



Análisis fílmico de Tag de Sion Sono: feminae in fabula

Autora: Sabrina Vaquerizo González

Director: Jordi Codó

Universitat Oberta de Catalunya
Máster universitario en Estudios de China y Japón contemporáneos

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN	3
2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y CONCEPTUAL	6
2.1. EL PSICOANÁLISIS APLICADO AL CINE	6
2.1.1. LA SUTURA	7
2.1.2. LA IDENTIFICACIÓN	9
2.2. EL FEMINISMO Y LA TEORÍA FÍLMICA FEMINISTA	12
2.2.1. PRIMERA OLA DEL FEMINISMO	12
2.2.2. SEGUNDA OLA DEL FEMINISMO	13
2.2.2.1. EL PLACER VISUAL EN EL CINE	15
2.2.3. TERCERA OLA DEL FEMINISMO	16
2.2.4. LA MIRADA FEMENINA EN EL CINE	17
2.3. ESTUDIOS DE GÉNERO	22
2.3.1. EL GÉNERO COMO CONSTRUCTO SOCIAL	22
2.3.2. TERESA DE LAURETIS SOBRE LOS GÉNEROS	23
2.3.3. JUDITH BUTLER Y LA TEORÍA DE LA PERFORMATIVIDAD	26
3. MARCO REFERENCIAL	28
3.1. CONTEXTO HETERONORMATIVO	28
3.2. LA MASCULINIDAD HEGEMÓNICA EN JAPÓN	29
3.3. LA FEMINIDAD ENFATIZADA EN JAPÓN	32
3.4. LA LIMINALIDAD DE LA <i>SHŌJO</i>	36
4. ANÁLISIS FÍLMICO DE TAG	39
4.1. DISEÑO DEL ANÁLISIS	39
4.2. PRE-CONSTRUCCIÓN DEL FILM	42
4.3. RECONSTRUCCIÓN DEL FILM	46
4.4. PASAJE DEL FILM	52
4.4.1. SEGMENTACIÓN DEL FILM	52
4.4.2. CONSIDERACIONES TEÓRICAS	56
5. CONCLUSIONES	65
6. BIBLIOGRAFÍA	67

«Estoy en el cine. Asisto a la proyección de la película. Asisto. Igual que la comadrona que asiste a un parto y que, por eso mismo, asiste a la parturienta. Me hallo presente en la película según la doble modalidad (única sin embargo) del ser-testigo y del ser-ayudante: miro, y ayudo. Al mirar la película, la ayudo a vivir, puesto que vivirá en mí y puesto que para esto se ha realizado: para que la mire, es decir para que consiga su ser únicamente a través de la mirada (Metz, 1977/2001:95)».

Con esta metáfora Christian Metz hace hincapié en como el sujeto construye y da vida al significado del texto fílmico a través de la mirada. Sujeto y objeto están inexorablemente unidos por el placer escópico porque el cine es un objeto escópico. Lo curioso de la cita es que el sujeto de esta mirada constructora sea una comadrona, una mujer; cuando ya por aquel entonces las teóricas feministas reclamaban que tanto la mujer como la espectadora femenina, se encontraban en el cine clásico en una posición cero, en un espacio de no significado.

Aún hoy, el cine sigue siendo mayoritariamente una batalla que se libra entre dos fuerzas pulsionales —polos activos masculinos y polos pasivos femeninos—, que luchan y se reconcilian constantemente para provocar el placer visual (escópico). Según el informe sobre 2015 del Centro de Estudios de la Mujer en Televisión y Cine de la Universidad Estatal de San Diego, en las 100 películas americanas más taquilleras solo un 22 % contaban con protagonistas femeninas. Y hablamos de un máximo histórico (Lauzen, 2015). A la luz de estos datos, podemos afirmar que la inmensa mayoría del cine *mainstream* sigue teniendo una mirada masculina. Pero existe un rayito de esperanza en el cine de autor, que replantea, trastoca y cuestiona cualquier dogma de nuestra sociedad.

Pude asistir a la presentación de *Tag (Riaru onigokko)*, 2015 Sion Sono) en el Festival de Cine de Sitges en 2015 cuando además se le entregó a Sion Sono el premio “Màquina del Temps”, y desde entonces adquirí una especie de deuda moral con el director: reivindicar el film como manifiesto feminista. ¿Por qué? Porque bajo los excesos de la textura visual de Sono creí encontrar a la comadrona de Metz que por fin lucía una mirada femenina: sin mascaradas, y sin utilizar a la prototípica última superviviente femenina del cine de terror (*‘final girl’*, término de Carol Clover, 2015); por fin la *feminae in fabula* a la que incluso Eco había relegado al olvido. Con este fin, asistí al curso de “Manifestos Fílmicos Feministes” organizado dentro del marco de la Mostra Internacional de Films de Dones al

CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona) a cargo de Anna Solà, Marta Selva y Marta Nieto, y luego al curso “Representaciones culturales de las sexualidades” del grupo de investigación Cos i Sexualitat de la UAB. También Just Castillo, a través de la asignatura “Transformaciones sociales en China y Japón”, y Alejandra Armendáriz, con “Construcciones de género contemporáneas en China y Japón”, han formado parte de mi inspiración.

A través de ellos conocí muchos de los textos que componen el corpus bibliográfico y fui conformando la fundamentación teórica y conceptual y el marco referencial de esta disertación. El estudio de estas obras ha sido sin duda la parte más complicada, pero también la más gratificante. Primero había que revisar la teoría cinematográfica psicoanalítica y eso suponía entender la lógica del significante a través de las figuras fílmicas de la ‘sutura’ y la ‘identificación’ de la mano de Jean-Louis Baudry, Jean-Pierre Oudart, Christian Metz y Stephen Heath; pero también implicaba leer a Sigmund Freud a través de Jacques Lacan. Luego había que profundizar en la Feminist Film Theory, movimiento que surge del feminismo y que se nutrió del neo-marxismo, el estructuralismo y el psicoanálisis, y por tanto, había que leer a Laura Mulvey, Ann Kaplan, Teresa de Lauretis, Mary Ann Doane y Claire Johnston. Las teorías feministas, que utilizaban el psicoanálisis y la mirada cinematográfica como enfoque, tuvieron un gran impacto en los estudios fílmicos pero comenzaron a perder brillo a la luz de los estudios culturales, históricos, sociológicos, psicológicos, etnográficos, los estudios de género y la teoría *queer*.

Con todo, el psicoanálisis y la mirada cinematográfica —entendida como significante del sujeto-espectador— siguen siendo teorías centrales a través de las cuales interpretar nuevos paradigmas, los medios digitales o fenómenos del capitalismo global (Kaplan, 2008:28). Resultan, además, especialmente apropiadas para este estudio, pues, como defiende Kaplan: *«A pesar de que es cierto que las teorías psicoanalíticas ya no son centrales, a pesar de que no argumento que deberían serlo, y a razón de las preguntas planteadas por las minorías y las mujeres del tercer mundo, ahora nos enfrentamos al desafío de ver hasta qué grado las perspectivas psicoanalíticas tienen sentido para las mujeres en las culturas no occidentales»* (Kaplan, 2004: 1244).

Siguiendo el consejo de Ann Kaplan de volver a las raíces teóricas, decidí emplear el cinepsicoanálisis junto con los estudios de género y los estudios culturales para evaluar esta obra de Sion Sono. Por ello, una vez revisadas la teoría psicoanalítica cinematográfica y la

teoría feminista, hice uso de los estudios de género para conformar la fundamentación teórica y conceptual; y en este punto, era imperante tratar a Michel Foucault, Teresa de Lauretis, Adrienne Rich y Judith Butler. Pero también tenía que acercarme a la mujer japonesa, a aquella a la que el cine japonés —como plantocracia de Hollywood (Foster, 1999:47)¹— había ninguneado en géneros cinematográficos tan fundamentales como el *chambara*, el *giri-ninjo* o el *yakuza eiga*. Para ello, era perentorio entender el contexto heteronormativo japonés, la relación entre la masculinidad hegemónica que encarna el *sarariiman* y la feminidad enfatizada que personifica la *senkyō shufu* (“ama de casa”) — que responde al patrón “ganador de pan” / ama de casa de los países capitalistas— y las restricciones que se imponen a las feminidades a través de las tecnologías de poder. Sin embargo, el objeto escópico de *Tag* no es la *senkyō shufu* sino la *shōjo*, porque el fenómeno *shōjo* explota su estado transitorio entre adolescente y mujer adulta (‘espacio liminal’) para el consumo y la subversión a partes iguales, y *Tag* es un gran ejemplo.

Con todo este bagaje intelectual me dispuse a afrontar el análisis del film, y dado que no existe ninguna receta infalible para el análisis cinematográfico resolví inspirarme en las tres instancias que recorre el espectador-sujeto de Heath (1978/2008:224) con el fin de ordenar de una manera más o menos coherente un macro-análisis que me permitiera detenerme en los pasajes más importantes. Así, en la “pre-construcción” del film trataré las condiciones de producción. Después, en la “reconstrucción” del film, descifraré la narrativa edípica y defenderé que hay que interpretarlo a la luz de la teoría de la feminidad de Freud. Y por último en el “pasaje” del film, segmentaré el texto en secuencias para luego poder centrarme en ciertos aspectos teóricos aplicados: la identificación, el espacio, la performatividad del género y la vigilancia heterosexual, la fase del espejo, metáfora de la caverna y la pulsión de muerte.

Quisiera destacar y agradecer al Dr. Jordi Codó su inestimable apoyo. Me ha ayudado a equilibrar creatividad y rigor en mi análisis, conteniendo mis excesos pero impulsándome a crecer como investigadora.

Finalmente, destacar que este trabajo tiene una deuda inmensa, en general, con todas y cada una de las teóricas y teóricos mencionados, figuras indispensables de la historia del cine y de nuestro pensamiento, y en particular con Teresa de Lauretis.

¹ Foster afirma que la industria cinematográfica evolucionó y perpetuó la ideología y las prácticas de las plantaciones coloniales.

2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y CONCEPTUAL

2.1. EL PSICOANÁLISIS APLICADO AL CINE

El psicoanálisis comienza a aplicarse en los estudios de cine a partir de los años 70, cuando proliferan las aproximaciones científicas y metódicas en la investigación y esto provoca un cambio de paradigma: de las proposiciones ontológicas que postulan teóricos como Bazin que se preguntan qué es el cine pasamos a las teorías metodológicas que se cuestionan desde qué disciplina estudiar el cine. El psicoanálisis es una de estas metodologías, siendo las otras tres la psicología, la sociología y la semiótica (Casetti, 1993/1994:22-25). Con todo, podemos afirmar que las aportaciones del psicoanálisis al cine son anteriores al cine-psicoanálisis como método y las podemos clasificar en tres ejes.

En el primer eje situaríamos, sin duda, a los cineastas soviéticos como Eisenstein, Vertov o Pudovkin que fueron los primeros en aprovechar las funcionalidades psicológicas del medio cinematográfico, e incluso se atrevieron a crear una suerte de catálogo de estímulos provocados a través del montaje. Ellos serían los pioneros en el cine propagandístico y provocarían una preocupación creciente por el espectador de cine. Ya en la posguerra, la filmología comenzaba a insistir en la relación entre el espectador onírico y el espectador de cine, y el psicoanalista Serge Lebovici escribiría, en este tono, su influyente ensayo *Psychanalyse et cinema* de 1948. Más tarde en 1956 desde la sociología, Edgar Morin escribe su ensayo *Le cinema ou l'homme imaginaire* (Morin, 1956/2001) donde apunta a un mecanismo común entre los sueños y el cine: la proyección-identificación, mediante la cual el sujeto, en lugar de proyectarse a sí mismo, absorbe el mundo en sí mismo. Además, afirma que la impresión de vida y de realidad de las imágenes cinematográficas provoca una participación del espectador que, al estar en una situación de atrofia motriz durante la visualización y seducido por el dispositivo cinematográfico, hace una regresión a su etapa infantil.

En el segundo eje, se utiliza el psicoanálisis como método crítico y se analizan las neurosis del director tomando al filme como testimonio (Casetti, 1993/1994: 182) —es la llamada ‘vía nosográfica’ en términos de Metz—. Encontramos sendos ejemplos en la obra de Dominique Fernandez *Eisenstein* de 1975 (*Eisenstein: el hombre y su obra*, 1979, trad. Pilar Rahola) o de Donald Spoto *The Dark side of Genius* de 1983 (*Alfred Hitchcock: el lado oscuro de un genio*, 2001, trad. Domingo Santos).

En este estudio, nos interesa el tercer eje como teoría metodológica: el del cinepsicoanálisis que se ocupa de la relación del espectador con el filme como experiencia individual, psicológica, estética, en una palabra subjetiva (Aumont, 1983/1996). Este tercer eje deriva de la relación establecida entre cine y semiología, según la cual el psicoanálisis se considera la segunda semiología del cine como decía Metz: «*Toda reflexión psicoanalítica sobre el cine, reducida a su gestión más fundamental, podría definirse en términos lacanianos como un esfuerzo por desprender el objeto-cine de lo imaginario y ganarlo para lo simbólico, con la esperanza de que este último aumente en una nueva provincia*» (Metz, 1977/2001:19).

Esta metodología se desarrolla a partir de la interpretación que hizo Lacan de Freud, en la que conecta la estructura psíquica y la estructura lingüística. Así, la estructura psíquica se comporta como un lenguaje y, por tanto, un signo toma valor en base a la oposición y ausencia de otro signo —el falo y la castración— (Casetti, 1993/1994:184).

Siguiendo a la Lacan, Jean-Pierre Oudart y Jean-Louis Baudry —entre otros— demostrarán cómo se inserta al espectador ('la lógica del significante') en cuanto sujeto dentro de la estructura fílmica a través de dos figuras cinematográficas: la sutura y la identificación.

2.1.1. LA SUTURA

Oudart —partiendo de Jacques-Alain Miller—, en su artículo *La suture (La sutura, 1997, trad. Josep Carles Laínoz)* en *Cahiers du cinéma* en 1969 planteará la noción de 'sutura' como «*la relación del sujeto con la cadena de su discurso*» (Oudart, 1969/1997:54). Oudart entiende el sujeto fílmico como objeto significado en un lugar simbólico en la pantalla; así, el espectador ya no es un sujeto ficticio, sino un actor cuya dimensión simbólica se revela en el proceso de lectura, *jouissance* ("disfrute") y visualización. Es decir, el espectador parte de una situación de pleno placer, entonces advierte el encuadre y sitúa su figura imaginaria en un campo invisible —campo ausente—, una cuarta pared, mientras que la imagen que se ve en pantalla —el campo fílmico— es el significante de este ausente. «*La revelación de esta ausencia es el momento clave del destino de la imagen, pues introduce la imagen en el orden del significante, y el cine en el orden del discurso*» (Oudart, 1969/1997:58). Pero cuando

se unen varios significantes² con diferentes encuadres, por ejemplo en la sutura ideal del campo/contracampo —cuando el sujeto adopta primero la posición de un interlocutor y luego la del otro—, la sutura provoca que el sujeto-espectador construya un mundo reconocible con un ‘efecto de lo real’³. Es entonces, un montaje de puntos de vista, en el que el sujeto-espectador oscila entre la ‘castración’ (pérdida del pleno placer), la ‘compensación’ (negación de la castración mediante la identificación con un personaje) y el ‘fetichismo’ (objetivación de lo representado en lo fílmico).

Sin embargo, no se debe entender este significado resultante como una simple suma, sino como la relación entre los elementos del ‘campo ausente’ (campo invisible o imaginario en el que el espectador sitúa su figura imaginaria) y del ‘campo fílmico’ (campo visible del film). Primero, aparece una carencia percibida como el “Ausente” y segundo, esta carencia se suple con alguien o algo que proviene de este campo ausente. Como resultado el campo ausente deviene el campo imaginario del espacio fílmico, lo que demuestra la significación simbólica de la representación.

Cabe recordar que el espectador como objeto de significado se descentra en el proceso de lectura doblemente: primero porque no es el ‘Ausente’. El enunciado fílmico no es ni su discurso ni el discurso de ningún otro: el espectador proyecta el objeto significado como el significante de la ausencia de cualquier sujeto. Y segundo, porque el sujeto fílmico prácticamente desaparece cuando entra en su propio campo y se sumerge en la diégesis.

Pongamos un ejemplo práctico de sutura ideal. En esta secuencia de planos, se nos presenta primero un grupo de chicas en plano general (Fotograma 1); como sujeto-espectador identificado con la cámara estamos por tanto en plena *jouissance*. En el segundo plano (Fotograma 2), nuestra libertad se ve castrada, pero para compensar la pérdida las dos chicas se convierten en un objeto fetiche. En el tercer plano (Fotograma 3), se nos presenta un primer plano subjetivo de la chica de la izquierda; esto supone una identificación de tipo narcisista con la chica de la izquierda (en campo ausente), mientras que la chica de la derecha (en campo fílmico) es el objeto de nuestra mirada. Y finalmente, el cuarto plano (Fotograma 4) expone el contracampo

² Metz afirmará posteriormente que el significante cinematográfico tiene tres rasgos: la identificación especular, el voyeurismo y el fetichismo (Metz, 1977/2001).

³ En lo referente a la inscripción del espectador en la diégesis, Oudart diferenciaba el efecto de lo real que procede del lugar inscrito del sujeto-espectador que prevé el sistema representativo, del efecto de realidad que procede del sistema perspectivo que el cine heredó de la pintura occidental (Aumont, 1983/1996:188).

del anterior, perdiendo la identificación con la chica de la izquierda y compensándola con la identificación con la chica de la derecha. Gracias a los diferentes puntos de vista de los personajes, obtenemos como sujeto-espectador un sentido del espacio real.



Fotograma 1

Fotograma 2

Fotograma 3

Fotograma 4

Por tanto, el cine como discurso obliga a renunciar al espectador de su *jouissance* total —evocando a la castración—, para interpelarlo como sujeto de la película. La sutura se revela entonces como un sistema de escritura ideológico, un proceso de sujeción que domina y obliga al espectador a identificarse como sujeto en lo discursivo y en lo ideológico. Es decir, se trata «*de la organización y sostenimiento de la mirada y las miradas en la película: la película va por delante de mí, me ve (yo soy su dirección), y no puedo nunca mirar desde donde ella me ve en tanto que ella me adopta como la condición de su relación cambiante, como la condición de su pasaje (se mueve a través de mí, el giro de su representación) y de su sentido (se mueve para mí, la ficción de su unidad) —un equilibrio en el que yo estoy a la vez en lo simbólico y en lo imaginario, producción y producto*» (Heath, 1978/2008:219).

2.1.2. LA IDENTIFICACIÓN

En esta luz, la identificación se convertiría en el concepto clave de la teoría psicoanalítica que define el término como «*a la vez el mecanismo básico para la constitución imaginaria del yo (función fundacional) y el nudo, el prototipo de un cierto número de instancias y de procesos psicológicos posteriores por los que el yo, una vez constituido, continúa diferenciándose (función matricial)*» (Aumont, 1983/1996). En el seno del cine, nos interesan dos tipos de identificación psicoanalítica:

- **La identificación primaria.** Se genera en una fase oral primitiva de la evolución del sujeto, cuando no es posible diferenciar entre el yo y el objeto de deseo (la madre). Con el fin de identificar el objeto, el sujeto pasa por la llamada ‘fase del espejo’ que Jacques Lacan sitúa entre los seis y dieciocho meses. En esta fase, el bebé construye una relación dual entre el yo y el objeto

(la madre que lo sostiene) a través de la mirada: construye su yo en lo imaginario al identificarse con la imagen del yo semejante —el yo es construido por otro y para otro—; esta es la base de todas las identificaciones posteriores, las secundarias.

En la fase del espejo, Lacan apunta a la aparición del ‘narcisismo primario’ que nace al acabar con el fantasma del cuerpo fragmentado, con lo que el narcisismo está inexorablemente vinculado a la identificación. Jean-Louis Baudry en *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base* de 1970 (*Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base*, 1974) señalaba una analogía doble entre el espectador de cine y el niño en la especularización que se sedimenta sobre esta identificación narcisista con el objeto: primero, el espejo y la pantalla tienen las mismas propiedades de limitación y encuadre y permiten, por tanto, aislar un objeto del mundo real y constituirlo como objeto total. Y segundo, el niño y el espectador se encuentran en la misma situación de inhibición de la motricidad que coincide con un papel dominante de la función visual. Estos dos requisitos provocan una ‘impresión de realidad’.

- **La identificación secundaria.** Este tipo de identificaciones están ligadas al complejo de Edipo freudiano que tiene dos formas ambivalentes: la positiva, en la que el bebé siente amor y deseo por la figura parental del sexo opuesto y celos y deseo de muerte hacia la figura parental del mismo sexo. Es decir, un niño siente en esta etapa deseo libidinoso por su madre (el objeto), y la falta de satisfacción del deseo provoca que se identifique con su padre (el agresor). Y la negativa, en la que el bebé siente amor y deseo por la figura paterna del mismo sexo y odios y celos por la figura paterna del sexo opuesto. Por tanto, la identificación es ambivalente porque tanto el padre como la madre son a la vez objetos sexuales de deseo, modelos de lo que se quiere ser o poseer. Cuando el niño/a resuelve el complejo de Edipo y renuncia a su deseo libidinoso por su madre, se generan una serie de identificaciones secundarias que son el yo, el superyó y el ideal del yo; conteniendo el yo la personalidad del sujeto, el superyó a las figuras paternas como instancias privativas y obstáculos para la realización de los deseos, y el ideal del yo, el modelo al que el sujeto intenta adecuarse. En cine, estas representaciones secundarias se

manifiestan en la identificación con los personajes representados en el campo fílmico.

