

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
El lado oscuro del deseo

Autor/es:  
Gubern, Roman

Citar como:  
Gubern, R. (1993). El lado oscuro del deseo. Nosferatu. Revista de cine.  
(11):48-53.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/40846>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**

*Akasen chitai*  
("Distrito rojo", 1956),  
de Kenji Mizoguchi



## El lado oscuro del deseo

Roman Gubern

**P**ara el observador occidental, tan distante geográficamente y tan distinto culturalmente, el erotismo cinematográfico japonés resulta bastante desconcertante. La primera noche que pasé en Tokio, invitado para dar unas conferencias, constaté ya con estupor las exóticas peculiaridades de sus representaciones audiovisuales de la sexualidad. En el televisor de la habitación de mi hotel había un canal de circuito cerrado que exhibía a una pareja heterosexual fornicando, pero con la impertinente particularidad de que un pequeño círculo electrónico se desplazaba por la pantalla para tapar en todo momento sus genitales en ac-

ción. Me pregunté por qué razón se efectuaban estas exhibiciones pornográficas ocultando precisamente el foco de interés específico de este género, que radica en la genitalidad. Pensé que la única virtud posible de este modo de representación radicaba en que estimulaba la imaginación del espectador, pues le permitía fantasear sobre aquello que se le ocultaba. Al día siguiente pregunté a mi guía femenina la razón de esta censura y me informé, con expresión impertérrita, que la tradición cultural de Japón no permitía exhibir el "vello púbico", púdica expresión sinécdoquica *pars pro toto*, pues la expresión "vello púbico" englobaba en realidad

a todo el aparato genital. En aquellos días, en las guías turísticas de Tokio se anunciaba un bar cuyo atractivo residía en que sus camareras no llevaban bragas y el suelo era de espejos.

Tal vez Ronald Reagan conocía esta particularidad de la cultura audiovisual japonesa cuando en 1991 terció en la controversia surgida de la traumática compra de la Columbia Pictures por parte de la casa Sony, que conmovió a la colonia de Hollywood, afirmando que él se alegraba de dicha adquisición, pues estaba seguro de que ello contribuiría a que Hollywood hiciese "películas más decentes". Lo que no sabía

seguramente Reagan es que el tabú genital japonés no eximía a aquel país de ser el mayor productor del mundo de fantasías audiovisuales de carácter sadomasoquista.

Cuando escribo estas líneas el tabú del vello púbico sigue vigente en Japón, pues acabo de leer en la prensa que los editores del libro fotográfico "Sex", de Madonna, han sido incriminados por la justicia porque en las imágenes del álbum se reproduce el vello púbico de la actriz-cantante. No tengo constancia en cambio -pues hace ya varios años que no he vuelto a aquel país- de que la vitalidad popular de su cultura sadomasoquista haya declinado.

Lamentablemente, los occidentales apenas sabemos del cine japonés más que vaguedades, incluyendo quienes hemos tenido el privilegio de visitar aquel país. Lo que conocemos son los films oficiales, y generalmente convencionales, que acuden a los festivales europeos. A veces se trata de films de estimable calidad (como sucede con los de Kurosawa), pero que no permiten atisbar el otro rostro, el menos celebrativo y el más popular y vivo, de aquella cultura tan distinta. Tenemos que adivinar aquel mundo de obsesiones y de fantasmas sexuales peculiares a través de revistas, de catálogos de producción, o de relatos de especialistas. Esto resulta demasiado fragmentario para una cultura en la que, según escribe Richard N. Tucker, el erotismo de clase media occidental es desconocido, pues allí la sexualidad va siempre asociada a la violencia (1). No obstante, de los testimonios de algunos historiadores parece desprenderse que también en Japón ha existido un cine erótico banal y comercial, parecido al nuestro. Así, a mediados de

los años cincuenta (en relativa sincronía con Europa) empezaron a aparecer los desnudos en aquella cinematografía. Parece que la actriz Yukiko Shimazaki fue la pionera de la exhibición anatómica, pero en 1956 fue desbancada por Michiko Maeda, gracias al film **Onna shinju-o no fukushu** ("La venganza de la reina perla"; Toshio Shimura, 1956), pues esta actriz, según el testimonio de Anderson y Richie (2), poseía unas grandes tetas, lo que desencadenó la búsqueda de actrices favorecidas por la hipermastia (raras en la tipología anatómica nipona). Si se piensa que Russ Meyer no inauguró sus *nudies* con modelos hipermásticas hasta 1959, con **The Immoral Mr. Teas**, se comprobará que el Japón occidentalizado a marchas forzadas por el general Mac Arthur no fue un país retardatario. El

equivalente japonés de los *nudies* recibió allí el nombre de *nedokos*.

