Martínez Molés
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/15cba>
- 14-** *tecnicasdegrabado.es [Difusión virtual de la gráfica impresa]* – María José Bernal
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/14cba>
- 13-** *La música en Puerto Rico: la salsa y Roberto Sierra* – José Javier Peña Aguayo
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/13cba>
- 12-** *Escenografía y ópera en Valencia. Odeon Decorados y el Palau de les Arts Reina Sofía* – Cristina Prats Noguera
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/12cba>