Por tanto, al regresar el espectador a su etapa infantil, revive en cierta manera las identificaciones primarias y secundarias y, siendo estas herederas del triángulo edípico, el yo está destinado a la ambivalencia. Por supuesto, el bagaje cultural y la puesta en escena del filme tienen un papel determinante para estas identificaciones, ya que juegan con los modelos del ideal del yo y las instancias prohibitivas del superyó. Sin embargo, es importante señalar que esta regresión consentida se basa en un estado de falta del yo en una fase de duelo, porque el espectador ha hecho una doble renuncia: ha renunciado al mundo real que pone en suspenso durante la visualización del film y ha renunciado al objeto de deseo porque el objeto en pantalla está en el imaginario. Debido a estas renunciaciones, se producen unas identificaciones de tipo narcisista, que permiten restaurar en el yo el objeto ausente o perdido y así negar la ausencia o pérdida. Parafraseando a Metz, si el film es especular, no es sólo porque el film está constituido para que el espectador se identifique con la cámara y para que reviva la fase del espejo, sino porque como consecuencia de todo esto repliega la libido en el yo (Metz, 1977/2001:107).

Para Baudry, el espectador sufre una doble identificación: una identificación cinematográfica primaria (término de Christian Metz) con el sujeto de la visión y una identificación cinematográfica secundaria (término de Christian Metz) con lo representado. *«El espectador se identifica, pues, menos con lo representado, el espectáculo mismo, que con quien pone en acción el espectáculo; con quien no es visible pero hace ver, hace ver con el mismo movimiento que él; el espectador ve obligándole a ver lo que ve, es decir, asume la función ampliada por el lugar mudable de la cámara»* (Baudry, 1970). La identificación primaria en el cine consiste, por ende, en un sujeto-espectador⁴, es *«aquella por la que el espectador se identifica con su propia mirada y se experimenta como foco de la representación, como sujeto privilegiado, central y trascendental de la visión»* (Aumont, 1983/1996). Esta identificación —que ya está prevista y marcada de antemano por la institución cinematográfica— se debe a la perspectiva monocular de la cámara y de su punto de

⁴ Baudry relaciona este sujeto-espectador con el ojo-sujeto de la *camera obscura* del Renacimiento Italiano y, según este supuesto, la representación fílmica supone un sujeto que la mira, a cuyo ojo se asigna un lugar privilegiado (Baudry, 1970).

fuga, determinados a través del encuadre, que dirige la mirada del sujeto-espectador y lo coloca en una posición omnipotente (Metz, 1977/2001:64-67).

Para Metz esta identificación con la cámara es la ‘identificación fundamental’ (Metz, 1977/2001: 70) porque es la base de la identificación diegética secundaria, provocada, como decíamos anteriormente, tanto por la puesta en escena como por la estructura edípica. *«Todo relato clásico inicia la captación de su espectador al ahondar en la separación inicial entre sujeto deseante y objeto de deseo. Todo el arte de la narración consiste luego en regular la persecución siempre relanzada hacia este objeto de deseo, deseo cuya realización está diferida sin cesar, dificultada, amenazada, retardada, hasta el final del relato. El recorrido clásico de la narración oscila entre dos situaciones de equilibrio, de no-tensión, que marcan el principio y el final. La situación de equilibrio inicial muestra rápidamente una falla, un corte que el relato intentará colmar al término de una serie de dificultades, falsas pistas, contratiempos debidos al destino o a la maldad de los hombres, pero cuya función narrativa es mantener el reto de esta falla y el deseo del espectador de ver finalmente la solución, que determina el fin del relato, la vuelta a un estado de no-tensión, ya sea por la culminación de la ruptura entre el sujeto y el objeto de deseo, o a la inversa, por el triunfo definitivo de la Ley que prohíbe para siempre esta culminación»* (Aumont, 1983/1996). Esto no significa que se produzca una identificación única y monolítica, recordemos que el yo está destinado a la ambivalencia y con cada nueva situación cinematográfica, con cada nueva secuencia, se produce una nueva posición de las relaciones intersubjetivas. Porque es la enunciación de la diégesis la que controla y provoca la identificación del espectador; incluso cuando el código no es invisible, el espectador es capaz de restaurar el filme como “buen objeto” e identificarse con el controlador de la enunciación.

2.2. EL FEMINISMO Y LA TEORÍA FÍLMICA FEMINISTA

2.2.1. PRIMERA OLA DEL FEMINISMO

La teoría fílmica feminista es un marco teórico y metodológico que abarca todos los aspectos del análisis fílmico, y que se especializa por un lado en el análisis de la representación femenina en el audiovisual y, por otro lado, en el análisis de los géneros cinematográficos que ponen a la mujer en el centro de la narración (Zurian & Herrero, 2014:10). Este tipo de aproximación metodológica supone un tercer tipo de paradigma en los estudios de cine, el de las teorías de campo que valoran la dimensión fenoménica e

inductiva de la teoría (Casetti, 1993/1994:22-25). La Feminist Film Theory, en concreto, deriva inextricablemente del feminismo entendido como movimiento político y discurso teórico que se ha producido, a lo largo de la historia, en forma de etapas u olas.

La primera ola de esta corriente teórico-política toma como manifiesto la obra de Mary Wollstonecraft de 1792 *A Vindication of the Rights of Woman* (*Vindicación de los derechos de la mujer*, 1994, Carmen Martínez Jimeno). El movimiento tiene lugar a finales del siglo XIX y principios del siglo XX y se relaciona directamente con la lucha por el derecho al voto. En estos años, el cine todavía no se había constituido como una tecnología de poder. El invento de los hermanos Lumière en 1895 no era rentable y por lo tanto no tenía ningún poder de movilización de masas, con lo que a la mujer se la permitía formar parte de la industria, a pesar del contrato victoriano que separaba la esfera doméstica femenina de la esfera pública masculina. Es el caso de Alice Guy (1873-1968), Germaine Dulac (1882-1942), Lois Weber (1879-1939), Maya Deren (1917-1961), Dorothy Arzner (1897-1979) o Ida Lupino (1918-1995), por mencionar algunas figuras. Entre 1930 y 1960, comienza lo que Kaplan denomina “los años del Hollywood clásico y el silencio de las mujeres”. La Gran Depresión, la Segunda Guerra Mundial, la consolidación de Hollywood y su *star system*, el código Hays de 1934, la caza de brujas de los años 50 y el conservadurismo de género de la posguerra⁵ relegan a la mujer a un segundo plano; tan solo Arzner y Lupino ejercieron como directoras durante esta época (A. Kaplan, 2003:17-18) y el resto de directoras fueron olvidadas por los historiadores del cine.

2.2.2. SEGUNDA OLA DEL FEMINISMO

La segunda ola del feminismo arranca en la década de protesta de los 60 a raíz del manifiesto de Simone de Beauvoir de 1949 *Le Deuxième Sexe* (*El segundo sexo*, 2005, trad. Alicia Martorell)⁶. En esta segunda etapa, la lucha abarca no solo la participación política de la mujer, sino también la construcción de su identidad, su reivindicación cultural y social, e implica una crítica aguda a la sociedad patriarcal. Es en esta segunda ola, y en estrecha relación con el mundo académico anglosajón y con la práctica fílmica, donde la Feminist Film Theory tiene sus orígenes.

⁵ Es el contexto socio-político de la época el que genera este silencio en la industria y consolida la supremacía norteamericana del hombre blanco en el cine. A raíz de la decisión de 1915 del Tribunal Supremo —que se conoce como “la decisión mutua”—, se sentenció que el cine era capaz de perversidades y que, por tanto, los directores no podían acogerse a la enmienda de la constitución que garantizaba la libertad de expresión. Para protegerse de la intervención gubernamental, Hollywood configura el Código Hays que afecta moral y políticamente al contenido de las películas y las estandariza para que sean aptas para el público mayoritario. Es, por tanto, la época en la que Hollywood se institucionalizó así mismo y a su censura.

⁶ Beauvoir dirá «*No se nace mujer, una llega a serlo*», poniendo de manifiesto que el género se adquiere culturalmente y alzando su crítica al determinismo biológico.

Por un lado, y como parte de este trabajo de reivindicación y construcción de la identidad de la mujer, hay una práctica fílmica⁷ y, por otro lado, aparece todo un trabajo de investigación académica. Esta investigación se realiza en dos vertientes:

La primera se ocupa de realizar un trabajo historiográfico de recuperación de figuras completamente sepultadas por el cine patriarcal como las mencionadas anteriormente. La intención era hacer “visible lo invisible” como afirmaba el texto de 1975 de Sharon Smith *Women who Make Movies*.

Como parte de la segunda vertiente, aparecen las primeras teóricas fílmicas feministas como Laura Mulvey, Mary Ann Doane o Claire Johnston, que se nutren de la semiótica, del marxismo y del psicoanálisis (Fisher-Anderson, 1999: 29). De hecho, se considera que el artículo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* escrito en 1973 y publicado en 1975 (*Placer visual y cine narrativo*, 1988, trad. Santos Zunzunegui) de Laura Mulvey inauguró la teoría fílmica feminista. Estas teóricas hablaban de la representación de la mujer en el cine desde lo que significaba para el narcisismo masculino en virtud de la verosimilitud (Johnston, 2004) y apostaban por una desestética o un contra-cine que reflexionara sobre el modelo hegemónico codificado y jerarquizado que reproducía la ideología dominante⁸. En palabras de Mulvey⁹, «*un cine vanguardista político y estético es ahora posible, pero solo puede existir como contrapunto*» (Mulvey, 1999: 834).

Uno de los grandes manifiestos teóricos de la época es el texto de 1973 de Claire Johnston *Women's Cinema as a Counter-cinema*. En este texto, Johnston se pregunta por qué el estereotipo de mujer en el cine se ha mantenido más o menos inalterable durante el tiempo, mientras que la imagen del hombre sí se ha ido modificando incesantemente. Esto ocurre, infiere la teórica, porque la iconografía fílmica tira de una mitología que «*transmite y transforma la ideología del sexismo y la vuelve invisible*». Esta ideología sexista, representa al hombre dentro de la historia mientras que a la mujer se la personifica de forma atemporal y eterna. La mujer, como tal, está ausente en el cine dominante. De hecho, la mujer se presenta en relación con lo que significa para el hombre. Es así una imagen fetichista que está relacionada con el narcisismo masculino; una mera sustitución del falo. Así funciona el *star system*, que depende completamente del ‘fetichismo de la

⁷ Se contabilizan un total de doscientas cuarenta obras de mediados de los 70 firmadas por mujeres (Casetti, 1993/1994: 251).

⁸ El paradigma por excelencia de esta desestética es la obra de la cineasta Chantal Akerman, quien puso en práctica las teorías feministas en filmes como *Saute ma ville* (1968) o *Jeanne Dielman, 23 quai de commerce 1080 Bruxelles* (1976).

⁹ Mulvey apuntaba a un “cine de mujeres” que destruyera la narración y el placer visual que objetivaban el cuerpo de la mujer.

mujer' o de la *star* como reemplazo fálico.

Es imperante, por tanto, desvincular los iconos de los mitos y propiciar reflexiones sobre la ideología sexista en la que se enmarca el cine¹⁰. Es necesario hacer un uso estratégico del cine —que ha demostrado ser un producto de la ideología sexista y capitalista burguesa, según afirma Johnston— y construir nuevos significados.

Bajo el amparo de la recién estrenada teoría fílmica feminista aparecen también los primeros análisis textuales como *Popcorn Venus* (1973) de Marjorie Rosen, *Women and Their Sexuality in the New Film* (1974) de Joan Mellen o *From Reverence to Rape* (1974) de Molly Haskell que estudian los estereotipos de feminidad en el *mainstream* de Hollywood desde el cine-psicoanálisis¹¹; cine que servía de propaganda para el sueño americano. La deconstrucción de la mirada y las teorías althusserianas sobre la ideología que definen al cine como aparato ideológico del estado (AIE), se tornan indispensables para el movimiento feminista porque el cine «*tiene como objetivo último perpetuar el funcionamiento del sistema, los valores hegemónicos de una sociedad concreta, naturalizarlos, indicar a cada individuo de una comunidad cuál es su lugar y su papel en el entramado social. Parte del dispositivo socio-ideológico en su conjunto que afecta inevitablemente a la constitución de sujeto, el AIE cine, podemos decir, crea “una representación imaginaria de condiciones reales de existencia” (cf. Althusser) que crea reconnaissance para el sujeto y contribuye a la naturalización del statu quo como estructura jerarquizada y jerarquizante*» (Colaizzi, 2001: 6).

2.2.2.1. EL PLACER VISUAL EN EL CINE

Para Mulvey, los dos placeres visuales primordiales que satisface el cine dominante son: la escopofilia y el narcisismo. La 'escopofilia' freudiana es la actitud voyeur que nace del placer sexual que se obtiene mirando y controlando al otro, objetivándole. El 'narcisismo' lacaniano, en contraposición, se entiende en la medida que construye el ego cuando el espectador se identifica con aquello que mira. Es decir, el primero implica unos instintos sexuales de libido de objeto y el segundo unos procesos de identificación de libido del yo; dos fuerzas pulsionales que se tensan y se reconcilian constantemente para provocar el placer visual.

¹⁰ El ejemplo por excelencia es la carga semántica contenida en la célebre escena de *Dance, Girl Dance* (1940) de Dorothy Arzner, cuando Maureen O'Hara interpela tanto al espectador diegético como al espectador del film y critica abiertamente su placer voyeur machista.

¹¹ Haskell señala como roles tradicionales en los filmes de Hollywood a la madre, la vecina, la virgen, la amiga fiel, la esposa y la vampiresa. Son roles que modelan el comportamiento de la mujer americana.

Después de profundizar en los análisis de Freud y Lacan, Mulvey afirma que el cine heteronormativo ha fosilizado las funciones del sujeto en masculino/activo y femenino/pasivo, de tal forma que la mujer en la pantalla cumple la función de objeto erotizado tanto para los personajes dentro de la diégesis como para los espectadores. Por el contrario, el hombre no es el objeto erotizado de nuestra mirada, sino el ego ideal que reconocemos en el espejo, capaz de crear acción en un espacio tridimensional. Por tanto, el espectador se relaciona con los personajes masculinos y femeninos a través de la mirada. Con la mujer a través de una mirada directa escópica —dado que su exposición cumple con la fantasía erótica masculina— y con el hombre a través de una mirada narcisista —dado que se identifica con él y a través de él obtiene el poder y el control de la mujer de la diégesis—.

Sin embargo, la ostentación de la mujer como icono recuerda constantemente al espectador su complejo de castración¹² al que puede hacer frente de dos maneras: el ‘voyeurismo’ que se interesa por la raíz del trauma y, por tanto, investiga a la mujer pero que tiene vínculos con el sadismo, con lo que llega a desmitificarla, devaluarla o castigarla¹³; y la ‘escopofilia fetichista’ que niega el trauma y por tanto convierte a la mujer en un objeto fetiche cuya belleza moldea hasta que es lo suficientemente satisfactoria¹⁴.

2.2.3. TERCERA OLA DEL FEMINISMO

La tercera ola del feminismo, se desarrolla en los años 90 y es la escritora y activista Rebecca Walker quien acuña el término en su manifiesto de 1992 *Becoming the Third Wave*. Esta tercera vía viene a suplir los errores de la vía feminista anterior que no había sabido subjetivizar la multiplicidad de diferencias, y que se había centrado demasiado en el psicoanálisis. Así, los estudios raciales y étnicos, los estudios sobre las masculinidades, los estudios de películas gays y lesbianas, y los estudios *queer* aplicados al cine supondrían nuevos retos para la teoría fílmica feminista.

Bordwell centraría su crítica en el dogmatismo exacerbado de lo que denominó la Gran Teoría, «*agregado de doctrinas derivadas del psicoanálisis lacaniano, de la semiótica estructuralista y de la teoría literaria post-estructuralista, y de variantes del marxismo althusseriano... (las cuales) se cree constituyen un marco de referencia*

¹² En la teoría psicoanalítica, el complejo de castración se produce cuando el niño —que cree que todos los seres humanos tienen pene— ve el cuerpo desnudo de la madre, lo interpreta como un cuerpo castrado y teme sufrir la misma suerte. En las niñas, dicho complejo consiste en la frustración de haber sido castradas.

¹³ Es la vía del cine de Hitchcock.

¹⁴ Es la vía del cine de Sternberg.

indispensable para comprender todo fenómeno fílmico: las actividades del espectador de cine, la construcción del texto cinematográfico, las funciones sociales y políticas del cine, y el desarrollo de la tecnología y la industria fílmica» (Bordwell, 1996: xiii en Fisher-Anderson, 1999: 25-26). La crisis epistemológica estaba servida. La segunda ola de la teoría fílmica feminista o cine-psicoanálisis participaría de esta Gran Teoría, a la que se le reprochaba, entre otras cosas, la masculinización de la mujer como espectadora.

Pero además, el feminismo se había centrado en la mujer blanca y occidental y había ignorado a los múltiples modelos de mujer. En esta tercera etapa, y siguiendo los estudios sobre el posmodernismo y el poscolonialismo que abrieron nuevas vías de investigación, teóricas como Teresa de Lauretis, Ann Kaplan o Mary Ann Doane rompieron con la construcción de una mujer monolítica. Kaplan, por ejemplo, habla de la desestabilización del cine-psicoanálisis a la luz de los desafíos planteados por las minorías, la homosexualidad y las mujeres del tercer mundo (Kaplan, 2004: 1240); y de Lauretis de cómo la noción de género como diferencia sexual ha constreñido al pensamiento crítico feminista (de Lauretis, 1987).

Hoy en día, el debate crítico de la teoría fílmica feminista está muy lejos de llegar a su fin. Desde la apuesta por las ciencias cognitivas de Barbara Fisher-Anderson (Fisher-Anderson, 1999) hasta la duda de la necesidad de la propia teoría fílmica que defiende Jennifer Hammett (Hammett, 1997). Pero, sin duda es un debate que enriquece al movimiento y que a la vez ha generado y nutrido movimientos paralelos.

2.2.4. LA MIRADA FEMENINA EN EL CINE

En su libro de 1984 *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*, de Lauretis afirma que la escopofilia y la narratividad —ambas impulsadas por el deseo— son el ingrediente secreto del “milagro” cinematográfico de la contemplación del alma. La mujer es el origen de la representación, objeto y soporte de un deseo que está ligado al poder y la creatividad, y fuerza impulsora de la cultura y la historia y, como consecuencia, el cine está construido como significante imaginario para mantenerla cautiva, ausente como sujeto histórico y teórico (de Lauretis, 1984/1992: 28). Por tanto, ella no puede ser sujeto de deseo.

La teoría del cine contemporánea estudiaba el cine en tanto tecnología social pero no hacía referencia a la construcción de la diferencia sexual ni a la subjetividad, premisas básicas para una teoría histórica y materialista del cine y para el feminismo. Los

discursos tradicionales también han asignado a la mujer una posición de no-sujeto, de sujeto contenido dentro de la sexualidad masculina, cuya función es la reproducción. Debido a esta concepción, el deseo es propiedad de las masculinidades, algo que es inherente a ellos. El cine como tecnología social es un aparato semiótico que interpela al individuo con unos significados —definidos por unos códigos y formaciones sociales— y los reelabora según su posición subjetiva. Sin embargo, el cine dominante representa a la mujer como término negativo de la diferencia sexual a la vez que es interpelada como sujeto-espectador; por eso, la crítica feminista debe abordar la representación de la mujer desde dentro del cine, y al sujeto femenino desde fuera del cine. En la perspectiva psicoanalítica de la significación, los procesos significativos son en esencia fálicos, con lo que la sexualidad femenina queda contenida en la masculina. De ahí que el cine-psicoanálisis sitúe a la mujer siempre como origen y meta del deseo fálico. Porque la mujer como sujeto-espectador queda dividida entre la mirada masculina de la cámara y la imagen especular femenina de la pantalla. Este vacío en cuanto a las diferentes modalidades de representación e identificación del sujeto femenino, es lo que ataca la crítica feminista (de Lauretis, 1984/1992: 51).

Cuando de Lauretis aborda el tema de la relación de la subjetividad femenina con la ideología en la representación de la diferencia sexual y del deseo, lo hace a través de las posturas al alcance de las mujeres en el cine, las condiciones de visión y la producción de significado para las mujeres. El placer y el interés por el cine dependen de la implicación de la subjetividad del espectador y de la posibilidad de identificación; identificación que depende en parte de ciertos modelos o ciertos géneros cinematográficos. En sí, el aparato cinematográfico asocia afectos y significados según un contexto de identificación, la orientación del deseo y la posición del espectador con respecto a ellas. Entonces, ¿cómo se asocian las espectadoras como sujetos sociales a las imágenes y el movimiento cinematográfico?