Aparte de este subgénero, los asuntos relacionados con la sexualidad menudearon en el cine japonés. En el archifamoso **Rashomon** (*Rashomon*; Akira Kurosawa, 1954), por ejemplo, el sexo se mezcla también con la violencia, en forma de violación y de homicidio. Y la última película del gran Kenji Mizoguchi fue precisamente una incursión en el universo de la prostitución, en **Akassen chitai** ("Distrito rojo", 1956). El mundo prostibulario llamaría la atención de otros prestigiosos realizadores japoneses y suele admitirse que Shohei Imamura realizó la obra maestra de este apartado con **Nippon konchuki** ("Relato de un insecto del Japón", 1963), que examinó la vida co-



*Nippon konchuki*  
("Relato de un insecto del Japón", 1963),  
de Shohei Imamura

*Nobi* ("Fuego en la llanura", 1958), de Kon Ichikawa



tidiana de una prostituta con la precisión detallista de un entomólogo.

Repasando los catálogos de la producción japonesa llama también la atención la persistencia de los temas relacionados con el *voyeurismo*. Una de las más singulares películas del cine mundial en los años cincuenta, y premiada en Cannes, sería precisamente **Kagi** ("La llave", 1959; titulada en Francia "L'étrange obsession" y en los países anglosajones "The Key" y "Odd Obsession"), realizada por el prestigioso Kon Ichikawa adaptando una novela de Junichiro Tanizaki, publicada en 1956 y que también inspiraría más tarde al erotómano italiano Tinto Brass. Su protagonista, un hombre anciano aquejado de una sexualidad declinante y que no puede satisfacer a su joven esposa, decide crear una relación entre ella y su yerno. Fotografía a su mujer desnuda, cuando duerme, y pide al yerno que revele las fotos. El marido piensa que los celos constituyen el más potente estímulo erótico de la virilidad y se hace

un tratamiento hormonal que pone en peligro su corazón. En este proceso de autodestrucción, en el que la entrega de su mujer a otro hombre es también un acto de posesión vicarial, el protagonista acaba muriendo de un ataque cardíaco, atrapado entre el deseo exasperado y su frustración. Ichikawa describiría pertinentemente a su protagonista como un "esclavo de los sentidos", que en realidad constituyó un potente ejemplo de masoquismo, que hacía honor a la cultura de la que procedía.

El tema de la pulsión escópica libidinal, inherente al espectáculo cinematográfico, conoció algunas manifestaciones tan específicas como **Ichijo Sayuri** (*Sayuri Ichijo*, 1972), de Tatsumi Kumashiro, sobre la vida de una profesional del *strip-tease*, film que suscitó el interés de la crítica, aunque parece que Kumashiro se especializó luego en películas convencionales de blandiporno, aunque con toques personales. Mientras que Imamura desplazó el *voyeurismo* al ámbito documental en **Ningen johatsu**

("La volatilización de una persona", 1967), en donde exploró la vida privada de una mujer con la cámara oculta, en sintonía con las técnicas del *cinéma-vérité* que estaban naciendo entonces en Europa.

El recién citado Ichikawa, por otra parte, rompió el tabú que pesaba sobre el cine en la representación del canibalismo, en su famoso **Nobi** ("Fuego en la llanura", 1958), con unos episodios de la guerra en Filipinas en la que los soldados nipones llegaron a alimentarse de carne humana, infringiendo un tabú ancestral y adelantándose al George A. Romero de **La noche de los muertos vivientes** (1968), en donde una niña comía el brazo de su padre. Pero con este acto ya entramos en los dominios de la crueldad con connotaciones profanas.

Según diversas fuentes, el año 1971 fue un año estelar para la producción erótica comercial japonesa, pues supuso aproximadamente la mitad del volumen total de la producción. Y, según Tadao Sato, la importan-

te productora Nikkatsu evitó su bancarrota gracias a la producción de films eróticos baratos (3). Pero aquí nos interesa focalizar la atención en la corriente de films de contenido sadomasoquista que se inscribe en el discurso ideológico que pasa por Sade-Bataille-Mishima (incidentalmente, es interesante recordar que Yukio Mishima interpretó la adaptación a la pantalla de su propio relato "Aikoku" ("Patriotismo"), en 1965, que anticipó su suicidio público en 1971).