Interpretando a Yuri Lotman, de Lauretis defiende que la narratividad hace que en el cine las imágenes textuales se distribuyan en dos grupos según la diferencia sexual: el sujeto mítico (la masculinidad) y el obstáculo (la feminidad). Pero la narratividad edípica no es la única arma del cine, para Heath es el sistema de miradas —la mirada de la cámara a lo profílmico, la mirada del espectador a la imagen de la pantalla¹⁵ y la

¹⁵ Según Metz, el espectador se desdobra dos veces. El primer desdoblamiento se produce cuando un personaje dirige una mirada a otro personaje fuera de campo. Al ocupar el personaje el fuera de campo igual que el

mirada intradieгética de cada personaje de la película— el que proporciona el marco de un modelo de identificaciones multiplicadas en serie dentro del cual se produce la identificación del sujeto y el proceso del sujeto. De hecho, la alternancia entre la mirada de la cámara y la mirada del espectador a la pantalla establecen la identificación del espectador con la cámara, mientras que la mirada intradieгética pauta las identificaciones con los distintos puntos de vista. Sin embargo, la mujer se representa en el espacio argumental como objeto para complacer el impulso escópico y el voyeurismo, y como obstáculo que debe afrontar el héroe mítico debido a la lógica edípica¹⁶. Entonces, su posición constituye el movimiento acabado de la narración hacia ese espacio: es el fin y el objetivo dentro del cine narrativo, en tanto que la narración sirve para restaurar a la mujer como objeto bueno (Heath, 1981: 119-121 en de Lauretis, 1984/1992: 219-222). La imagen de la mujer es, por tanto, una imagen narrativa que sostiene el estatuto masculino como sujeto mítico.

Ahora bien, la mujer no puede identificarse como obstáculo por dos motivos, continúa de Lauretis. Primero, porque la formación de la subjetividad en el psicoanálisis no se produce a través de una única identificación con la masculinidad o la feminidad, sino que es un proceso subjetivo que se configura a través de múltiples identificaciones. Y segundo, porque el ego solo puede imaginarse como forma activa, no como obstáculo o cuerpo inerte. Sin embargo, si tenemos en cuenta el postulado freudiano de la fase fálica de la mujer, la niña pasa por una fase masculina provocada por su libido que nunca desaparece totalmente; por lo que la mujer nunca alcanza o renuncia por completo a la masculinidad o feminidad como orientación del deseo, sino que existe una alternancia.

Interpretado en estos términos, ¿la espectadora alterna entre la mirada de la cámara y la imagen, entre el sujeto y el objeto de la mirada? Si la espectadora se identificara de forma alterna con la mirada de la cámara y la imagen, su división sería irreparable, afirma de Lauretis, por eso los teóricos han ignorado la teoría freudiana y han definido la identificación cinematográfica como masculina, siendo la mujer la representación del falo y la figura del deseo masculino. Irreparable e imposible porque a la mujer le falta la distancia necesaria para mirarse ontológicamente a sí misma. Tanto el voyeur

espectador, este se desdobra. Y, el segundo desdoblamiento se produce cuando hay miradas entre personajes dentro del campo (Metz, 1977/2001:70).

¹⁶ Tal y como afirma Roland Barthes en *Le Plaisir du Texte* de 1973 (Barthes, 1973/1993), todo proceso narrativo tiene su origen en el mito de Edipo, en el que el héroe debe confrontar la Ley del Padre.

como el cinéfilo necesitan de esta distancia que representa la distancia entre el deseo y su objeto (Metz, 1975:60 en Doane, 1982:78); una distancia que la mujer no puede experimentar porque ella es el objeto de deseo en el cine dominante —el fetiche no el fetichista—, so pena de una identificación narcisista o de una sobre-identificación masoquista en el caso del cine para mujeres que se construye específicamente con este propósito.

Sin embargo, es crucial tener en cuenta que Freud concibió la feminidad y la masculinidad en términos narrativos, como posturas dentro de una narración progresiva mediada por el deseo y con un mismo destino para niños y niñas: el estadio edípico. Así, la posición masculina es la perteneciente al sujeto mítico y la posición femenina pertenece al objeto mítico o al espacio en el que se produce esa progresión (Lauretis, 1984/1992: 227). A esta luz, la fase fálica pre-edípica da sentido a cierto travestismo de la espectadora, puesto que el objeto de deseo de la niña es su madre, antes de que descubra el falo, ansí poseerlo y vuelque su deseo en su padre (Freud, 1964). Por ello, la mujer está predestinada a la ambivalencia sexual y narrativa —que no a la alternancia—, a la mascarada en términos de Johnston (Johnston, 1975/1990), porque la mujer adquiere el hábito desde su infancia de identificarse con ambos sexos gracias a tres componentes: 1) la fase fálica de la mujer, 2) la identificación con el héroe mítico que desencadena la lógica de la narrativa, y 3) y el deseo del ego de imaginarse a sí mismo de una forma activa (Mulvey, 1981).

Por ejemplo, en *Unmasking the gaze: some thoughts on new feminist film theory and history* Mulvey afirma que el psicoanálisis no está reñido con las teorías sociológicas de la audiencia y las reconcilia aplicando ambos análisis a *Los caballeros las prefieren rubias*. Mulvey argumenta que, en este film, tanto Marilyn Monroe como Jane Russell están representadas “para-ser-miradas” y por tanto la mujer espectadora puede ser cómplice y masculinizarse durante la visualización, o bien ser consciente del espectáculo voyerista y distanciarse. Sin embargo, advierte que los filmes pre-Hays tenían un doble discurso en el que apelaban a la mujer moderna para luego resituarla en su lugar funcional dentro de la estructura patriarcal. Y al convertirse Hollywood en el cine dominante, concluye Mulvey, este discurso se exportó al resto de culturas a medida que Estados Unidos colonizaba la modernidad (Mulvey, 2001).

Para Doane, sin embargo, la mascarada no consiste en el travestismo masculino sino en la ostentación del feminismo como máscara construida contra el sistema patriarcal

—como la *femme fatale* de Marlene Dietrich— que permite a la mujer obtener el distanciamiento necesario para ver la imagen con perspectiva. «*El travesti adopta la sexualidad del otro —la mujer se convierte en un hombre para obtener la distancia necesaria de la imagen. La mascarada, por el contrario, supone una realineación con la feminidad, una recuperación, o más exactamente, una simulación de la brecha o la distancia. La mascarada es construir una falta en la forma de una cierta distancia entre uno mismo y la imagen de uno mismo*» (Doane, 1982:82). La mascarada desestabiliza la imagen iconográfica de la mujer y amenaza al patriarcado. No tiene por qué ser una máscara de *femme fatale*, la propia Doane pone como ejemplo la representación de la mujer con gafas en el cine que utiliza esas gafas para distanciarse de la imagen. En este sentido, podríamos afirmar que el concepto de experiencia de Teresa de Lauretis —que desarrollaremos más adelante— genera esta distancia crítica.

No obstante, hilando con el argumento de la fase fálica, gracias a la ambigüedad sexual pre-edípica se provoca una doble identificación en la mujer, que firma el contrato cinematográfico como héroe mítico y objeto, como sujeto activo y pasivo: la primera identificación activa, la masculina, con la mirada (tanto de la cámara o con la de los personajes masculinos), y la segunda identificación —que se produce como efecto de la primera— la femenina, la pasiva, con el objeto mítico; es decir se mira a sí misma mirando.

De Lauretis sugiere que la definición semiótica de la narración metziana está equivocada puesto que no refleja el funcionamiento del deseo. De hecho, primero se produce la doble identificación narrativa y luego la identificación como sujeto-espectador omniperceptor; y se apoya argumentando que los procesos primarios de formación del ego siguen existiendo en relación a los procesos secundarios. Además, la analogía con la fase del espejo deja de ser válida puesto que el niño en esa fase no es sexuado y el espectador entra al cine con determinadas orientaciones al deseo y, por tanto, cierta posición de la mirada. La concepción de la narración como drama edípico provoca la narratividad antes de que los espectadores entren en la sala de cine y les presionará como sujeto-espectador no solo en imbricación con las identificaciones primarias y secundarias, sino también con las actividades sociales y personales; puesto que los espectadores son sujetos insertos en la historia.

La duplicidad no tiene por qué resolverse, afirma la autora, sino que es «*posible trabajar sobre los códigos para cambiar o redirigir la identificación a las dos posiciones del deseo que definen la situación edípica femenina. [...] La labor real es sacar a la luz la contradicción del deseo femenino, y de las mujeres en cuanto a sujetos sociales, en los términos de la narración; poner en práctica su figura de la progresión y del cierre narrativos, de la imagen y de la mirada, con la conciencia de que los espectadores se crean históricamente en la actividad social, en el mundo real y también en el cine*» (de Lauretis, 1984/1992: 241-246).

2.3. ESTUDIOS DE GÉNERO

2.3.1. EL GÉNERO COMO CONSTRUCTO SOCIAL

Desde los presocráticos hasta Nietzsche, la identidad, y por tanto el género, habían sido algo innato. El cambio se producirá a partir del legado de pensadores como Michel Foucault (1926-1984) con sus reflexiones sobre el poder y los mecanismos de control, Paul Ricoeur (1913-2005) y su razonamiento sobre la importancia de la alteridad en la formación de la identidad, y Stuart Hall (1932-2014) y sus afirmaciones sobre que la identificación siempre se da dentro de la representación. A partir de sus aportaciones, la identidad, el género y el sujeto serán un devenir.

En cuanto a la construcción del género, y en consonancia con la argumentación de Foucault en *Histoire de la sexualité* de 1976 (*Historia de la sexualidad*, 1977, trad. Ulises Guñazú) hay que recordar que son las sociedades, a partir de sus mecanismos de poder, las que delimitan los géneros mediante dicotomías —en este caso, hombre/mujer—. Y es a partir de la fricción de estas dicotomías o convenciones de género que se legitiman las acciones de poder de los sistemas patriarcales y se asignan las diferentes identidades y conceptos de masculinidad y feminidad. Por tanto, podemos afirmar que el género se hace, se construye de forma relacional e interaccional entre las prácticas e identidades femeninas y masculinas. Para Foucault, el análisis de la historia de la sexualidad revela una tecnología del sexo mucho más compleja que una mera prohibición; una tecnología en términos de poder¹⁷, no de represión o de ley. Citando a Foucault: «*Si es verdad que la "sexualidad" es el conjunto de los efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las*

¹⁷ Para Foucault, la soberanía del estado, las formas de la ley o la unidad global son formas terminales del poder. El poder no es un foco único de soberanía, sino los pedestales móviles de las relaciones de fuerzas que sin cesar inducen, por su desigualdad, estados de poder locales e inestables (Foucault, 1976/1977).

relaciones sociales por cierto dispositivo dependiente de una tecnología política compleja, hay que reconocer que ese dispositivo no actúa de manera simétrica aquí y allá, que por lo tanto no produce los mismos efectos. Hay pues que volver a formulaciones desacreditadas desde hace mucho; hay que decir que existe una sexualidad burguesa, que existen sexualidades de clase. O más bien que la sexualidad es originaria e históricamente burguesa y que induce, en sus desplazamientos sucesivos y sus trasposiciones, efectos de clase de carácter específico» (Foucault, 1976/1977: 75).

Esta cita, aunque un poco larga, nos ha parecido especialmente necesaria porque manifiesta: por un lado lo que entiende el pensador por “sexualidad”, en este caso intercambiable por “género”; y por otro lado, deja entrever que el “género” no es más que una representación creada por los mecanismos de poder. Un constructo social, político y cultural.

2.3.2. TERESA DE LAURETIS SOBRE LOS GÉNEROS

Las primeras en criticar las teorías feministas de la segunda ola fueron las feministas lesbianas, quienes no veían a la mujer homosexual representada ni en las teorías cinematográficas, ni en los estudios de género ni en los estudios culturales sustentados en el psicoanálisis. De aquí surgen verdaderos manifiestos como el de Adrienne Rich de 1978 *Compulsory heterosexuality and lesbian existence (Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana, 1996, trad. María-Milagros Rivera Garretas)*, *Le rire de la Méduse* de Hélène Cixous de 1975 (*La risa de la medusa, 2001, trad. Ana María Moix*) o *Inside/out* de 1991 de Diana Fuss (*Dentro/Fuera, 1999, Trad. Meri Torras*). Básicamente, estos textos condenan la heterosexualidad obligatoria y reclaman la existencia de espacios de abyección fuera de las dicotomías.

En esta línea de pensamiento, Teresa de Lauretis publica su influyente libro *Alicia Ya no* en 1984. En el último capítulo, «Semiótica y experiencia», la autora define el concepto de ‘experiencia’ como el proceso por el cual se construye semiótica e históricamente la subjetividad de todos los seres sociales. Es a través de ese proceso, que el sujeto aprehende las relaciones sociales como algo subjetivo y en una perspectiva histórica (de Lauretis, 1984/1992: 252-253). Por tanto, la subjetividad se construye mediante el compromiso personal de las prácticas sociales, discursos e instituciones. Más tarde, de Lauretis apuntará que hablaba de una experiencia de

género, de la práctica de una auto-conciencia: «*Porque la comprensión de la propia condición personal como mujer en términos sociales y políticos y la constante revisión, revaluación y reconceptualización de esa condición en relación a la comprensión de otras mujeres de sus posiciones sociosexuales, generan un modo de aprehensión de toda realidad social que se deriva de la conciencia de género. Y desde esta aprehensión, desde este conocimiento personal, íntimo, analítico y político de la fuerza penetrante del género, no hay retorno a la inocencia de la “biología”*» (de Lauretis, 1987:28)

De Lauretis, recorre después las teorías del sujeto desde el punto de vista del estructuralismo, la semiótica clásica y el psicoanálisis lacaniano. Por un lado, afirma que si interpretamos la subjetividad femenina en los términos estructuralistas de Lévi-Strauss, las mujeres son seres humanos distintos de los hombres, pero como son un “valor” para la reproducción sexual, no producen significados por sí mismas. Es decir, el sujeto humano es masculino (de Lauretis, 1984/1992: 254), mientras que el sujeto femenino se constituye semióticamente en contrapunto sexual al sujeto genérico masculino. Por otro lado, de Lauretis tampoco encuentra en la teoría psicoanalítica una respuesta satisfactoria porque en los procesos simbólicos de auto-representación coloca a la mujer en una posición antitética al hombre. Pero esto no es motivo para ignorarla, concluye. La labor de la teoría feminista es dar forma teórica a esa experiencia social y personal y, por tanto, debemos construir el sujeto femenino a partir de “esa rabia intelectual y política” (de Lauretis, 1984/1992: 264).

Con este fin, de Lauretis recurre a la noción de semiosis de Eco y de Peirce definida como el proceso por el cual una cultura produce y/o atribuye significados a los signos. Y de Lauretis añade, es el sujeto en quien y para quien tiene efecto la semiosis; un sujeto que está suturado, o hablando en términos althusserianos, vinculado provisionalmente con formaciones sociales e ideológicas. El concepto de semiosis es crucial para el feminismo teórico porque denota, por un lado la relación compleja entre el sujeto y la realidad social, y, por otro, el vínculo intenso entre subjetividad y práctica. Pero la semiótica contempla únicamente como sujeto al *homo faber* masculino y para las mujeres, es el lugar de la sexualidad —en la relación entre sujeto y realidad social y entre subjetividad y práctica— lo que define la diferencia sexual y la experiencia como sujeto femenino (de Lauretis, 1984/1992: 291). Por tanto, el feminismo debe seguir construyendo otra visión para un sujeto social diferente:

teniendo en cuenta otras medidas del deseo, inventando nuevos signos semióticos y cambiando los hábitos de los espectadores en la realidad social, a partir de la experiencia histórica de las mujeres.

Más tarde, en su ensayo de 1987 *The technology of gender* describe los límites que marca la noción de género como diferencia sexual.

El primer límite es que enmarca el pensamiento crítico feminista dentro de una oposición sexual universal que imposibilita articular las diferencias de ‘las mujeres’ — seres históricos y sujetos reales— respecto de ‘la Mujer’ —la representación de una esencia inherente a todas las mujeres—, es decir las diferencias dentro de las mujeres¹⁸. Y el segundo límite es que impide la posibilidad de concebir al sujeto social más allá de la diferencia sexual y por tanto, olvida al sujeto construido a partir de las relaciones raciales, de clase, lingüísticas y culturales; un sujeto múltiple y contradictorio.

Para pensar esta otra clase de sujeto, de Lauretis recurre a la teoría de la sexualidad de Michel Foucault y argumenta que el género como tecnología del sexo es el constructo de «*varias tecnologías sociales —como el cine— y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana*». El género, entonces, no es una propiedad de los cuerpos, sino el resultado de una tecnología política compleja. Esto es así, porque el sistema sexo-género representa a un individuo en relación con su clase social, es una instancia primaria de la ideología. El sujeto del feminismo es, por tanto, uno distinto a la Mujer y a las mujeres, es un constructo teórico que está dentro y fuera de la ideología de género heterosexista porque es consciente de ella, porque es el producto de las tensiones entre la representación de la Mujer y los sujetos de relaciones reales.

Seguidamente, de Lauretis relaciona la noción foucaultiana de ‘tecnología del sexo’ aparecida en el primer volumen de *Historia de la sexualidad* (1976) que menciona la sexualización del cuerpo femenino con las hipótesis de las primeras teóricas feministas que trataban la sexualización de la estrella femenina. De hecho la teoría del aparato

¹⁸ «Con la mujer hago referencia a una construcción ficticia, un destilado de los discursos, diversos pero coherentes, que dominan en las culturas occidentales (discursos críticos y científicos, literarios o jurídicos), que funciona a la vez como su punto de fuga y su peculiar condición de existencia. [...] Con mujeres, por el contrario, quiero referirme a los seres históricos reales que, a pesar de no poder ser definidos al margen de esas formaciones discursivas, poseen, no obstante, una existencia material evidente. (La relación entre ambos conceptos) ... es arbitraria y simbólica, es decir, culturalmente establecida (de Lauretis, 1984/1992: 15-16)».

cinemático, es contemporánea a Foucault y se desarrolló a partir de Althusser y Lacan, tomando en cuenta —a diferencia del primero— una construcción y representación tanto femenina como masculina. Sin embargo, la teoría psicoanalítica no puede dar cuenta de la diferencia entre la Mujer y las mujeres puesto que define a la mujer en relación con el hombre. *«Los términos de una construcción diferente de género también subsisten en los márgenes de los discursos hegemónicos. Ubicados desde afuera del contrato social heterosexual e inscriptos en las prácticas micropolíticas, estos términos pueden tener también una parte en la construcción del género, y sus efectos están más bien en el nivel “local” de las resistencias, en la subjetividad y en la auto-representación»*. Y es que la práctica de la auto-conciencia y de la comprensión de la propia condición en términos sociales y políticos es absolutamente imprescindible para la aprehensión de la realidad social y de la conciencia de género.

Por eso, concluye de Lauretis, el sujeto del feminismo está dentro y fuera de la ideología de género. Porque es *«un movimiento entre el espacio discursivo (representado) de las posiciones que los discursos hegemónicos vuelven disponibles y el fuera de plano, la otra parte, de esos discursos: esos otros espacios tanto discursivos como sociales que existen, desde que las prácticas feministas los han (re)construido, en los márgenes (o “entre líneas”, o “a contrapelo”) de los discursos hegemónicos y en los intersticios de las instituciones, en prácticas de oposición y en nuevas formas de comunidad»*.

2.3.3. JUDITH BUTLER Y LA TEORÍA DE LA PERFORMATIVIDAD

En 1990, Teresa de Lauretis organiza una conferencia bajo el nombre de “teoría *queer*” en la Universidad de California, de la que surge *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities*. En su introducción, Lauretis afirma que la teoría *queer* parte de la premisa de que *«la homosexualidad no debe ser vista simplemente como marginal con respecto a la forma de sexualidad dominante y estable (heterosexualidad), en contra de la cual debería definirse o por oposición o por homología»* (de Lauretis, 1991).

Aunque unos años más tarde desechará el término, la filósofa Judith Butler lo recogerá en su obra de 1999 que se considera fundacional de la teoría *queer*, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Profundizar en la teoría *queer* queda muy lejos del propósito de este estudio, basta saber que lucha por la disolución de los binarios de género y que es *«una crítica inherente, cuyo objetivo básico es*

revisar de forma crítica el vocabulario básico del movimiento en el que se inscribe [el movimiento feminista]» (Butler, 1999/2007:7). Volvemos, por tanto, a la idea de que el sujeto del feminismo de la segunda ola era una mujer heterosexual, blanca, occidental, con lo que es necesario revisar los postulados feministas para no «*originar nuevas formas de jerarquía y exclusión*» (Butler, 1999/2007:8).

En realidad, Butler nos interesa ahora mismo por su teoría de la performatividad del género que postula en el mismo manifiesto y que ya había anticipado en su ensayo *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist* (Butler, 1988).

Butler opina que el cuerpo contiene diversas posibilidades que están condicionadas y circunscritas a las convenciones sociales, con lo que el cuerpo es una situación histórica. Esto significa que para “devenir mujer”, aceptamos la idea histórica de “mujer” y convertimos nuestro cuerpo en un signo cultural bajo el influjo de un proyecto corpóreo. Es una estrategia de supervivencia que adoptamos para evitar consecuencias punibles y así humanizarnos como individuos dentro de la cultura contemporánea. En sí, los cuerpos con género son el legado de actos sedimentados, que a través del tiempo se han alineado de forma binaria en relación los unos con los otros mediante un contrato heterosexual que ha naturalizado la sexualidad de los cuerpos gracias al tabú del incesto (Butler, 1988: 523-524).

Butler sentencia: «*La performatividad del género gira en torno a (la) metalepsis, la forma en que la anticipación de una esencia provista de género origina lo que plantea como exterior a sí misma. [...] La performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente*» (Butler, 1999/2007). Por tanto, devenimos sujetos; negociamos identidades y performamos el género para y por la mirada del otro, a quien nos anticipamos intentando cumplir sus expectativas. Necesitamos entonces de la alteridad para ser sujeto. Porque el género es algo que ejecutamos, es una experiencia compartida y colectiva performada en una temporalidad social; un conjunto de gestos, actos, comportamientos que contribuyen a fijar y a que se reproduzca el binarismo hombre-mujer.

3. MARCO REFERENCIAL

3.1. CONTEXTO HETERONORMATIVO

Los Estudios de la Mujer en Japón emergieron en los 70 bajo la influencia de los Estudios de la Mujer en Estados Unidos de los 60, siendo el primer curso universitario en 1979. La investigación sobre la mujer proliferó en forma de estudios feministas y estudios de género, y empezó a incluir no sólo a la *senkyō shufu* (“la ama de casa”) como feminidad hegemónica sino a otros tipos de feminidad y también a las masculinidades. Sin embargo, en materia de género Japón está muy por detrás de otras sociedades, y no es sólo a causa de los diez años de diferencia sino por una falta de concienciación de la población. Al contrario que en Estados Unidos o Europa donde el movimiento feminista fue el motor de las medidas políticas y sociales posteriores, en Japón fueron las autoridades gubernamentales los actores principales del cambio, presionados por los foros internacionales. Como muestra, la institucionalización de Mujeres en el Desarrollo y Género en el Desarrollo data de 1990 en Japón, mientras que en Estados Unidos y Europa se aplica desde 1970. No obstante, al estar tan instigados por las teorías norteamericanas y europeas, Miyake critica que no se ha confeccionado una metodología apropiada para los estudios de género en Japón que se pueda aplicar histórica y contemporáneamente (mencionado en Murayama, 1997: 4).

Como otras sociedades, Japón distingue entre identidades heterosexuales y homosexuales pero sólo legitima ciertas formas de heterosexualidad. Por tanto, la ideología patriarcal heterosexual se da en un entorno heteronormativo: «*Prácticas legales, culturales, organizacionales e interpersonales que derivan y refuerzan una serie de asunciones dadas por hecho, según las cuales existen dos y solo dos sexos opuestos y complementarios (masculino y femenino), y el género es la manifestación natural del sexo (masculinidad y feminidad), y por tanto es natural que los dos sexos complementarios y opuestos se atraigan naturalmente el uno al otro (heterosexualidad)*» (Messerschmidt citado en Charlebois, 2013b: 20)

Dentro de este contexto heteronormativo, los mecanismos de poder —que identificaba Foucault— constriñen a las masculinidades y feminidades en tanto que privilegian y moldean unos roles hegemónicos, formando así una jerarquía de géneros. Esto obviamente no significa que no haya otras formas de masculinidad y/o de feminidad, pero el hecho de que haya una masculinidad y una feminidad hegemónica, hace que la

sociedad las acepte como estándares y que el resto de masculinidades y feminidades se evalúen en comparación. Tal y como formula James Messerschmidt la masculinidad hegemónica es «*esa forma de masculinidad dada en un contexto social particular que estructura y legitima las relaciones jerárquicas de género entre hombres y mujeres, masculinidad y feminidad*». Así, la masculinidad hegemónica pauta las relaciones con otras formas de masculinidad y con la feminidad enfatizada que es «*esa forma de feminidad que se practica como relación complementaria, obediente, subordinada y acomodada a la masculinidad hegemónica*» (Messerschmidt, 2011: 206). Nótese que es la relación de subordinación entre ambas formas la que las legitima, y que dichas nociones se generan a nivel local y que están en constante construcción y fricción con los mecanismos sociales y de poder de la sociedad.

3.2. LA MASCULINIDAD HEGEMÓNICA EN JAPÓN

En el caso japonés, la masculinidad hegemónica es el '*sarariiman*' ("el trabajador de cuello blanco" o "trabajador cualificado") y la feminidad enfatizada la '*sengyō shufu*' ("la ama de casa"). Esto es posible porque desde la era Meiji la cultura corporativa se apropió del sistema *ie*¹⁹ para re-diseñar los roles de las empresas como si fueran grandes familias patriarcales tradicionales donde el director era el padre y los trabajadores sus hijos. Así se creó un sistema de fidelidades que durante la posguerra produjo *kigyō senshi* ("samuráis corporativos"), herederos del *bushidō* ("camino del guerrero samurái"), que eran el ideal masculino de trabajador dedicado a la causa de la empresa (Mason, 2011: 74 citado por Deacon, 2013: 143). Con el milagro económico, el vínculo militar con la masculinidad se traspasó al campo de los negocios (Taga, 2006: 100 citado por Deacon, 2013: 145), trasladando así la masculinidad hegemónica a la figura del *sarariiman*. Como consecuencia inmediata, el ideal de mujer se fijó en la figura de la ama de casa a tiempo completo, que cuida de la casa y de sus hijos para que el hombre pueda dedicarse plenamente al trabajo.

Obviamente, la sociedad patriarcal japonesa no es una excepción en Asia. A imagen y semejanza del *sarariiman* en China encontraremos al *bailing nanren*, por ejemplo. El binomio marido/mujer parte de la misma premisa en toda Asia y tiene el mismo desenlace. La continuidad familiar exigía un heredero varón y con este fin, el concubinato era una práctica legal y ampliamente extendida. Japón adoptó la

¹⁹ El sistema *ie* consiste en una unidad familiar que toma un cabeza de familia patriarcal al que están vinculados el resto de miembros, ya sea por consanguinidad real o simbólica.

monogamia como única forma legal de unión con el Código Civil Meiji de 1898, aunque el concubinato seguía siendo una práctica socialmente aceptable. En China, en cambio, no se prohibiría hasta 1950 con la ascensión del Partido Socialista, con lo que el concubinato seguiría limitando la actitud sexual de la mujer, que para ser virtuosa debía ser fiel toda su vida a su marido. Así mismo, el concubinato estratificaba a la mujer dentro de la familia, ya que aquella que daba a luz a un hijo varón ganaba en estatus con respecto a las otras mujeres y aquella cuyo hijo se casaba, adquiría poder sobre su nuera. En cualquier caso, este poder era un poder delegado del marido.

En Japón con el estallido de la burbuja en los 90, la suave transición de alumno a *sarariiman* se vio alterada y aparecieron los *furiita* —personas que prefieren el trabajo temporal—. A pesar de que la recesión ha devaluado mucho la figura del *sarariiman* y se habla de una “crisis de masculinidad”, el *sarariiman* continúa teniendo una posición hegemónica porque está suficientemente integrada en la estructura social, económica y política (Koike, 2013: 16-18). Son los mecanismos de poder de la sociedad —los medios— y del estado—el *koseki*²⁰, la tarjeta de residencia *jūmin-hyō*, el sistema *ie* y la noción de cabeza de familia— (Sugimoto, 1997: 163-169) los que privilegian y refuerzan al *sarariiman*, heterosexual, padre de familia porque es con la familia heterosexual con la que se puede mantener el orden patriarcal deseado. En este contexto, también la educación se considera mecanismo de poder de la sociedad cuando ejerce su influencia tanto en casa como en la escuela. En su estudio, Deacon (Deacon, 2013: 129-176) da numerosos ejemplos de cómo en casa y en la escuela se transfiere a niños y niñas el rol que tendrán que asumir en un futuro. Un buen ejemplo de esta transición son los escritos que los alumnos universitarios tienen que escribir para las empresas cuando buscan trabajo titulados «Mi opinión sobre convertirme en *shakaijin* (“trabajador adulto”)», o la asignatura de economía doméstica obligatoria solo para alumnas de secundaria hasta 1993 y solo para alumnas de instituto hasta 1994.

Pero el *sarariiman* es más bien un ideal hegemónico masculino transnacional que se enmarca dentro de un capitalismo-industrial patriarcal que no sólo construye un ideal masculino heterosexual, padre de familia, monógamo sino que ajusta también su comportamiento, forma de hablar, de vestir, patrones de consumo, ocio y ejercicio

²⁰ El *koseki* es un registro familiar que contiene el género de cada individuo de la familia, lugar y fecha de nacimiento, nombres de los padres, posición entre los hermanos, matrimonios y divorcios.

físico e higiene. Este ideal transnacional del capitalismo-industrial, en Japón se forma a finales del siglo XIX. La clase media es el concepto clave para entender la hegemonía del *sarariiman*, ya que se asocia con la prosperidad económica y el éxito; sería el resultado de la modernidad y la industrialización y el trabajador cualificado su abanderado. Así, el *sarariiman* se ve recompensado con el éxito económico y social cuando performa su rol según la ideología heterosexual y patriarcal, y por tanto, se casa a una cierta edad y cumple con su papel de “ganador de pan”.

Es un discurso glocalizado —glocal porque proviene de un discurso global en el que imperan los valores occidentales pero que es capaz de incorporar un discurso local previo— que centra la atención sobre un modelo masculino cuyo cuerpo se mercantiliza, se re-sexualiza, se consume; sobre todo en el lugar de trabajo donde se traduce en una cultura corporativa influida por lo que el sociólogo australiano Raewyn Connel llama “masculinidad empresarial transnacional” (mencionado en Dasgupta, 2010).

A parte de la cultura corporativa y de los mecanismos de poder estatales, tampoco podemos obviar el papel primordial de los mecanismos de poder sociales que han ayudado durante años a configurar los roles hegemónicos de feminidad y masculinidad: los medios de comunicación, internet y las formas artísticas como el cine y la literatura. En Japón los libros de auto-ayuda, los manuales, el cine, la televisión y los *manga* refuerzan el discurso de masculinidad gracias a contenidos sobre pautas de conducta, acicalamiento, apariencia personal, normas de etiqueta, incluso la ejecución de una apariencia heterosexual. Por supuesto, también las revistas especializadas cuyo target es el propio *sarariiman* como *Popeye*, *Bart*, *Big Tomorrow* o *Gainer* instruyen al *sarariiman* sobre cómo desempeñar adecuadamente su rol masculino tanto fuera como dentro del trabajo (Dasgupta, 2000: 197-198).

Todo este discurso agresivo de imágenes idealizadas de masculinidad, esta necesidad de educar correctamente, no hace sino resaltar la inestabilidad de los roles hegemónicos (Dasgupta, 2000: 199). Por un lado, los roles hegemónicos sufren la inestabilidad económica y social y, por otro lado, existen una serie de masculinidades y feminidades alternativas con sus correspondientes discursos alternativos que viven en constante fricción y coexistencia con las dominantes. La llamada crisis de la masculinidad o *soft masculinity* de la que se habla en toda Asia es precisamente eso:

fricciones entre los discursos de masculinidad y feminidad alternativos que amenazan al *sarariman*, quien sustenta su masculinidad en su calidad de *daikoku bashira* —el heterosexual que se casa, se reproduce y es el sustento económico principal de la familia—; es decir, en su poder sexual y su poder económico.

En el caso japonés, es particularmente relevante tener en cuenta la legitimación de los dobles códigos que exponen lo que es socialmente aceptable (*omote*) y la realidad (*ura*). Son las dos caras de la estratificación del género en la sociedad japonesa. Así, si el *koseki* y el *ie* representan el aspecto velado *ura* de la estructura familiar japonesa, el *omote* se manifestaría en todas las masculinidades y feminidades —hombres herbívoros, mujeres carnívoras, entre otros— aparecidas en las nuevas generaciones que desafían a las hegemónicas.

Estas nuevas generaciones desafían el *statu quo* del hombre en la sociedad japonesa cuando prefieren estilos de vida diferentes, pero también ponen de manifiesto dos cuestiones: primero, unos problemas estructurales que en conjunción con los cambios socio-culturales, desafían los estereotipos de masculinidad y feminidad; y segundo, un sistema de valores que privilegia un modelo estancado en el pasado, el *sarariman* heterosexual y cabeza de familia. De hecho, se puede entender esta preferencia de estilos de vida diferentes como resultado de dos condiciones *sine qua non*: por un lado, son el resultado de una masculinidad hegemónica que ha sido incapaz de dar soluciones a la actual estancación económica y ha provocado que los jóvenes busquen otras maneras de reconstruir su identidad (Kumagai, 2013: 162) porque las piedras angulares de su masculinidad están bajo amenaza. Y por otro lado, son el producto de un conflicto generacional porque el joven japonés no quiere ser como su padre y por lo tanto, se niega a comprometerse con el modelo de masculinidad que él representa basado en el *daikoku bashira* (Charlebois, 2013: 92). Y por esto que el *bankonka* (matrimonio tardío) y el *hikonka* (no matrimonio) son fenómenos sociales extendidos actualmente.

3.3. LA FEMINIDAD ENFATIZADA EN JAPÓN

A pesar de que la *senkyō shufu* (“la ama de casa”) es desde los 60 la feminidad enfatizada, los académicos no le habían prestado la misma atención que se había prestado a las mujeres de la pre-guerra o a las mujeres en el campo; hasta tal punto que Iwao y Hara afirman que la *senkyō shufu* como constructo social refleja

necesariamente los problemas a los que se enfrentan otras categorías de mujer, así como la sociedad en general, incluyendo al hombre (mencionado en Murayama, 1997: 3).

Como feminidad enfatizada y complementaria al *sarariiman*, la *senkyō shufu* debe ocuparse de todo lo relacionado con lo doméstico, incluyendo: el cuidado de los ancianos y los hijos, la economía doméstica, las tareas del hogar y convertirse en una *kyōiku mama* (“madre orientada a la educación de sus hijos”). Cumpliendo con el primer compromiso entre el capitalismo y el patriarcado —el victoriano—, el *sarariiman* se medirá por su calidad de *daikoku bashira* y la *senkyō shufu* por su calidad de madre. Por tanto, la noción de *ryōsai kenbo* (“buena esposa, madre sabia”) de la era Meiji sigue estando fuertemente vinculada a la feminidad japonesa.

Sin duda, los problemas más fundamentales de la estratificación en Japón son los relativos al sistema de control de género: las desventajas de la mujer en la estructura familiar patriarcal, las barreras de género en el mercado laboral, la regulación de la sexualidad y el control del cuerpo femenino (Sugimoto, 1997: 163). No en vano, aunque Japón puntúa el número 20 del mundo en términos de IDH (Índice de Desarrollo Humano), su IDG (Índice de Desarrollo de Género) es bajo si tenemos en cuenta que tiene un coeficiente de 0.962 y China siendo el 90 del mundo en términos de IDH tiene un coeficiente de IDG de 0.943, y España siendo el 26 del mundo en términos de IDH tiene un coeficiente de IDG de 0.975²¹. En este sentido, la sociedad japonesa privilegia directamente: al hombre en detrimento de la mujer, al padre de familia en detrimento de la madre de familia, y al hombre trabajador en detrimento de la mujer trabajadora.

1. Desventajas de la mujer en la estructura familiar patriarcal:

- a. El concepto de cabeza de familia —que en el 96 % de los matrimonios recae en el hombre— disuade a la mujer de pedir el divorcio, preserva el lugar hegemónico del hombre en el orden patriarcal y protege al sistema *ie*.
- b. El *koseki* hace distinción entre los hijos nacidos dentro y fuera del matrimonio, consolidando la familia tradicional como la única forma válida de unión.

²¹ Datos tomados del informe web de 2014 de desarrollo humano del Programa de Desarrollo de las Naciones Unidas.

- c. El *koseki* es un impedimento para los divorcios ya que un divorcio supone dos registros familiares independientes y, por tanto, un estigma para los hijos del matrimonio.
- d. Dado que los bancos no conceden préstamos a personas que no tienen un sueldo estable, las esposas no suelen compartir la titularidad de la propiedad del domicilio conyugal.
- e. Las esposas no japonesas no pueden ser inscritas en el *koseki*, sino que tienen que atravesar un complejo trámite burocrático para demostrar que están oficialmente casadas.
- f. El *koseki* requiere un solo apellido y en casi todos los matrimonios, la mujer sustituye su apellido de soltera por el de su marido ya que es el cabeza de familia.
- g. Siguiendo la lógica patriarcal, las esposas son enterradas en las tumbas familiares con los ancestros del cabeza de familia.
- h. Sólo los ciudadanos japoneses registrados en un *koseki* poseen un estatus adecuado en la sociedad, con lo que la mujer se ve obligada a someterse al orden patriarcal.

2. Barreras de género en el mercado laboral:

- a. La participación laboral de la mujer sigue una curva en forma de M, en la que el intervalo entre los dos puntos más álgidos corresponde al cuidado de los hijos. El 75 % de las mujeres casadas dejan el trabajo para dedicarse de lleno a sus hijos y, una vez criados, la madre japonesa tiende a escoger trabajos temporales (*hiseiki rōdō*) para complementar el sueldo de su marido. Esta elección también se debe a que la mujer que trabaja temporalmente, ya sea a tiempo parcial (*patō*) o en trabajos temporales (*giji patō*) puede beneficiarse de la pensión de su marido y de su seguro médico —si su sueldo no sobrepasa los 1.03 millones de yenes por año— y puede favorecerse de ventajas fiscales —si no sobrepasa los 1.03 millones de yenes anuales—. A finales del 2000, siete de cada diez trabajadores a tiempo parcial eran mujeres, y la mayoría eran amas de casa. Esta situación materializa el segundo compromiso entre el capitalismo y el patriarcado: la mujer se incorpora al mundo laboral como mano de obra complementaria, con salarios bajos y en condiciones inestables (Ueno, 2009: 138-57 citado por Sugimoto, 1997: 172).

- b. Las empresas tienen dos programas de integración de la mujer: *sōgō shoku* (empleada versátil, que acepta las mismas condiciones que el hombre, incluyendo el *tanshin funin*²²) y *ippan shoku* (empleadas comunes, que acceden a posiciones menos importantes en la empresa). En 2008, solo el 6 % de las mujeres trabajadoras estaban integradas en el programa para *sōgō shoku*, y la mayoría provenían de un estatus de clase medio-alto (mencionado en Sugimoto, 1997: 176). Para incentivar la inserción de la mujer en el mundo laboral, se promulgaron la Ley de Igualdad de Oportunidades de 1985 y la Ley para el Cuidado de los Hijos de 1992 aunque ninguna de las dos contempla sanciones por incumplimiento. Sin embargo, y gracias a Ley de Igualdad de Oportunidades se han creado, en algunas corporaciones, categorías como semi-*sōgō shoku* o *chūkan shoku* (posición intermedia).
 - c. La naturaleza homosocial y sexual del *tsukiai*²³ hace que la mujer se vea excluida. Al mismo tiempo, polariza las diferencias entre el espacio doméstico feminizado y el espacio de trabajo masculinizado (Charlebois, 2013b: 3).
 - d. A diferencia de los patrones laborales de los hombres, hay cuatro tipos de patrones laborables para las mujeres: (a) trabajadoras a media jornada y amas de casa a media jornada, (b) mujeres de negocios, (c) amas de casa a tiempo completo y (d) mujeres que realizan trabajos para la comunidad.
- 3. La regulación de la sexualidad y el control del cuerpo femenino:**
- a. Aunque el uso de la píldora se legalizó en 1999, las autoridades mantienen una postura conservadora y moralizadora en lo que respecta al aborto, a la educación sexual y al uso de la píldora anticonceptiva.
 - b. En 2011 el 32,9 % de las mujeres afirmaron sufrir algún tipo de violencia doméstica (*katenai bōryōku*) ya sea por parte de sus maridos o de sus hijos. Además, el perfil del maltratador no se concentra en clases sociales marginales, sino que incluye a los estratos más educados.
 - c. A pesar de la concienciación creciente sobre el *sekuhara* (acoso sexual), muchos casos siguen sin denunciarse dadas las relaciones de poder laborales y las ambigüedades en el marco legal. En Tokio, una de cada cinco mujeres ha denunciado ser víctima de acoso sexual.

²² Traslado a una filial de la empresa lejos de casa durante unos años.

²³ El *tsukiai* son los encuentros sociales obligatorios fuera del horario laboral.

3.4. LA LIMINALIDAD DE LA SHŌJO

A pesar de las consideraciones previas sobre la Mujer y las mujeres —absolutamente pertinentes— tanto en la sociedad global como en la sociedad glocal japonesa, el objeto de nuestro análisis en *Tag* no va a ser la *senryō shufu*, sino la *senryō shufu* en potencia: la *joshi kōsei* (chica de instituto).

La *joshi kōsei* es una de las personificaciones posibles de la heroína en el *shōjo shōsetsu* (“literatura destinada a adolescentes femeninas heterosexuales”), heredera de la *musume* (“hija”)—en la que persisten las obligaciones y deberes dentro del sistema patriarcal *ie*— y de la *otome* (“virgen, doncella”). Sin embargo, y a diferencia de estas, la *shōjo* está profundamente conectada con la sociedad de consumo en la que es a la vez consumida por la mirada masculina (objeto escópico) y por sí misma (identificación narcisística). La imagen de la *shōjo* ha penetrado en todas las esferas de la cultura contemporánea japonesa (Napier, 2005:149) y, como tal, se ha sexualizado, comodificado y consumido hasta ser una de las imágenes más fructíferas de la sociedad japonesa.

«Realmente la mirada de la nación está más y más centrada en la adolescente. Las adolescentes ocupan un lugar característico en los medios de comunicación japoneses, incluyendo el cine y la literatura. Lo que fascina a los japoneses es que la shōjo anida en una laguna superficial entre la edad adulta y la infancia, entre el poder y la indefensión y entre la masculinidad y la feminidad» (Prindle citado en Napier, 2005:149).

Así, la figura de la *shōjo* ha permeado en la contemporaneidad cultural: en el arte (véanse como ejemplo los trabajos de Aida Makoto, Araki Nobuyoshi, Aoshima Chiho o Yanagi Miwa), en la literatura (Banana Yoshimoto), en el *manga* (Mayu Shinjō, Mayu Sakai o Kanan Minami) y, por supuesto, en el cine que a menudo se alimenta de los anteriores (véase la filmografía Hayao Miyazaki, de Satoshi Kon o la serie *Ghost in the Shell* de Mamoru Oshii).

El fenómeno *shōjo* tiene su origen en la era Meiji (1868-1912), cuando la ley de Institutos para Mujeres de 1899 se implementó como parte de una serie de reformas para modernizar el país. Dicha ley preveía la construcción de institutos y escuelas para chicas, con el fin de mejorar su nivel alfabetización (Wakeling, 2010:131). Con el mismo objetivo, la prensa y la industria literaria empezaron a publicar novelas y

revistas dirigidas directamente a las chicas jóvenes, en las que las protagonistas utilizaban su misma manera de hablar —utilizando, por ejemplo, las partículas *teyo* y *dawa* al final de frase— (Ueno, 2006:18). Aunque el uso de estas partículas se consideraba de mala educación en la época, la literatura para chicas ayudó a cambiar ese concepto en tanto se configuró una nueva identidad y un nuevo estereotipo para la mujer japonesa moderna: la *ryōsai kenbo* (“buena esposa, madre sabia”). El uso del lenguaje por parte de la mujer queda muy lejos de nuestro propósito en esta investigación, pero cabe decir que el lenguaje es una marca identificativa *per se*, más aún en Japón donde desde la era Heian la mujer viene usando un lenguaje diferente al del hombre (Ozaki, 1998 mencionado en Ueno, 2006:18). Con todo, es absolutamente determinante el papel que han desempeñado la prensa y la literatura japonesa —en pro de la heteronormatividad— desde la era Meiji como tecnología de géneros.

Sin embargo, el medio que potencia el fenómeno *shōjo* es el *manga*. En 1954 se publica el primer *manga* dirigido a adolescentes, *La princesa caballero (Ribbon no Kishi)* de Ozamu Tezuka en el que la protagonista, Sapphire, tiene un cuerpo de mujer pero un corazón de hombre y otro de mujer. Al ser la única hija de la familia real, Sapphire tiene que aprender las habilidades propias de un príncipe al tiempo que aprende a aceptar su feminidad dentro del contexto heteronormativo (Orbaugh, 2003:207). Con él queda inaugurado el *manga shōjo*, un género escrito por hombres y destinado a chicas. Sin embargo, no deja de ser premonitoria el carácter de esta obra, pues la protagonista es un sujeto transgénero, algo que no era en absoluto lo usual en aquella época cuando el género seguía conteniendo un tono moralizador con el objetivo de preservar la familia tradicional. Este tono moralizador se deja sentir, por ejemplo, en los *manga Sain wa V* o *Attack Number One* publicados a raíz de la medalla de oro lograda por el equipo femenino japonés en las Olimpiadas de Tokio 1964. Orbaugh señala que el énfasis en el trabajo en equipo y la disciplina pretendían adoctrinar a las mujeres japonesas como parte del “equipo nacional económico” (Orbaugh, 2003:209).

El cambio en este tono moralizador se produce en los 70, cuando las primeras artistas jóvenes —conocidas como las *Nijūyonen Gumi*— toman el control del *manga shōjo* cambiando las tramas y el perfil de sus heroínas. En la cultura *shōjo* se crea entonces, todo un espacio para la sublevación y la reivindicación de géneros, en el que las

temáticas *cross-dressing*, *yaoi*, *gender-bender*, *yurei* y *yuri* comienzan a abrirse camino.

Debemos tener en cuenta, además, que la teoría de géneros en Japón se construye con dos ejes: la infantilización de la cultura (*yōjika*) y la política *kawaii* (“lindo, mono”). Hasegawa afirma que existe una conexión muy potente entre la infantilización de la cultura de la postguerra y el establecimiento de un sistema de control patriarcal como resultado de la desesperación y la pérdida de confianza ante la derrota en la guerra. Como resultado, la mujer japonesa se ve obligada a performar los roles contradictorios de madre y de jovencita vulnerable que necesita ser protegida (Hasegawa, 2004: 127-128).

Así, después de la recesión económica, la cultura *shōjo* explota el estereotipo de la colegiala y se convierte en un motivo artístico del feminismo, a veces como celebración de la feminidad y otras como reflexión sobre la dualidad de géneros y la sexualización del cuerpo de la mujer. Es una crítica vinculada a la tercera ola del feminismo, directamente influenciado por la teoría *queer*, el poscolonialismo y el globalismo. Pero sobre todo, se inspira en el ‘*girlie feminism*’ de la tercera ola que celebra la feminidad, la juventud y la rebeldía de la *girl* en contraposición a la *woman*; una *girl* concebida en una sociedad matriarcal, puesto que son hijas de las feministas de la segunda ola (Wakeling, 2010:132-139).

De hecho, la cultura *shōjo* se ha convertido en un espacio de negación y de subversión en el que los artistas contemporáneos se sublevan contra los estereotipos de género hegemónicos y la sociedad patriarcal japonesa (Wakeling, 2010: 130). La *shōjo* se ha convertido en un espacio liminal —de tránsito—, un término elástico que ha evolucionado con los roles de la mujer dentro de la familia y de la sociedad hasta desarrollar un potencial revolucionario²⁴. Y su poder de sublevación reside en que aún no es una mujer adulta para la sociedad y la familia, con lo que no tiene las responsabilidades de “maternidad” y “matrimonio” y puede vivir su sexualidad de una forma mucho más liberada (Ricard, 2005:7). Tómese como ejemplo la permisibilidad de género presente en el *manga shōjo* —marimachos, homosexualidad, travestismo—

²⁴ No es la primera vez que la mujer sirve de termómetro de la sociedad. Orbaugh afirma que la “girl” ha funcionado en la producción artística como imagen telegráfica en la lucha del artista masculino contra la modernidad y como ejemplos menciona la *moga*, la *burikko* y la *kogyaru* (Orbaugh, 2003:206).

que no existe en el *manga josei* (dirigido a las mujeres adultas). Y es en este espacio de revolución, en el que debemos leer la obra de Sion Sono.

4. ANÁLISIS FÍLMICO DE TAG

4.1. DISEÑO DEL ANÁLISIS

Afirmábamos en la introducción de este estudio que el propósito del mismo era reivindicar el film de Sion Sono como manifiesto feminista. Por tanto, la pregunta de investigación de este estudio es la siguiente:

¿Es el film *Tag* de Sion Sono un manifiesto feminista?

Para responder a esta pregunta, y partiendo del paradigma psicoanalítico feminista, estableceremos las siguientes hipótesis:

H₁: El paralelismo entre *Tag* y *Edipo Rey* es inherente al discurso porque está construido culturalmente a través del sistema de miradas del cine clásico.

De Lauretis argumenta que ya Vladimir Popp en *Morfología del cuento* (1928) y en *Oedipus in the Light of Folklore* (1928-1946) apuntaban a una relación directa entre Edipo y la narratividad, pues el folklore tradicional —que se desarrolla durante el sistema matriarcal— sitúa como centro de la narración a un sujeto mítico que busca a una princesa. Cuando la historia de Edipo surge durante la transición entre el matriarcado y patriarcado, el príncipe pasa de obtener el trono por casarse con la princesa —en el orden matriarcal— a obtener el trono por derecho propio al ser el hijo legítimo del rey —en el orden patriarcal—. En cualquier caso, el centro de la narración es el sujeto mítico; un héroe masculino, independientemente del género de la imagen textual, que debe superar o restaurar un obstáculo femenino (de Lauretis, 1984/1992:179-197).

Existe, por tanto, una fuerza que mueve al Edipo y provoca la narratividad: el deseo, porque «*todo relato (todo desvelamiento de la verdad) es una puesta en escena del Padre (ausente, oculto o hipostasiado)*» con lo que el placer del texto es «*un placer edípico (desnudar, saber, conocer el origen y el fin)*» (Barthes, 1973/1993:20). «*¿Todo relato no se vincula con el Edipo? ¿Contar no es siempre buscar el origen, decir sus querellas contra la Ley, entrar en la dialéctica del enternecimiento y del*

ocio? Hoy día se equivale de una misma manera el Edipo y el relato» (Barthes, 1973/1993:76).

La narración es universal, como decía Barthes, y está presente en igual medida en el mito, en el drama y en el cine (Barthes, 1966/1977:79). «*Lo que se mueve en la película, después de todo, es el espectador, inmóvil ante la pantalla. El cine es la regulación de ese movimiento, el individuo como sujeto colocado en el vaivén e instalación del deseo, la energía, contradicción, en una retotalización completa de lo imaginario (el escenario de la imagen y el sujeto)* (Heath, 1981:53)» Y si el cine es capaz de mover a este espectador inmóvil es gracias al sistema de miradas del cine clásico según la definición de Heath: porque la mirada de la cámara a lo profílmico, la mirada del espectador a la imagen de la pantalla y la mirada intradiegetica de cada personaje de la película configuran el sistema de miradas que proporciona un modelo de identificaciones multiplicadas en serie dentro del cual se produce la identificación del sujeto y el proceso del sujeto (Heath, 1981:119-120).

H₂: Tag replica el drama edípico desde el punto de vista de Yocasta/Electra²⁵.

Una narración es cuestión de deseo, pero de deseo masculino porque la narratividad toma como sujeto del deseo y actante al Edipo y no a la princesa. En *Tag*, no obstante, Sion Sono ofrece a la espectadora femenina una identificación —a través del sistema de miradas— tanto con Yocasta como objeto mítico (objeto que el héroe mítico debe conquistar), como con Electra como sujeto pulsional (sujeto que lucha por su propio placer).

Por tanto, y teniendo en cuenta que *Tag* es una réplica del drama edípico desde el punto de vista de Yocasta/Electra, podemos establecer la siguiente correspondencia entre los personajes:

Mitsuko/Keiko/Izumi → Yocasta/Electra

Aki → Madre Fálica

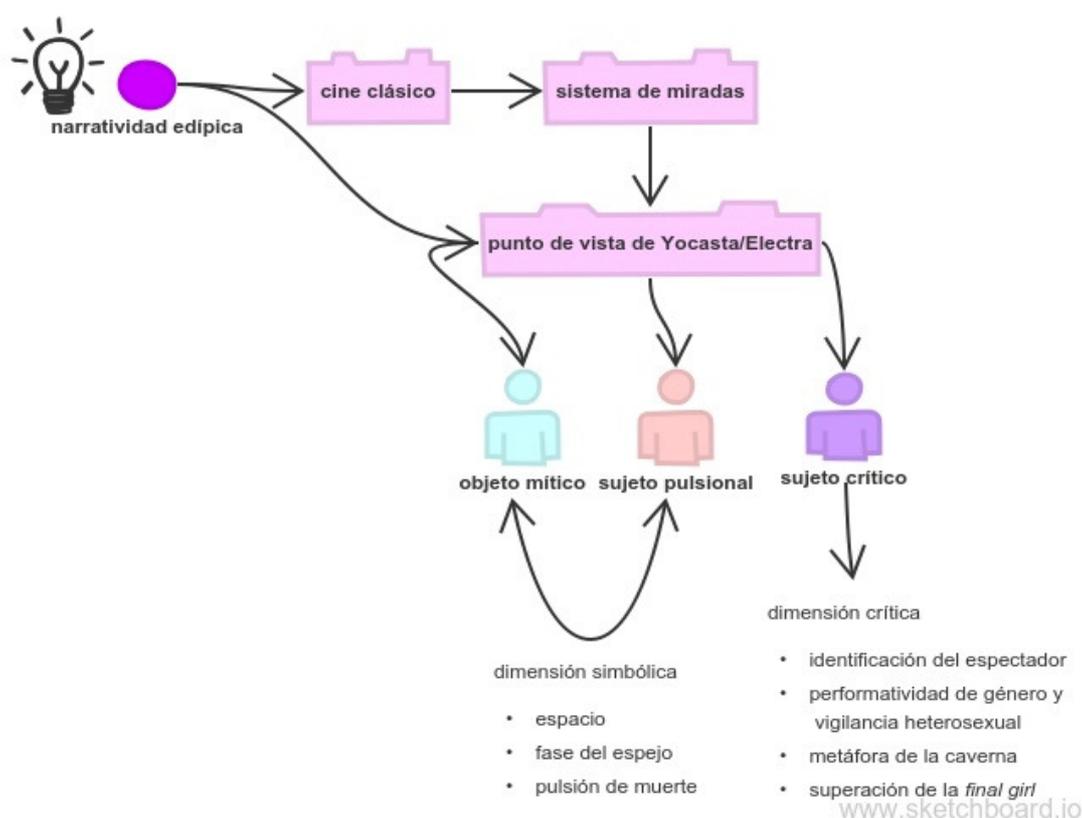
Novio → Edipo

Jugador/Mirada profílmica → Padre simbólico

²⁵ Tomamos prestado el término 'Electra' de Carl Gustav Jung aunque Freud lo rechazara para facilitar la lectura del análisis.

H₃: Representar el punto de vista de Yocasta/Electra implica ofrecer una identificación en el sistema de miradas que interpele a la espectadora femenina como objeto mítico, como sujeto pulsional y como sujeto crítico.

Las relaciones entre los conceptos anteriores pueden observarse en este gráfico, donde además, se advierte que el sujeto crítico tiene una dimensión crítica compuesta por cuatro indicadores —identificación del espectador, superación de la *final girl*, performatividad de género y vigilancia heterosexual, y metáfora de la caverna—; mientras que el objeto y el sujeto pulsional comparten en una dimensión simbólica tres de ellos—espacio, fase del espejo y pulsión de muerte—. Examinaremos dichos indicadores en el análisis del film.



El análisis de un film es «*un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.: en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento*» (Casetti & Di Chio, 1990/1991:17).

Sin embargo, un film opera tanto con códigos cinemáticos como no cinemáticos para adquirir significado, por lo que no solo habrá tener en cuenta los aspectos fílmicos propiamente dichos. Este juego de construcción de sentidos, coloca al espectador como sujeto en la película en tres instancias (Heath, 1978/2008:224):

- **Pre-construcción:** posiciones de sentido ya producidas que una película puede adoptar (argumentos políticos, fronteras temáticas, convenciones sociales, el género, información disponible de la película, entre otros).
- **Reconstrucción:** totalización de una posición de sujeto más o menos coherente en la película como su finalidad, su destino o la ficción de conjunto del sujeto emplazado.
- **Pasaje:** ejecución de la película, movimiento del espectador adoptado como sujeto.

El logro ideológico de un film recae, afirma Heath, en la aprehensión de las tres etapas; aprehensión que depende de que la narrativa atrape al espectador como sujeto de la imagen en pantalla. Sobra decir que la sutura es sólo uno de los modos de esta narrativa.

En el presente análisis, vamos a recorrer estas tres etapas de Heath como espectador-sujeto para —tomando la analogía de Casetti & Chio— «*montar y desmontar el juguete, para saber, por una parte, cómo está hecho por dentro, cuál es su estructura interna y, por otra, cómo actúa, cuál es su mecanismo*» (Casetti & Di Chio, 1990/1991:17).

4.2. PRE-CONSTRUCCIÓN DEL FILM

Título original: *Riaru onigokko* (リアル鬼ごっこ)

Director: Sono Sion (園子温)

Estreno: Japón, 11 de julio de 2015

Presentado: Tag Film Committee (NBC Universal Entertainment Japan, Takao, Shochiku, Asmik Ace) (JP).

Producción: Sedic Do (JP).

Productores ejecutivos: Tanishima Masayuki, Inagaki Ryuichiro, Ono Takahiro.

Guión: Sono Sion (basado en la novela de Yamada Yusuke, 2001)

Fotografía: Ito Maki.

Edición: Ito Junichi.

Producción musical: Kikuchi Tomoatsu.

Tema musical: *Real Onigokko* (Glim Spanky).

Banda sonora: *The Last Dawn* (Mono), *Pure as Snow – Trails of the Winter Storm* (Mono), *The Land Between Tides* (Mono).

Dirección artística: Matsuzuka Takashi.

Vestuario: Ito Masami.

Sonido: Komiya Hajime.

Action: Shoma Toshiro [Sakaguchi Tak].

Efectos visuales: Akabane Tomofumi (Imagica).

Efectos especiales: Nishimura Yoshihiro.

Reparto: Reina Triendl, Shinoda Mariko, Mano Erina, Sakurai Yuki, Maryjun Takahashi, Isoyama Sayaka, Saito Takumi, Honoka Rin, Izumi, Hiraoka Aki, Tomite Ami, Akizuki Mika, Kikuchi Makoto, Yasuda Seia, Ozawa Akari, Miyahara Kanon, Cyborg Kaori, Horiguchi Hikaru, Shibata Chihiro, Yokota Miki, Sano Miku, Saisho Misaki, Yoshida Mebuki, Hoshina Rika, Yashiki Hiroko, Mita Mao.

Japón, 2015, color, 16:9, 84 minutos (IMDb, s. f.)

Sono presenta este film como un *splatter* (“gore”) de acción que adapta la novela publicada por Bungeisha Publishing el 15 de diciembre de 2001 *Riaru Onigokko* de Yusuke Yamada. El escritor de novelas de misterio ya vio como su novela se llevaba a la gran pantalla en 2008 con *Riaru Onigokko (The Chasing World)* de Issei Shibata, con una segunda parte en 2010 y tres secuelas más en 2012, sin contar con la serie *Riaru Onigokko: The Origin* que emitió TVS-Chiba en 2013.

El *onigokko* es la versión japonesa del juego de persecución de niños —nuestro pillapilla o *tag* en inglés—, en el que se escoge a un *oni* (demonio) que persigue al resto de niños. Yamada, en su novela, toma este juego, a priori inofensivo y aleatorio, y lo convierte en una caza mortal. Porque, ¿a caso el niño que juega de *oni* en el *onigokko* no utiliza su poder según sus propias motivaciones? Bajo esta premisa, el escritor construye *Riaru Onigokko* que cuenta cómo Tsubasa Sato, un estudiante de instituto, es misteriosamente transportado a un universo paralelo distópico en el que las personas con el apellido Sato son el objetivo de un “pilla-pilla” mortal al que juega el Rey. Lo que subyace bajo esta trama de thriller, acción y persecución, es una alegoría crítica a semejanza de un clásico como *Lord of the Flies* escrito en 1954 por

William Golding (*El señor de las moscas*, 1972, trad. Carmen Vergara): pérdida de la inocencia infantil, organización social y civilización contra un poder autoritario y marcial basado en la superstición y el miedo, individualidad versus comunidad.

Las adaptaciones cinematográficas de la novela de Yamada son todas thrillers de persecución que siguen la historia de la novela, y Sono presenta *Tag* a priori en la misma línea, con una construcción en *abyme* sobre la saga *Riaru Onigokko*. Sin embargo, el director afirmó no haberse leído si quiera la novela, y se inspiró únicamente en el título de la misma (Otapol, 2015). La confesión, que se interpretó en parte como una estrategia publicitaria, provocó una gran controversia y dividió a la opinión pública entre aquellos que creían que Sono desprestigiaba el trabajo de Yamada y aquellos que alababan al director. Y es que en general la crítica japonesa no parece haber comprendido el potencial subversivo del film. Sirva como muestra el análisis comparativo entre el film de Sono y la novela original de Yamada que realizan el editor Kazufumi Ida y el crítico literario de *SF Magazine* Naoya Fujita en la web de Excite News (Ida & Fujita, 2015). En este intercambio de opiniones, Ida afirma que *Tag* es una versión cruel de *Mad Max* (George Miller, 1979) con un despliegue de violencia innecesaria y que le parece increíble que a su edad Sono aún esté haciendo estas cosas. Afirma que el viento —que le recuerda al *yōkai* Kamaitachi²⁶— corta por la mitad el cuerpo de las chicas provocando las carcajadas del espectador y diluyendo, como resultado, el significado del filme. Fujita, por el contrario, reconoce la crítica al consumo sexual y el corte del viento como significante de la castración; sin embargo, el viento también provoca momentos *panchira* (“momentos en los que se ve la ropa interior”), dotando al film de una doble moralidad. Admite que la suma de todos estos elementos —violencia gratuita, momentos *panchira* y la huida de las chicas— invitan al espectador a reflexionar sobre su ética. No obstante, en la misma línea de Ida, concluye que le decepcionó que Sono resolviera el film con el recurso de la metaficción y que es un milagro que en el cine japonés un hombre adulto con mente de adolescente haya podido realizar este tipo de film. Otro ejemplo sería el artículo de Mark Schilling en *The Japan Times* donde afirma: «*La película va más allá de las emociones típicas de una caza mortal, y se convierte en un ingenioso cuestionamiento sobre la identidad. ¿Es tu precioso ego una ilusión?*» (Schilling, 2015)». A juzgar por este comentario, se deduce que el crítico percibe la intención del director de formular

²⁶ Espíritu del folclore japonés que ataca a humanos con una hoz o con sus garras, según la versión.

un mensaje; sin embargo, no comprende correctamente el mensaje puesto que la intención de Sono es más una crítica social que existencial, como apunta Schilling.

En cuanto a la recepción del film en Japón, de los cinco filmes que estrenó Sion Sono en 2015 —*Love & Peace*, *Shinjuku Swan*, *Tag*, *The Virgin Psychics* y *The Whispering Star*— tan solo *Tag* y *Shinjuku Swan* aparecen en el ranking de las 141 películas que más recaudaron en 2015. Sin embargo, los 980.317 dólares recaudados por *Tag* palidecen ante los 10.662.919 dólares de *Shinjuku Swan* (Box Office Mojo, 2015).

A pesar de no haberse leído el original, Sono aprovecha al máximo la pre-construcción que el espectador pueda tener sobre la saga *Riaru Onigokko*. Si visualizamos el tráiler, comprobaremos como una voz en *over* de un niño anuncia el *tagline* al ritmo de *La cabalgata de las Valkirias* de Wagner:

«Pim pom pam pom. [A las 1,6 millones de chicas de instituto en Japón]. Tenemos un mensaje muy importante. Para todas vosotras chicas de instituto que estáis ahí fuera. Sois demasiado odiosas así que vamos a reducir vuestro número. Empieza TAG. [Adaptada del best-seller de Yosuke Yamada]. ¡Sed vosotras mismas y corred por vuestras vidas! [¿Quién? ¿Y por qué?] TAG comienza. Sé etiquetado y muere. Solo chicas» ([Tráiler Tag](#), 2015).

Con esto, el director anuncia su promesa de cumplir con las convenciones de los géneros gore y thriller de persecución. El objetivo serían las *joshi-kosei* que son demasiado odiosas, según el lema.

El casting también resulta bastante significativo. En primer lugar, porque todo el casting está compuesto por mujeres excepto el papel de Saitō Takumi, cuya participación en el film se mantuvo completamente en secreto hasta el estreno (Oricon, 2015). Y, en segundo lugar, porque las tres heroínas de *Tag* son: la ex miembro del grupo de *idols* (“ídolos”) AKB48 Mariko Shinoda —en el papel de Keiko—, la modelo austríaca Reina Triendl —en el papel de Mitsuko— y la cantante *idol* de j-pop graduada en 2013 de Hello! Project²⁷, Erina Mano —en el papel de Izumi—. Las tres son auténticos productos consumibles de la cultura *shōjo*, con lo cual sirven de reclamo para el público pero además provocan que el mensaje crítico traspase la

²⁷ El fenómeno *idol* condensa perfectamente el *leit motiv* de la cultura *shōjo*: consumo, infantilización de la cultura (*yōjika*) y política *kawaii*.

pantalla y lo potencian. Igualmente, la cualidad *hāfu* (“biracial”) de Reina Triendl favorece la identificación de la espectadora occidental con la principal protagonista.

Por supuesto, esta pre-construcción se compone de forma diferente para el espectador japonés y el espectador no japonés; o mejor dicho, para el espectador asiático y el espectador no asiático. El espectador no asiático con toda probabilidad no cuenta con todo este bagaje de información. El perfil medio de espectador del Festival de Cine de Sitges, donde se estrenó el film en España, tan solo cuenta con lo que conoce del director Sion Sono; aunque no debemos subestimarlo.

El prolífico director japonés es uno de los asiduos al festival: «*Nuestro provocador favorito*», dicen en su página web. Y es que, el ganador de 2015 de la Màquina del Temps a la trayectoria profesional tiene una absoluta historia de amor con los espectadores de Sitges desde que presentara en 2010 *Cold Fish* y ganara el Premio Casa Asia. Sono se abrió camino en Occidente gracias a *Suicide Club* (2002) cuando ganó el “Most Ground-Breaking Film Award” en el Fantasia Film Festival, y se consolidó con la épica crítica *Love Exposure* (2008). En Sitges, tras *Cold Fish*, vinieron *Guilty of Romance* y *Himizu* en 2011 y *Bad Film* y *Why Don't You Play in Hell* en 2013 (Sitges Film Festival, 2015). Crítica, adrenalina, violencia y exceso, mucho exceso es lo que encontramos en su filmografía. Y esto es lo que espera el espectador de Sitges que cuando ve el tráiler de *Tag* adquiere exactamente las mismas expectativas que el espectador japonés.

4.3. RECONSTRUCCIÓN DEL FILM

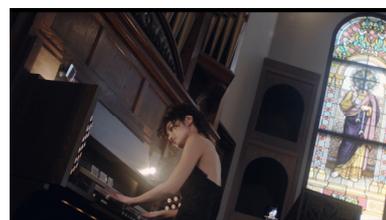
Tal y como se ha expuesto anteriormente, la narrativa del film es una construcción en *abyme* sobre la saga *Riaru Onigokko* y Sono juega con las expectativas del espectador sobre esta disposición para provocar un efecto devastador.

El argumento es el siguiente: una estudiante de instituto, Mitsuko, está de excursión con sus compañeras cuando una amenaza sin forma se cobra la vida de todas sus amigas. Mitsuko huye hasta llegar a un instituto que no recuerda, pero las estudiantes y su mejor amiga Aki aseguran conocerla. Pensando que ha sido una pesadilla, las chicas disfrutan de la mañana en el lago pero, al volver a clase, las profesoras intentan asesinarlas. Mitsuko vuelve a huir sola, puesto que todas sus amigas han muerto, y llega a la comisaría de una pequeña ciudad. En la comisaría, la policía insiste en llamarla Keiko y cuando Mitsuko se mira al espejo se convierte en Keiko. Aunque

Keiko no entiende nada, la policía la acompaña al lugar donde se va a celebrar su boda y allí se reencuentra con Aki. Cuando se quedan a solas, Aki le advierte del peligro y le explica que tienen que luchar contra el resto de chicas. Las chicas pretenden que Keiko se case con un novio que lleva puesta una cabeza de cerdo²⁸, con lo que Aki y Keiko empiezan a matarlas para poder huir. Sin embargo, las profesoras entran en la iglesia para frustrarles la fuga. Las chicas logran salir de la iglesia y se separan para multiplicar sus posibilidades de éxito. Entonces Keiko llega a una carrera de mujeres y una de las corredoras la llama Izumi, y al mirarse en un espejo, Keiko se convierte automáticamente en Izumi. A partir de aquí y, para recuperar su vida, la protagonista tendrá que luchar por comprender cuál es su rol como mujer en la sociedad japonesa.

Para el espectador, Mitsuko (“Reina Triendl”) encarna a Tsubasa Sato saltando entre universos y entre identidades para intentar escapar de los *oni* y del Rey. Ella encarnaría, por tanto a la “*final girl*” de Clover. Sin embargo, el director, en la primera parte del film, va lentamente introduciendo sus intenciones reales, primero cuando transgrede el rol de la mujer y vemos a una conductora de autobús, y luego cuando introduce una primera reflexión sobre el rol de la mujer y Mitsuko ve en el lago a la novia y a una estudiante de instituto que han dormido juntas. No obstante, el gran *tour de force* se produce en la ceremonia de boda cuando Keiko (“Mariko Shinoda”) camina hacia el altar y la música del órgano marca el cambio de tono en el film. Entonces vemos al Padre representado en el vidrio de la iglesia pero su cara está censurada (Fotograma 5); es la constatación de un universo femenino en el que el hombre es omnipotente.

Sono ya había utilizado a la *shōjo* en su filmografía anterior para la crítica social. Ningún cinéfilo que haya visto *Suicide Club* (2002) podrá olvidar nunca la imagen de las 54 adolescentes cogidas de la mano avocándose al suicidio. Puro *shock value*. La imagen no hubiera tenido el mismo poder si hubieran sido 54 *sarariiman* —la crítica hubiera ido entonces ligada a las masculinidades en Japón—. Como hemos mencionado anteriormente, la liminalidad de la *shōjo* es crucial para productos críticos como *Suicide Club* o *Tag*; esas ansias de vivir el mundo adulto sin



Fotograma 5

²⁸ La cabeza de cerdo deshumaniza al hombre. Es el mismo recurso que utiliza Hayao Miyazaki con Marco Pagoto en *Porco Rosso* (1992) o con los padres de Chihiro en *El viaje de Chihiro* (2001).

la maduración necesaria, la permisividad sexual en este estadio o la rebeldía de la *girl*. Sin embargo, Mitsuko no es una “*final girl*” al uso ni una “*battlin’ babe*”²⁹. Ni es una mujer de figura andrógina que acaba con el asesino casi por casualidad ni es un personaje híbrido entre el *shōjo* y el *shōnen*. Es una *shōjo*.

Es aquí donde la pregunta que se plantea Ricard en su tesis se antoja indispensable para nuestra interpretación de *Tag*. ¿La experiencia heterosexual pone fin a la libertad de la *shōjo*? Ricard apunta a que quizás esta es la razón por la cual un gran número de *manga* finalizan con la formación de una pareja heterosexual consolidada. En ese momento, afirma, la *shōjo* deja de existir (Ricard, 2005:8). Esto se debe, sin lugar a duda a la lógica edípica, a la restitución de la mujer como buen objeto. A que con esa relación heterosexual, la *shōjo* debe abandonar la liminalidad y ocupar su lugar en la sociedad: el de la *senjyō shufu*, madre y esposa. Al fin y al cabo, de eso se trata la narratividad, y de eso se trata *Tag*.

Por tanto, si asumimos como verdadera la hipótesis “el paralelismo entre *Tag* y Edipo Rey es inherente al discurso porque está construido culturalmente a través del sistema de miradas del cine clásico”, es necesario interpretar la totalidad del film en estos términos, según un simbolismo edípico. Reservamos para más adelante el tema de las identificaciones del espectador, pero cabe remarcar que Edipo no es el personaje central de este drama particular sino la princesa, Yocasta/Electra —segunda hipótesis—. En esta versión del mito, el Padre simbólico ha escogido a una princesa de entre todas, la más pura, la virgen fálica, la más devota y cultivada y, al resto, simplemente las purga. Podríamos afirmar, de hecho, que el Padre simbólico se comporta como un escopofílico fetichista con Mitsuko y con el resto de chicas como un voyeur sádico. Pero esta dualidad Yocasta/Electra, implica que como Yocasta la princesa es el objeto mítico que el héroe mítico debe conquistar, y como Electra la princesa es un sujeto pulsional. Además, como manifiesto crítico, la dualidad Yocasta/Electra supone también la interpelación de la espectadora como sujeto crítico (tercera hipótesis).

Antes de proceder a la interpretación de *Tag* en términos edípicos, debemos conocer la noción de ‘pulsión’ de Freud. La pulsión es el concepto más importante de la teoría sexual freudiana. Mientras que los instintos (*Instinkte*) son patrones de

²⁹ Son heroínas poderosas pero circunscritas en una hegemonía patriarcal y que apenas presentan resistencia al orden social. Es una *shōjo* fálica que favorece la identificación del espectador masculino. Véase (Orbaugh, 2003).

comportamiento animal que se heredan con el fin de la supervivencia de la especie y se activan con un desencadenante, la ‘pulsión sexual’ (*Sexualtriebe*) se sitúa entre lo psíquico y lo físico. De hecho, Freud define la pulsión sexual como «*una cantidad de afecto de intensidad variable que proviene del interior del organismo y está vinculado a una imagen mental o una idea que representa la pulsión en la mente o aparato psíquico*» (Freud mencionado en de Lauretis, 2008:21). Como la excitación excesiva no es placentera, el aparato psíquico tiende a aliviar la pulsión sexual que sólo puede ser calmada temporalmente por un “objeto” determinado (‘principio de placer’). Cuando no se puede obtener placer porque no se puede acceder al objeto o está prohibido, el aparato psíquico debe confrontar el principio de realidad y resolver de alguna manera este obstáculo mediante vicisitudes: puede posponer la gratificación, dirigir la excitación a otro objeto asumible —por ejemplo, el yo—, desarrollar odio hacia el objeto, desviar la excitación a lo artístico, lo humanitario o lo intelectual (‘sublimación’), o reprimir su deseo. En todos estos casos, el objeto se internaliza como fuente de placer y se genera un síntoma en sustitución.

En una primera revisión, Freud diferenció dos tipos de pulsiones que se producen en el ego y que tienen una función de auto-preservación: las pulsiones sexuales y las pulsiones del ego, como las destinadas a satisfacer el hambre. Sin embargo, en su obra *Introducción del narcisismo* de 1914, Freud rompe con esta distinción, ya que el narcisismo significa que el ego puede ser en sí mismo objeto de placer, con lo que todas las pulsiones de auto-preservación son en esencia libidinales. Como resultado, se establecen dos tipos de libido: las libidos objetales (dirigidas a objetos) y las libidos yoicas (dirigidas al ego).

En una revisión posterior, Freud concluyó que existían dos tipos de pulsiones: ‘las pulsiones de muerte’ son aquellas que buscan reducir o eliminar totalmente la excitación, mientras que ‘las pulsiones de vida’ tienen una función social y buscan la perpetuación de la especie mediante la reproducción antes que el placer individual. Ambas pulsiones luchan y coexisten en un mismo organismo, ambas están gobernadas por energía libidinal y ambas pueden dirigirse hacia el ego o a hacia un objeto. Por tanto, las pulsiones son innatas, pero la sexualidad no. La sexualidad es un *telos* reproductivo, una manifestación del principio de placer.

Dicho esto, «¿qué ocurriría si, una vez que él llega a su destino, se encuentra con que Alicia no vive allí? Se pondría de inmediato en camino para buscar a otra, para buscar a la verdadera mujer o al menos a su imagen fidedigna» (de Lauretis, 1984/1992:242). Esto es un poco lo que ocurre en *Tag*. El Padre simbólico escoge a Mitsuko de entre un grupo de instituto de chicas como su princesa, y al resto las decapita. Mitsuko vive en un universo pre-edípico donde no existe la diferencia sexual porque solo existe la mujer, con lo que cuando la mirada masculina (el Padre simbólico) la encuentra y quiere arrastrarla a un universo edípico —donde existen el hombre y la mujer—, ella sufre un severo complejo de castración y huye. Freud observaba que aunque la niña reconoce el falo como diferencia, no se somete a él fácilmente, sino que hasta llegar a dirigir su deseo sexual en su padre (complejo de Edipo) hay un proceso largo y dificultoso. Admitir su castración, supone tres caminos posibles para la niña: el primero es el de la inhibición sexual o la neurosis, el segundo es el del complejo de masculinidad y el tercero es el que da paso al desarrollo de la feminidad (Freud, 1964).

Tag adquiere sentido bajo la teoría de la feminidad de Freud. Mitsuko ha vivido hasta ahora en una fase masculina y así nos lo indica el momento en el que recoge del suelo un bolígrafo, símbolo fálico. Ante el miedo que le provoca el complejo de castración y la pérdida del placer de su sexualidad fálica entra en neurosis y corre. Cuando Aki (“Yuki Sakurai”) encuentra a Mitsuko, le recuerda quien es y cuál es su lugar, y consigue calmarla, se convierte automáticamente en el objeto de deseo de Mitsuko, en la Madre Fálica³⁰ simbólica. Independientemente de que Sion Sono pensara o no en Freud o Lacan cuando escribió y dirigió *Tag*, la narratividad edípica y la condición liminal de la *shōjo* que se puede explicar desde la teoría de la feminidad freudiana, propician una interpretación psicoanalítica. No olvidemos que Freud asegura que la mujer hace una regresión a la fase pre-edípica frecuentemente, y revive, por tanto, su fase masculina (Freud, 1964). Por tanto, podríamos deducir que la *shōjo* es liminal porque aún no es madre ni esposa y no ha renunciado socialmente a su fase masculina.

Aunque el uso del lenguaje queda muy lejos de nuestro propósito, cabe subrayar que en su primer encuentro Mitsuko utiliza el pronombre neutro *watashi* (“yo”) en lugar del pronombres de uso femenino *atashi*, mientras que Aki sí utiliza *atashi, omae* (“tú”)

³⁰ Durante la fase fálica pre-edípica la niña/o cree que su madre posee un falo que la empodera como objeto al que dirigir la libido.

y la partícula *no* al final de frase. Aunque es común que a la *shōjo* se la represente utilizando un lenguaje más neutro o incluso masculino, la *jōsei* es más consciente de su feminidad y la enfatiza porque es más consecuente con su identidad de género (Ueno, 2006:24).

El proceso de huida se repite varias veces. Después del ataque de las maestras a las chicas del instituto y la muerte de Aki, Mitsuko vuelve a huir con otras compañeras. En realidad, lo que las maestras pretenden es reconducir a Mitsuko hacia la senda de la feminidad eliminando los posibles objeto de deseo pero, cuando el Padre vuelva a atacar —recordando el complejo de castración—, Mitsuko volverá a entrar en neurosis (inhibición sexual) y volverá a huir. Así es como llega a la estación de policía y luego al lugar donde se va a celebrar su boda y se reencuentra con Aki —obviaremos por el momento la transformación de Mitsuko en Keiko—. Como una auténtica Madre fálica, Aki la reconforta y la completa, y juntas luchan contra las invitadas y las profesoras para evitar la boda con el Edipo que ha designado su Padre. Las chicas volverán a separarse en el camino del río y Keiko volverá a transformarse, esta vez en Izumi, y encontrará amigas en una carrera simbólica de la mujer que la animarán (Fotograma 6)³¹ a recorrer su propia vía de la sexualidad. Sin embargo, el Edipo y la vigilancia heterosexual, que representan las maestras, aparecerán en la carrera con el fin de



Fotograma 6

reconducir una vez más a Izumi en la senda de la feminidad.

Con el fin de que Mitsuko comprenda la realidad y se recupere a sí misma³², debe renunciar a Aki, a la Madre fálica, no hay otra manera de que aprehenda la diferencia sexual. Solo renunciando al objeto de

su deseo, destruyéndolo y eliminando así su excitación hacia él (pulsión de muerte), podrá llegar al panteón de las *shōjo* fetiche y enfrentarse a su Padre³³ y a Edipo,

³¹ Nótense los falos rosas que portan las mujeres que animan a Izumi en la carrera. El falo las empodera como mujeres fálicas capaces por sí mismas, completas.

³² «*Watashi wa Mitsuko da*» deberá repetir varias veces Izumi para volver a ser Mitsuki y así, mediante el lenguaje neutro, retornar a su fase liminal.

³³ Es muy significativo que el Padre omnipotente se represente como a un hombre anciano que controla las acciones de las protagonistas mediante una consola de videojuegos desde una especie de Olimpo. Es una metáfora muy visual que da cuenta del poder que ostenta la figura hegemónica masculina en nuestra sociedad, pero también invita a la auto-crítica porque la identificación primera del espectador se produce con él, con lo cual es el espectador quien ha estado “jugando” con las vidas de Mitsuki, Keiko e Izumi.

entrando en fase fálica³⁴. Cuando más tarde se enfrente a Edipo en la escena de la cama, Mitsuko deberá decidir entre las pulsiones de muerte (aquellas que buscan reducir la excitación) y las pulsiones de vida (aquellas que buscan la reproducción humana). ¿Debe aceptar a Edipo y cumplir el papel de perpetuadora de la especie que le impone el contrato heterosexual? O, por el contrario ¿eliminar completamente la excitación? Ante semejante encrucijada, Mitsuko mata a Edipo y luego se suicida, generando una reacción en cadena en la que Keiko e Izumi también caen muertas. Solo mediante la pulsión de muerte, eliminando todas las pulsiones objetales y resolviendo el complejo de Edipo, Mitsuko podrá retornar al universo edípico verdadero y enfrentarse a la diferencia sexual con la experiencia que ahora posee.

4.4. PASAJE DEL FILM

Con el fin de acompañar al espectador en la aprehensión de esta etapa, recurriremos primero a una segmentación del film y luego analizaremos en detalle cómo la dualidad Yocasta/Electra incide en la representación de la mujer en el film a través de los indicadores de la dimensión simbólica y la dimensión crítica. En dicha segmentación, hemos dividido las secuencias del film, en total 57, en seis capítulos.

4.4.1. SEGMENTACIÓN DEL FILM

1. Título del film: <i>Tag</i>
1. El autobús
2. El Padre simbólico acecha a las chicas
3. Las chicas del autobús
3.1. Las chicas discuten sobre el gelato italiano
3.2. Las chicas flirtean con unas excursionistas
3.3. Pelea de almohadas en el autobús
4. La profesora y la conductora del autobús
4.1. La profesora reprende a las chicas
4.2. La conductora conversa con la profesora
4.3. Las chicas del otro autobús
4.4. La conductora y la profesora hablan del buen tiempo
5. Las chicas molestan a Mitsuko
5.1. Mitsuko se agacha a por su bolígrafo
6. Ataque a los autobuses
6.1. Ataque al primer autobús
6.2. Reacciones al ataque
6.3. Ataque al segundo autobús

³⁴ Como buena tragedia edípica, y hablando en términos aristotélicos, diremos que este momento de peripecia (giro de la fortuna) por la muerte de Aki es absolutamente necesario con el fin de alcanzar la anagnórisis (reconocimiento).

7. Reacción de Mitsuko al ataque
8. El Padre simbólico acecha a Mitsuko
9. Universo edípico nevado
10. La huida de Mitsuko
11. El viento transporta a Mitsuko
12. Mitsuko transita entre universo pre-edípico y el universo edípico
13. Mitsuko pide ayuda a las excursionistas
13.1. La excursionista advierte a las ciclistas
14. Mitsuko huye hacia el bosque
15. Los restos del ataque al autobús
2. El instituto
16. Mitsuko se cambia de ropa en el río
17. Mitsuko camina por el campo
18. Unas chicas saludan a Mitsuko
19. Encuentro con Aki
19.1. Aki encuentra a Mitsuko
19.2. Dos chicas se unen a Mitsuko y Aki
20. Ataque del Padre simbólico
20.1. El Padre simbólico ataca a las chicas
20.2. Complejo de masculinidad de las chicas
20.3. El Padre simbólico ataca más fuerte
20.4. Mitsuko huye al interior del instituto
21. La pesadilla de Mitsuko
21.1. Aki tranquiliza a Mitsuko
21.2. Dos profesoras encuentran a Aki y Mitsuko
21.3. Mitsuko pregunta a Aki por su origen
21.4. Dos chicas molestan a Aki y Mitsuko
21.5. Mitsuko le cuenta su pesadilla a Aki
22. ¡Saltémonos la clase!
22.1. Aki muestra a Mitsuko su aula
22.2. Aki le presenta a Taeko y Sur de la clase de al lado
22.2. Las chicas huyen de la profesora
23. La huida al lago
23.1. Las chicas huyen por el bosque
23.2. Aki reafirma sus sentimientos a Mitsuko
23.3. Aki cuenta la pesadilla de Mitsuko
23.4. Sur explica la existencia de universos alternativos
23.5. Ataque de un cocodrilo en un universo alternativo
24. Pelea de almohadas en el lago
24.1. Mitsuko ve a dos <i>joshi kōsei</i>
24.2. Sur explica cómo cambiar el destino
24.3. Regreso a la clase
25. Ataque de la profesora 1
25.1. Empieza la clase para Aki y Mitsuko
25.2. Mitsuko lanza una almohada a Aki
25.3. La profesora ametralla a Aki y al resto de la clase

25.4. Taeko y Sur sacan a Mitsuko del aula
26. Ataque de la profesora 2
26.1. Las chicas huyen a otro aula
26.2. La profesora 2 mata a Sur y Taeko
26.3. Mitsuko huye de la profesora 2
27. Pánico en el instituto
27.1. Anchors Aweigh en los altavoces
27.2. Las alumnas huyen del instituto
27.3. Las profesoras tirotean a las alumnas
27.4. Mitsuko huye con unas chicas
27.5. Una pluma sobre fundido negro
27.6. Mitsuko intenta pensar
27.7. Dos plumas sobre fundido negro
27.8. Ataque a las compañeras de Mitsuko
28. El remolino de hojas transporta a Mitsuko
3. La boda
29. Keiko
29.1. Mitsuko llega a la ciudad de mujeres
29.2. Mitsuko pide ayuda a una policía de barrio
29.3. Mitsuko se convierte en Keiko ante el espejo
30. Tomoko conduce a Mitsuko hasta la iglesia
31. Unas chicas llevan a Keiko al lugar de la recepción
32. Reencuentro con Aki
32.1. Keiko encuentra a Aki dentro de la sala
32.2. Las chicas le cuenta a Keiko que es el día de su boda
32.3. El viento del secador transporta a Keiko al primer universo
33. Plumitas sobre fundido negro
34. Llega el vestido de novia
35. Aki y Keiko a solas
35.1. Aki echa a las chicas de la sala
35.2. Aki advierte a Keiko
35.3. Aki viste a Keiko de novia
36. Keiko visualiza las plumas en fundido negro
37. Keiko recuerda las palabras de Sur
38. Keiko y Aki pasan a la acción
38.1. Las chicas regresan a la sala
38.2. Aki enseña a Keiko como matar a las chicas
38.3. Aki deja a Keiko en la sala
39. La boda
39.1. Dos mujeres abren a Keiko la puerta de la iglesia
39.2. Las mujeres felicitan a Keiko de camino al altar
39.3. Las mujeres revelan su verdadero yo
39.4. Aparece el Edipo
39.5. La boda se convierte en una despedida de solteras
40. La venganza de Keiko
40.1. Keiko comienza su ataque

40.2. Aki llega en ayuda de Keiko
40.3. La lucha con las profesoras
40.4. Keiko y Aki huyen de la iglesia
41. El Padre simbólico busca a Keiko
42. Aki insta a Keiko a que huya sola
43. Keiko huye por la orilla del río
4. La carrera de la mujer
44. Izumi
44.1. Una corredora saluda a Izumi
44.2. Keiko se convierte en Izumi
44.3. Dos corredoras se unen a ellas
45. La carrera de Izumi
45.1. Comienza la carrera
45.2. Las comentaristas animan a Izumi
45.3. Las corredoras le recuerdan a Izumi su vínculo
45.4. Izumi recuerda una carrera de relevos
45.5. Las corredoras le recuerdan que corran en uniforme
45.6. Izumi recuerda sus carreras de adolescente
45.7. No te rindas, Izumi
46. Sur, Taeko y Aki aparecen en la carrera
47. El Edipo llega a la carrera
48. La vigilancia hegemónica llega a la carrera
48.1. Las profesoras y el Edipo atacan a las corredoras
48.2. Sur, Taeko y Aki instan a Izumi a coger un camino alternativo
49. Izumi corre su propia carrera
5. La caverna
50. Llegada a la caverna
50.1. Izumi llega a la caverna
50.2. Una chica guía a Izumi
50.3. Unas chicas intentan matar a Izumi
50.4. Aki salva a Izumi
51. Huida de Aki e Izumi
51.1. Aki intenta que Izumi recuerde que es Mitsuko
51.2. Izumi recuerda el autobús
51.3. Mitsuko recuerda su verdadera personalidad
51.4. Aki insta a Mitsuko a que la mate
52. Mitsuko sale de la caverna
53. Fundido a blanco
6. El panteón
54. Un mundo de hombres
54.1. Mitsuko entra en una cocina de hombres
54.2. Mitsuko llega a un mundo de hombres
54.3. Mitsuko ve el cartel de TAG
54.4. Mitsuko se desmaya al hablar con un chico
55. Una pluma en fundido negro
56. Encuentro con el Padre simbólico

56.1. Mitsuko sale de la caverna y llega a un bosque nevado
56.2. Mitsuko atraviesa un panteón de <i>joshi</i>
56.4. Mitsuko encuentra al Padre simbólico
56.5. El Edipo invita a Mitsuko a su cama
56.7. Mitsuko recuerda a Sur tirándose al lago
56.8. Mitsuko recuerda la pluma que cayó en su dedo y se tiñó de rojo
56.8. Mitsuko ataca al Edipo y rasga la almohada
56.9. Plumas teñidas de rojo llueven en el lago
56.10. Mitsuko ahoga al chico con plumas rojas y se suicida
57. Pulsión de muerte
57.1. Mitsuko en el autobús cuando se le cae la pluma
57.2. Keiko cuando entra en la iglesia
57.3. Mitsuko en el autobús escribiendo
57.4. Keiko caminando hacia el altar
57.5. Mitsuko recogiendo el bolígrafo
57.6. Keiko con la botella en la mano
57.7. Mitsuko se clava el bolígrafo
57.8. Keiko se clava la botella
57.9. Mitsuko en el suelo del autobús
57.10. Keiko en el suelo de la iglesia
57.11. Izumi en el suelo de la carrera
57.12. Mitsuko se despierta en el universo edípico

4.4.2. CONSIDERACIONES TEÓRICAS

La identificación en *Tag*:

Si vamos a tomar la sutura como enfoque para analizar los significantes del sujeto espectador en el texto, debemos basarnos en el significante más evidente: la mirada (Aumont & Marie, 1988/1990:244).

Sobre todo en el primer episodio, la mirada es un significante clave para forzar las identificaciones que atravesaran al espectador durante el resto del film. El sujeto-espectador comienza en una posición de plena *jouissance* cuando es transportado como sujeto fílmico por el viento al



Fotograma 7

universo pre-edípico (secuencia 1). Quizás la identificación con lo profílmico resulte demasiado sutil en este primer plano, pero el siguiente plano es la máxima expresión de la *jouissance* del sujeto que vuela aparentemente libre de encuadres (Fotograma 7).

Es un sujeto-espectador todopoderoso que desciende de un universo superior —de ahí el fuerte picado que se convierte en cenital—, porque su ley —la ley del Padre— es la que gobierna y juzga en este universo. Este tipo de imagen objetiva irreal (término de Casetti & Di Chio, 1990/1991) a modo de *establishing shot* pero con un encuadre y un movimiento de cámara completamente insólito, asientan la identificación del espectador con la mirada de la cámara y conducen su mirada (Metz, 1977/2001:69). Por eso, el punto de fuga que dibuja la carretera es tan marcado: el objeto escópico que la cámara busca está dentro del autobús. Los siguientes planos ya implican una mirada objetiva pero, incluso dentro del autobús, el punto de fuga nos dirige a Mitsuko (Fotograma 8) —nótese que ella es la única que está perfectamente sentada—. El cambio de escala tan brusco de plano general a plano medio ratifican que ella es el objeto mítico. Su postura dignificada, su pose poética y romántica la diferencian del resto puesto que ella parece estar esperando a su príncipe azul. La feminidad de



Fotograma 8

Mitsuko se subraya cuando las dos compañeras llaman la atención de las excursionistas en una actitud completamente masculina; incluso su lenguaje es masculino. A pesar de la guerra de almohadas, Mitsuko sigue inmersa en sus poemas, recoge una pluma y la guarda en su

cuaderno; como quien retiene un recuerdo. Recuerdo que quedará por siempre ligado a la pluma y, por tanto, a los momentos que Mitsuko intentará volver una y otra vez cuando cierre los ojos.

Mitsuko estará todo el tiempo atravesada por la mirada del Padre (el jugador). La cámara tiene una mirada completamente masculina en estos planos y Sono nos lo recuerda cuando presenta a la profesora y a la conductora del autobús. Ambas miran fuera de cámara y en el siguiente plano —que sutura gracias al *raccord* de su mirada— vemos en contraplano a las chicas del otro autobús. No es una mirada subjetiva desde el punto de vista de la conductora del autobús, sino desde encima de su hombro, además la escala del siguiente plano lo hace inverosímil. De hecho, cuando el sujeto vuelve al interior del autobús con el plano medio de la profesora y la conductora, el encuadre imposible de la conductora del autobús a través del retrovisor refuerzan nuestra identificación con la cámara.

Esta mirada masculina monolítica ya sea objetiva u objetiva irreal, que se corresponde con el Padre simbólico, se rompe (secuencia 5) cuando las chicas tiran al suelo el bolígrafo de Mitsuko y vemos en plano subjetivo el bolígrafo en el suelo; ofreciendo así una mirada femenina. A partir de aquí, el director jugará con dos miradas —la mirada masculina del Padre simbólico y la mirada femenina de Mitsuko; juego que se volverá mucho más pronunciado cuando el Padre simbólico ataque a los autobuses. La enunciación fílmica alternará en lo que queda de episodio mirada objetiva, mirada objetiva irreal y mirada subjetiva del personaje con un montaje relativamente rápido y unos acordes acuciantes que generarán la tensión propia del género de terror.

Hasta aquí, Sono no ha hecho más que seguir el sistema de miradas prototípico del cine de terror, pero en el lago (secuencia 24) introducirá una nueva mirada: la interpelación. Primero durante la pelea de almohadas en el plano / contraplano de Aki y Mitsuki pero que reclama directamente al

espectador (véase el ejemplo en el punto 2.1.1.); esta interpelación no pretende simplemente sumergir al sujeto en la diégesis sino hacerle partícipe del discurso y despertar su espíritu



Fotograma 9

crítico. Mucho más claro quedará con las continuas interpelaciones de Sur a la espectadora

femenina: «*Sé fuerte. La vida es surrealista. No dejes que te consuma*» (Fotograma 9).

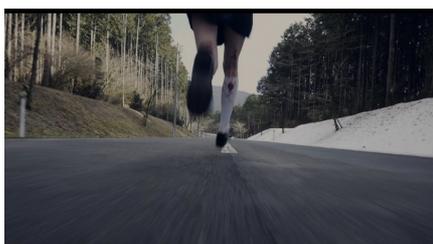
Y, por último, cuando Mitsuki se encuentre con Edipo (el novio) y este le diga que está en su futuro. Esta llamada al espectador, que rompe con la regla de no mirar a cámara del cine clásico, es indispensable para crear al sujeto crítico porque propicia el diálogo directo entre el texto y el espectador. Por supuesto, para que funcione, es básica una identificación previa con la mirada femenina.

El espacio en Tag:

Al margen de los saltos entre universos que se desprenden de la narrativa imbricada a la saga *Riaru Onigokko*, cabe mencionar que el director juega con dos espacios: el universo edípico y el universo pre-edípico. Recordemos que llamamos universo edípico a aquel en el que existe Edipo, es decir el hombre, y universo pre-edípico a aquel en el que solo existe la mujer. Por ende, el Padre desciende omnipotente de un universo edípico a romper el vínculo madre-hija que se forma en la etapa pre-edípica.

Pero Sono no solo expresa esta diferencia de poder con planos objetivos irreales, sino que utiliza un recurso tan socorrido en la estética japonesa como las estaciones del año.

El otoño en el que se enmarcan las chicas del autobús simboliza el universo pre-
edípico, liminal de la *shōjo* que aún no ha alcanzado la plenitud de la madurez sexual;



Fotograma 10

mientras que el invierno, la nieve más concretamente es el universo edípico en el que Mitsuko tendrá que vivir una vez resuelto el complejo de Edipo. Esta tensión entre las diferentes etapas de la feminidad de la mujer, Sono la expresa visualmente en el primer episodio cuando Mitsuko huye despavorida por mitad de la carretera y

transita entre los dos universos: a un lado la nieve del universo edípico y al otro el otoño del pre-edípico (Fotograma 10). Luego atravesará el bosque, huyendo de la nieve, hasta llegar a un río en el que la nieve se derrita; es decir, consigue regresar a la liminalidad. Además, siempre que Mitsuko, Keiko o Izumi (“Erina Mano”) huyan, lo harán recorriendo largas carreteras o caminos que bordean ríos: los perfectos símbolos de las transiciones. Y al final de su viaje introspectivo, Mitsuko despertará en un paisaje completamente nevado³⁵, con lo que habrá alcanzado la etapa final de su maduración sexual.

La performatividad del género y la vigilancia heterosexual en *Tag*:

Cada vez que la Yocasta/Electra entra en un nuevo rol o en un nuevo espacio, se adapta para performar adecuadamente el género y evitar consecuencias punibles. Así ocurre cuando Mitsuko se cambia de uniforme en el río para entrar en el instituto o Keiko se viste con el traje de novia en su boda. Así, la acción de vestirse comporta una voluntad activa de adecuación a las normas sociales. Sin embargo, existe un Otro que vigila y juzga su *performance* del género (Fotograma 11). A pesar de que las dos profesoras del instituto parecen al principio —cuando hablan por primera vez con Aki y Mitsuko— una imagen especular adulta de las chicas en cuanto parecen performar una pareja homosexual en la que una ha adquirido el rol masculino y la otra el rol

³⁵ Este plano de Mitsuko tendida en la nieve parece una referencia a *Millenium Actress* (Satoshi Kon, 2001): «En ese paraje de puro blanco, te sientes como en un extraño y lejano mundo», dice la voz en *over* del pintor cuando Chiyoko por fin llega al final del camino de su representación de la mujer. La suerte para Mitsuko es que ha llegado al final de este camino mucho antes que Chiyoko.



Fotograma 11

femenino³⁶, su personalidad y su función cambia completamente cuando Mitsuko le lanza la almohada a Aki en clase. Este gesto que simboliza una complicidad entre las chicas, un compartir sus sueños y sus metas, y una relación sentimental, ha

de ser erradicado completamente puesto que aparta a Mitsuko de la heterosexualidad obligatoria. Las profesoras, en lo simbólico, representan a la educación entendida como institución que perpetua la hegemonía heterosexual, como tecnología de género. La heterosexualidad obligatoria —junto con otras instituciones, como la maternidad patriarcal, la explotación económica y la familia nuclear— controla y niega la sexualidad femenina. Incluso instituciones de inspiración feminista como podría ser una escuela de chicas como la descrita por Sono, solidifican el rol de la mujer gracias a la legislación, los mandatos religiosos, las imágenes de los medios de comunicación (Rich, 1980/1996:16), y se aseguran de que la princesa cumpla su contrato con Edipo. Ese es el cometido de las profesoras cuando lanzan el ataque a las chicas al son de la marcha de guerra “Anchors Aweigh”: eliminar a Aki y a la existencia lesbiana para reconducir a Mitsuko en la senda de la feminidad.

El mismo papel desempeñan las habitantes de la ciudad de mujeres a la que llega Mitsuko. Una vez convertida en Keiko, las habitantes se reirán de ella por vestir un uniforme de colegiala y contravenir las normas de género. También las invitadas de la boda de Keiko están allí para asegurarse de que cumple con su rol adecuadamente y para entregarla cual sacrificio cuando la música del órgano marque el *tour de force*.

La fase del espejo en *Tag*:

La conversión ante el espejo que reproduce Sono funciona de la misma manera que la *performance* del género, como una mascarada que la protagonista viste para adecuarse al medio social. Mitsuko construye a Keiko por y para la mirada de la



Fotograma 12

³⁶ Aunque Aki represente a la Madre fálica simbólica, ella también transita entre la feminidad y la masculinidad gracias a la ambivalencia sexual de la mujer. Tanto la feminidad como la masculinidad son para Aki una mascarada que se pone y se quita cuando es necesario.

alteridad a la que se anticipa (Fotograma 12), y más tarde Keiko construirá a Izumi también por y para la mirada de la alteridad. Pero además, es una especularización de la fase del espejo lacaniana. El sujeto-espectador que se ha identificado previamente con Mitsuko se ve en el espejo y se convierte en Keiko gracias a la interpelación de la mirada en el encuadre.

También, el plano en el que Mitsuko ve el cartel de Tag es un *mise en abyme* de la representación de la imagen de la mujer (Fotograma 13). La espectadora se ve a sí misma mirando, puesto que se ha identificado con Mitsuko y Mitsuko es parte del cartel. El cartel de *Tag* funciona como un *pin-up*. Es el heredero de los *bijin-ga*³⁷ y su cometido es recordarle a Mitsuko que es un objeto escópico consumible destinado a satisfacer las necesidades sexuales y emocionales de los hombres. En este punto, Sono es muy explícito con sus intenciones. El hecho de que el cartel que ve Mitsuko sea el mismo cartel del film resalta la voluntad manifiesta del autor de usar el film como síntesis del drama edípico de la mujer. El cartel es una imagen especular de Mitsuko,



Fotograma 13

pero esta es a su vez una imagen narrativa con la que el espectador se identifica a través de la narratividad (de Lauretis, 1984/1992: 237-239). El cuerpo femenino es, por tanto, una imagen narrativa destinada al consumo.

La metáfora de la caverna en *Tag*:

«Se trata siempre de la escena de la caverna: efecto de lo real o impresión de realidad. Copia, parodia, e incluso parodia de parodia. ¿Impresión de realidad o real, más que real? De Platón a Freud, la perspectiva se revierte, el enfoque se invierte, se podría decir. Uno sale de la caverna, admira los inteligibles, contempla su fuente, y cuando vuelve, es para advertir a los otros, los prisioneros, sobre el dispositivo del que son víctimas; y les empuja a salir, de la sala oscura. (Baudry, 1975)»

En esta cita Baudry lee los efectos del dispositivo cinematográfico a la luz del mito de la caverna de Platón. El cine proporciona todos los elementos necesarios para un *mise-en-scène* del mito platónico —proyector, oscuridad, pantalla— y, por tanto, reproduce

³⁷ Grabados de *ukiyo-e* con representaciones de mujeres.

las condiciones necesarias para que el sujeto sufra una regresión narcisista primaria hasta la fase del espejo lacaniana (Baudry, 1970). Pero el mito de Platón tiene además otro sentido imbricado en *Tag*. Izumi llega a la caverna después de haber alcanzado al final de la carrera de la mujer y las *shōjo*, como los prisioneros de la realidad reflejada del mito, intentan matarla porque están cómodas en su universo pre-edípico el cual abandonan cuando el Edipo de turno las reclama. Sin embargo, para salir de la caverna, comprender la realidad y llegar al panteón del Padre omnipotente, deberá recuperar su identidad y renunciar a la Madre fálica simbólica.

Mitsuko sale dos veces de la caverna (Fotograma 14). La primera vez llega al futuro a través de un espacio tradicionalmente femenino como es la cocina. Sin embargo, está lleno de hombres que han transgredido las leyes del género porque es el mundo de hombres en el que se ha convertido su universo ya que la *shōjo* no ha sabido reaccionar. Al salir de la

cocina, Mitsuko encuentra unos hombres en fila en una improvisada tienda de hombres y luego ve el cartel de *Riaru Onigokko*; la mujer se ha convertido en un mero juego en 3D consumible porque es una especie extinguida. Al decirle el



Fotograma 14

Edipo que está en el futuro, Mitsuko se desmaya y regresa a la caverna. En este plano, el Edipo interpela no solamente a Mitsuko sino directamente a la espectadora femenina gracias a la mirada a cámara. La segunda vez que sale de la caverna, Mitsuko está preparada para enfrentarse al Padre simbólico pues ha comprendido que su universo es un universo contenido dentro del universo edípico. Así, esta segunda vez, llega al universo nevado edípico, al panteón del Padre en el que la mujer no es más que un fetiche que este utiliza para su propio placer.

La pulsión de muerte en *Tag*:

Si Mitsuko se ve obligada a matar a Aki para enfrentarse al Padre simbólico y al Edipo no es solo porque el drama edípico y el “mecanismo mítico” de Lotman exijan un cierre de la narración. Tampoco es porque la tragedia aristotélica obligue al héroe mítico a sacrificarse para expiar sus pecados. Mitsuko debe renunciar a su masculinidad para abrazar la feminidad y resolver el complejo de Edipo, pero su sexualidad y su subjetividad dependerán de cómo resuelva la narratividad. Con el

suicidio de Mitsuko, el director no solo provoca el displacer fílmico del espectador masculino y le obliga a plantearse su responsabilidad como sujeto de la mirada gracias a la catarsis. Con ese suicidio, Sono demuestra con creces que no todo el cine trabaja para Edipo. El cine también trabaja para la crítica social. Por eso, la imagen debe morir. La representación de la mujer como objeto escópico debe morir. No es, sin embargo, una destrucción total como la que acontece en los mitos con el fin de resolver la contradicción entre masculinidad y feminidad. Porque el siguiente plano nos muestra a Mitsuko tendida en la nieve, con lo que ha conseguido resolver el complejo de Edipo y retornar a un universo edípico pudiendo escoger libremente.

Parafraseando a de Lauretis, podemos afirmar que no ha sido Edipo quien ha resuelto la adivinanza de la Esfinge, sino Yocasta/Electra, con lo que a partir de aquí Edipo tendrá que imaginar otra manera de acercarse a la princesa. *«La labor más excitante del cine y del feminismo actual no es anti-narrativa o anti-edípica; más bien todo lo contrario. Es vengativamente narrativa y edípica, pues quiere acentuar la duplicidad de ese guión y la contradicción específica del sujeto femenino dentro de él, la contradicción por la cual las mujeres históricas deben trabajar con y contra Edipo (de Lauretis, 1984/1992: 249-250)».*

La superación de la “final girl”:

Decíamos que el espectador de Sono firma el contrato cinematográfico esperando que se cumplan ciertas expectativas, entre las que se cuentan las convenciones de género, pero también decíamos que Mitsuko no es una “final girl” al uso.

Para Clover, la razón por la que en el género *splatter* o *slasher* la última superviviente sea una mujer es porque el terror abyecto es femenino. El espectador masculino se identifica, por un lado con la mirada masculina profílmica de la cámara y disfruta de la mujer como objeto-víctima de manera masoquista; y por otro lado, con la “final girl” que se representa de forma deliberada como ambigua sexualmente —suele ser de figura andrógina, no ser sexualmente activa y suele tener un nombre masculino— para facilitar la identificación. Es decir, la “final girl” es femenina cuando sufre, llora, grita, es torturada u objetivizada por la cámara pero es masculina cuando realiza todo el trabajo detectivesco y finalmente mata al asesino con un objeto fálico. Si la mujer tiene que masculinizarse para poder asumir la mirada masculina de la cámara, el hombre encuentra en la “final girl” una identificación homoerótica. *«¿Pero la*

identificación de la mujer con la experiencia masculina indica de forma similar una conversión lesbiana? ¿O es el proceso patriarcal tan unidireccional que la mujer se puede identificar con el hombre directamente, pero el hombre puede identificarse con la mujer solo transexualizándola?» (Clover, 1992/2015: 54). Aún a riesgo de desviarnos demasiado, creo que lo que Clover no tiene en cuenta es precisamente que la mascarada de la mujer proviene de su etapa masculina en la fase pre-*edípica* y que Freud insiste en que la mujer es capaz de regresar a la fase pre-*edípica* y alternar entre masculinidad y feminidad.



Fotograma 15

Precisamente Sono utiliza conscientemente la figura de la “*final girl*” para su crítica. Mitsuko no es de figura andrógina, ni tiene un nombre masculino ni un cuerpo asexual. Es sexualmente inactiva, pero precisamente porque «*la historia trata no menos que la masculinidad*» (Clover, 1992/2015:50), tal y como reconoce Clover. Su estado liminal es crucial porque aceptar su ambigüedad y utilizarla es necesario para salvarse. La narratividad *edípica* de toda trama obliga a un subtexto de géneros y *Tag* es un manifiesto feminista en tanto que Sono resuelve la escena final a favor de la mujer. Porque aunque Mitsuko renuncie a su masculinidad cuando destruya a Aki y entre en la cama como una mujer, aceptando su feminidad y su destino, ella no recurre a la masculinidad para matar al Edipo. No utiliza ningún arma fálica, al contrario, utiliza un arma que el director ha erigido como significante de la *shōjo* durante el film: la almohada. Es la feminidad de Mitsuko la que mata al Edipo y cuando le mata, también muere una parte de ella, la parte femenina, volviendo a quedar sólo su masculinidad que apuñala, ahora sí, con símbolos fálicos³⁸ —el bastón, la botella y el bolígrafo—. Tan solo Izumi cae muerta sin un arma fálica visible, pues ella es la feminidad por la que todas corrían en la carrera.

Con su suicidio, Mitsuko no solo supera a la “*final girl*”, sino que castiga al espectador homoerótico narcisista por utilizarla en sus juegos escópicos-masoquistas.

³⁸ No puede quedar inadvertido el plano de Mitsuko tendida sobre las plumas rojas, homenaje a *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) en la que se criticaba el culto a la falsa belleza. Con una Mitsuko auto-empalada, Sono eleva la crítica a la objetivación de la mujer (Fotograma 15).

Llegados a este punto, es necesario retomar la pregunta de investigación inicial y nuestras hipótesis:

¿Es el film Tag de Sion Sono un manifiesto feminista?

A pesar de que las teorías psicoanalíticas hayan perdido su lustre, grandes teóricas feministas contemporáneas siguen utilizándolas (Ann Kaplan, Carol Clover, Teresa de Lauretis, Laura Mulvey, Kaja Silverman, entre otras). Además, las teorías de la mirada (*gaze*) son profundamente útiles en las artes visuales. Lo que se pretendía en este estudio era seguir esa línea de investigación, tomando en cuenta la lógica del signifiante a través de las figuras fílmicas de la ‘sutura’ y la ‘identificación’ como pilar central del análisis. Gracias a estas dos figuras y al simbolismo psicoanalítico, se desvela un subtexto coherente y subversivo que se relaciona con los estudios de género de la sociedad japonesa.

Soy consciente de que, desde un punto de vista bordwelliano, mi trabajo parece un ejemplo perfecto de lo que Bordwell llama “aplicación descendente” (*top-down application*) de la Gran Teoría (Bordwell, 1996: 18-21) e impulso hermenéutico (Bordwell, 1996: 24-26). En mi defensa argumentaré que la presente investigación nace de la voluntad de desvelar la *intentio auctoris* de Sion Sono como enunciador del texto fílmico *Tag* y, por tanto, exponer también la *intentio operis* del propio texto (Eco, 1992/1997:35)³⁹. Si la pregunta de investigación era si la *intentio operis* de *Tag* sirve al proyecto feminista, no bastaba con someter al film al test de Bechdel⁴⁰, sino que era necesario enfrentarlo a los postulados de la Feminist Film Theory. Con todo, he intentado ser lo más empírica posible en mi exposición y, por ello, he intentado elaborar un análisis a medida que tuviera en cuenta todo el contexto de la obra de Sono como parte de la cultura *shōjo*, sin traicionar (espero) la *intentio auctoris* del director. Concluiremos, pues, que no he usado el texto sino que lo he interpretado — según los términos de Eco— y que dicha interpretación se sostiene como un todo

³⁹ Eco distingue entre *intentio auctoris* —intención del autor— y la *intentio operis* —intención del texto—.

⁴⁰ El test de Bechdel demuestra la falta de representación de la mujer en el cine y consiste en tres preguntas: ¿Hay al menos dos personajes femeninos con nombre en el film? ¿Hablan entre ellas? ¿Hablan de algo que no sea un hombre?

coherente a lo largo de todo el film con lo que podemos afirmar que es válida (Eco, 1992/1997).

Por tanto, a tenor de todo lo dispuesto anteriormente y del análisis fílmico practicado, se desprende que podemos considerar a *Tag* como un manifiesto feminista, dado que ofrece una identificación en el sistema de miradas que interpela a la espectadora femenina como objeto mítico, como sujeto pulsional y como sujeto crítico.

H1: El paralelismo entre Tag y Edipo Rey es inherente al discurso porque está construido culturalmente a través del sistema de miradas del cine clásico.

Este análisis no sugiere que Sion Sono utilice simbología psicoanalítica deliberadamente, sino que la simbología psicoanalítica es inherente al discurso. Recordando a Barthes una vez más, todo proceso narrativo tiene su origen en el mito de Edipo, quizás por eso apuntaba Aristóteles que *Edipo Rey* era el drama más perfecto.

Por otro lado, podemos afirmar que la *shōjo* es liminal porque aún no es madre ni esposa y, por tanto, no ha renunciado socialmente a su fase masculina. El secreto de esta liminalidad —entendida como espacio de transición— es el mismo que se esconde detrás de la ambivalencia sexual que permite a la mujer utilizar la mascarada en el cine para adoptar el punto de vista masculino de la cámara: la regresión continua de la mujer a la fase masculina. Esta regresión masculina, que además se manifiesta de forma explícita en el film, en conjunción con la narrativa edípica, sugiere una interpretación psicoanalítica del texto aunque no sea la intención directa del autor.

H2: Tag replica el drama edípico desde el punto de vista de Electra/Yocasta.

El film replica *Edipo Rey* primero desde el punto de vista de Yocasta porque, a medida que se sucede el film, el espectador acabará identificándose con el objeto mítico; y segundo, desde el punto de vista de Electra porque la protagonista femenina es un sujeto pulsional que luchará por su propia sexualidad.

H3: Representar el punto de vista de Electra/Yocasta implica ofrecer una identificación en el sistema de miradas que interpele a la espectadora femenina como objeto mítico, como sujeto pulsional y como sujeto crítico.

El propósito principal de este estudio era demostrar a través del análisis la consideración de *Tag* como manifiesto feminista, en tanto proporciona la mirada de la

mujer, ofrece una representación de su deseo y crea espacios de carga semántica destinados a facilitar el debate y la auto-concienciación de la mujer. En este sentido, el análisis del film habla por sí solo. El texto rompe con la mirada monolítica masculina, interpela a la espectadora femenina mediante la mirada subjetiva de Mitsuko y el resto de personajes femeninos, y mediante la interpelación. Así la espectadora puede renunciar a la mascarada, a la sobre-identificación masoquista y a la identificación narcisista, y sumergirse en el universo diegético como mujer. Es una mirada de mujer a la que se la invita directamente a abrir los ojos y ver la realidad que rige su sociedad si quiere ser libre, y mediante esta mirada el film actúa como un manifiesto de llamada a la acción.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, J. et al. (1996). *Estética del cine*. (Núria Vidal y Silvia Zierer, Trad.) (2^a ed.). Barcelona: Paidós Ibérica. (Trabajo original publicado en 1983).
- Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. (Carlos Losilla, Trad.). Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en 1988).
- Barthes, R. (1977). «Introduction to the Structural Analysis of Narratives». En: Stephen Heath (Trad.), *Image Music Text*. Nueva York: Fontana Press. (Trabajo original publicado en 1966).
- Barthes, R. (1993). «El placer del texto». En: Nicolás Rosa (Trad.), *El placer del texto seguido por Lección Inaugural* (pp. 7-107). México: Siglo XXI editores. (Trabajo original publicado en 1973).
- Baudry, J.-L. (1970). «Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base». En: *Cinétique*, (7-8), 1-8.
- Baudry, J.-L. (1975). «Le dispositif». En: *Communications*, (23), 56-72.
- Bordwell, D. (1996). «Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory». En: *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin, London: The University of Wisconsin Press, 3-36.
- Box Office Mojo. (2015). «2015 Japan Yearly Box Office Results» [informe en línea].

- [Fecha de consulta: 27 de diciembre de 2016].
<<http://www.boxofficemojo.com/intl/japan/yearly/?yr=2015&sort=gross&order=DESC&pagenum=1&p=.htm>>
- Butler, J. (1988). «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist». En: *Theatre Journal*, 40 (4), 519-531.
- Butler, J. (2007). «El género en disputa» (M^a Antonia Muñoz, Trad.). En: *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (2007.^a ed.). Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós. (Trabajo original publicado en 1999).
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine : 1945-1990*. (Pepa Linares, Trad.) (3^a ed.). Madrid: Cátedra. (Trabajo original publicado en 1993).
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. (Carlos Losilla, Trad.). Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en 1990).
- Charlebois, J. (2013a). «Herbivore Masculinity as an Oppositional Form of Masculinity». En: *Culture, Society & Masculinities*, 5(1), 89-104.
- Charlebois, J. (2013b). *Japanese Femininities*. New York: Routledge.
- Clover, C. J. (2015). *Men, Women, and Chainsaws: gender in the modern horror film*. Princeton, Oxford: Princeton University Press. (Trabajo original publicado en 1992).
- Colaizzi, G. (2001). «El acto cinematográfico: género y texto fílmico». En: *Lectora*, (7), 5-13 [en línea]. [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2016].
<<http://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/viewFile/205418/281342>>
- Dasgupta, R. (2000). «Performing Masculinities? The "Salaryman" at Work and Play». En: *Japanese Studies*, 20 (2), 189-200.
- Dasgupta, R. (2010). «Globalisation and the Bodily Performance of "Cool" and "Un-cool" Masculinities in Corporate Japan». En: *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific*, 23(23), 1-9 [en línea]. [Fecha de consulta: 2 de septiembre de 2016]. <<http://intersections.anu.edu.au/issue23/dasgupta.htm>>
- Deacon, C. (2013). «Herbivore Boys and the Performance of Masculinity in

- Contemporary Japan». En: *Manga Girls Seeks Herbivore Boys: Studying Japanese Gender at Cambridge* (pp. 129-176). LIT Verlag Münster.
- de Lauretis, T. (1987). «The Technology of Gender». En: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* (pp. 1-30). Bloomington: Indiana University Press.
- de Lauretis, T. (1991). «Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction». En: *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3(2), iii-xviii.
- de Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no - Feminismo, semiótica, cine*. (Silvia Iglesias Recuero, Trad.) (1992.^a ed.). Madrid: Ediciones Cátedra. (Trabajo original publicado en 1984).
- de Lauretis, T. (2008). *Freud's Drive: Psychoanalysis, Literature and Film*. New York: Palgrave Macmillan.
- Doane, M. A. (1982). «Film and the masquerade: Theorising the female spectator». En: *Screen*, 23(3-4), 74-88.
- Eco, U. (1997). Interpretación y sobreinterpretación. (Juan Gabriel López Guix, Trad.) Nueva York, Melbourne, Madrid: Cambridge University Press. (Trabajo original publicado en 1992).
- Fisher-Anderson, B. (1999). «La investigación fílmica y la promesa de un paradigma cognitivo». *Signo y Pensamiento*, 18 (35), 25-32.
- Foster, G. A. (1999). *Captive bodies : postcolonial subjectivity in cinema*. SUNY series, cultural studies in cinema/video. Nueva York: State University of New York Press.
- Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. (S. X. Editores, Ed., Ulises Guiñazú, Trad.). Madrid: Éditions Gallimard. (Trabajo original publicado en 1976).
- Freud, S. (1964). «Femininity». En: J. Strachey (Ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (pp. 113-135). London: The Hogarth Press.

- Hammett, J. (1997). «The ideological Impediment: Feminism and Film Theory». *Cinema Journal*, 36(2), 85-99.
- Hasegawa, Y. (2004). «Post-identity Kawaii: Commerce, gender and Contemporary Japanese Art». En: F. Lloyd (Ed.), *Consuming Bodies : Sex and Contemporary Japanese Art* (pp. 127-141). London: Reaktion Books.
- Heath, S. (1981). *Questions of cinema*. Indiana University Press.
- Heath, S. (2008). «Sobre la sutura». *Youkali: revista crítica de las artes y el pensamiento*, (6), 107-225 [en línea]. [Fecha de consulta: 30 de julio de 2016] <<http://www.youkali.net/6d-YOUKALI-clasico-Heath.pdf>> (Trabajo original publicado en 1978).
- Ida, K., & Fujita, N. (2015). «¡Gensaku yori hidoi! Eiga "Riaru Onigokko" joshikōsei ga hashitte nigete, bukkorosarerudake». En: *Excite News* [en línea]. [Fecha de consulta: 4 de enero de 2017]. <<http://www.excite.co.jp/News/reviewmov/20150722/E1437556571299.html>>
- IMDb. (2015). «Tag (2015)». En: *IMDb* [base de datos en línea] . [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2016]. <<http://www.imdb.com/title/tt4439120/>>
- Johnston, C. (1990). «Feminity and the Masquerade: Anne of the Indies». En: E. A. Kaplan (Ed.), *Psychoanalysis & Cinema* (pp. 64-72). Nueva York, Londres: American Film Institute. (Trabajo original publicado en 1975).
- Johnston, C. (2004). «Women's cinema as a counter-cinema». En: K. J. Simpson, Philip; Utterson, Andrew; Shepherdson (Ed.), *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (pp. 183-212). Taylor & Francis.
- Kaplan, A. (2003). «Women, Film, Resistance: Changing Paradigms». En: J. Levitin & et al. (Eds.), *Women Filmmakers: Refocusing* (pp. 15-28). Vancouver: UBC Press.
- Kaplan, A. (2004). «Global Feminism and the State of Feminist Film Theory». En: *Signs*, 30(1), 1236-1248.
- Kaplan, A. (2008). «A History of Gender Theory in Cinema Studies». En: K. Gabbard & W. Luhr (Eds.), *Screening Genders* (pp. 15-28). London: Rutgers University

Press.

Koike, E. (2013). *Gendering Knowledge in Discourse on Japan 's Herbivore Boys*. University of Kansas.

Kumagai, K. (2013). «Floating young men: globalization and the crisis of masculinity in Japan». En: *Hagar*, 11(1), 157-165.

Lauzen, M. M. (2015). «It's a Man's (Celluloid) World: On-Screen Representations of Female Characters in the Top 100 Films of 2014». *On-Screen Representations*, 1-4 [en línea]. [Fecha de consulta: 25 de noviembre de 2016].
<http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2015_Its_a_Mans_Celluloid_World_Report.pdf>

Messerschmidt, J. W. (2011). «The Struggle for Heterofeminine Recognition: Bullying, Embodiment, and Reactive Sexual Offending by Adolescent Girls». En: *Feminist Criminology*, 6(3), 203-233.

Metz, C. (2001). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. (Josep Elías, Trad.). Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en 1977).

Mulvey, L. (1981). «Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Inspired by *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946)». En: *Framework*, (15-17), 12-15.

Mulvey, L. (1999). «Visual Pleasure and Narrative Cinema». En: M. Braudy, Leo; Cohen (Ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (pp. 833-844). New York: Oxford UP. (Trabajo original publicado en 1975)

Mulvey, L. (2001). «Unmasking the gaze: some thoughts on new feminist film theory and history». En: *Lectora*, (7), 5-14 [en línea]. [Fecha de consulta: 16 de agosto de 2016].
<<http://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/viewFile/205420/281282>>

Murayama, M. (1997). *Gender and Development: The Japanese Experience in Comparative Perspective. The Women, Gender and Development Reader*. New York: Palgrave Macmillan.

Napier, S. J. (2005). *Anime from Akira to Howl's moving castle : experiencing*

contemporary Japanese animation. New York: Palgrave Macmillan.

Orbaugh, S. (2003). «Busty Battlin' Babes: The Evolution of the Shojo in 1990s Visual Culture». En: J. S. Mostow, N. Bryson, & M. Graybill (Eds.), *Gender and Power in the Japanese Visual Field* (pp. 201-265). Honolulu: University of Hawai'i Press.

Otapol (2015, 11 de julio). «"¿Gensaku yomazu ni eiga totta datte?" ¿Sono Sion han Riaru Onigokko ga Ōenjō! Hitotsu dewa "gyakuni" kitai no koe mo». En: *Otapol* [en línea]. [Fecha de consulta: 27 de diciembre de 2016]. <http://otapol.jp/2015/07/post-3320_entry.html>

Oricon (2015, 14 de julio). «Saitō Takumi, tokushu maiku de oyaji ni henshin "Riaru Onigokko" ni shiikuretto shutsuen». En: *Oricon* [en línea]. [Fecha de consulta: 27 de diciembre de 2016]. <<http://www.oricon.co.jp/news/2055911/full/>>

Oudart, J.-Pi. (1997). «Cinema and suture». En: *Banda aparte. Formas de ver*, (6), 51-63. (Trabajo original publicado en 1969).

Ricard, J. (2005). *Ugly Ducklings: The Construction and Deconstruction of Gender in Shōjo Manga*. McGill University.

Rich, A. (1996). «Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana». *Duoda: Revista d'estudis feministes*, (11), 13-37 [en línea]. [Fecha de consulta: 2 de septiembre de 2016]. <<http://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/download/62008/90505>> (Trabajo original publicado en 1980).

Schilling, M. (2015, 1 de julio). «Sion Sono is back with buckets of blood and a three-faced heroine in 'Tag'». En: *The Japan Times* [en línea]. [Fecha de consulta: 25 de noviembre de 2016]. <<http://www.japantimes.co.jp/culture/2015/07/01/films/film-reviews/sion-sono-back-buckets-blood-three-faced-heroine-tag/#.WG6fXbH--S4>>

Sitges Film Festival. (2015, 18 de agosto). «Sion Sono rebrà el premi Màquina del Temps a Sitges 2015». [Fecha de consulta: 24 de septiembre de 2016]. <<http://sitgesfilmfestival.com/cat/noticies/?id=1003296>>

- Sugimoto, Y. (1997). *An Introduction to Japanese Society* (4th Ed. 20). Port Melbourne: Cambridge University Press.
- Ueno, J. (2006). «Shōjo and Adult Women: A Linguistic Analysis of Gender Identity in *Manga* (Japanese Comics)». En: *Spring*, 29(16).
- Wakeling, E. J. (2010). «"Girls are dancin'": shōjo culture and feminism in contemporary Japanese art 1». En: *New Voices*, 5.
- Zurian, F. A., & Herrero, B. (2014). «Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual». En: *Área Abierta*, 14(3).