Puede resultar atrevido e irresponsable formular una teoría acerca del papel central de la violencia en la cultura japonesa, por parte de una persona no especialista en el tema. Pero al observador occidental y distante Japón se le aparece un poco como la Esparta del Extremo Oriente, en donde durante siglos privó hasta extremos radicales la teoría confuciana de la sumisión a la autoridad. De modo que la columna vertebral de la sociedad nipona la configuró la jerarquía

emperador-*shogun*-samurai, y, en la sociedad civil, la obediencia al patriarca de la familia. Se trató de una sumisión jerárquica muy rígida, en la que la mujer quedó secundarizada, y que tuvo su reflejo cotidiano en el rígido formalismo de las costumbres, de las gestualidades, de las reverencias, de los códigos de comunicación y de los ritos. La mujer, periférica al sistema social, accedió a la vida pública a través de la sumisa figura de la *geisha*, al servicio del placer masculino. Aquella cultura machista y guerrera, que acabó por desembocar en el fascismo militarista, produjo cintas épicas que a veces tienen un curioso aire de *western*, pero en las que el Colt 45 está reemplazado por la imaginería fálica del sable. Y si en la cultura japonesa, como dijimos, impera hasta hoy el tabú de la genitalidad, existe en cambio una gran permisividad en la expresión de la sumisión hasta sus extremos más agresivos. De modo que si la "herida" genital femenina es inmostrable, en

una operación de desplazamiento busca otras superficies sensibles como objetivo de la herida, en la creencia de que la intensidad del dolor llega a metabolizarse en forma de placer. La pregunta radica en si el placer pertenece a quien inflinge la herida o a quien la recibe.

Los antropólogos nos han explicado que la violencia destructiva es una forma típica de liberación individual en las sociedades muy represivas y jerarquizadas. Recuerdo que estando en Tokio leí en el Japan Times una noticia acerca de un honrado trabajador que, en una explosión incontrolada, con una vieja espada de samurai mató a toda su familia. Me pareció un ejemplo modélico de rebelde expansión protestaria. Aunque, claro está, estos actos de violencia reprimen a otros sujetos, reproduciendo a escala reducida la represión del modelo social.

Sato, en su estudio, escribe que en los años sesenta el tema más tratado en el cine japonés



*Nobi* ("Fuego en la llanura", 1958), de Kon Ichikawa

fue la violencia, seguido por la sexualidad. Una parte del cine violento se orientó a glosar los delitos de la *yakuza* (mafia nacional), en ambientes contemporáneos, al modo como el cine occidental ha desarrollado su cine de *gangsters*. Y en 1960 Alain Joubert señaló que el cincuenta por ciento de la producción japonesa era de tendencia sádica (4). Joubert desarrollaba a continuación una dicotomía temática, basada en la mujer como objeto del placer masculino (según el machismo tradicional nipón), o en la reivindicación de la igualdad de los sexos en el sufrimiento erótico. Y señalaba que estos esquemas se encontraban en los ámbitos propios de géneros tradicionales, como el histórico, el mágico, el policial o el social-psicológico.

Un repaso a los argumentos de esta producción, tal como se exponen en los catálogos, resulta bastante sorprendente. Así, en **Las leyes del castillo de Satán**, que pertenece al género mágico, se asiste a una ceremonia de sacrificio, dirigida por una sacerdotisa. Un hombre, suspendido por cuerdas sobre un brasero llameante es consumido poco a poco por el fuego, bajo la mirada apro-

batoria de una asamblea formada por individuos de ambos sexos. En **Okinu otama** ("Las mujeres de la tempestad nocturna") se presenta el suplicio de una prostituta recalcitrante, atada, desnuda, cabeza abajo, con la cera ardiendo descendiendo por sus pechos. El tema de **Imashime** ("Advertencia") es el de las secuelas de la guerra y de los celos conyugales. En efecto, de regreso al Japón tras la guerra contra China, el protagonista es informado por su médico de que a causa de una enfermedad venérea que ha adquirido ya no podrá procrear. Tiempo después se entera de que su mujer ha quedado encinta de un joven estudiante. El recuerdo del placer que le procuraba la tortura de los prisioneros chinos le incita a reproducir sus técnicas con su esposa. Especial placer le produce colgarla con cuerdas del techo en posturas extremadamente incómodas y mostrarla así a sus amigos. Al final ella muere debido a un accidente eléctrico, poniendo fin al placer del marido.

Estos ejemplos proceden de films comerciales para el mercado popular. Pero existen ejemplos más sofisticados

de directores con reputación artística. Así, Tetsuji Takechi mostró en **Kuroi yuki** ("Nieve negra", 1965) a un joven convertido en asesino obsesivo tras contemplar a las prostitutas japonesas complaciendo a soldados norteamericanos, lo que le lleva a hacer el amor con ellas penetrando el cañón de su pistola cargada en sus vaginas. El film fue secuestrado por la policía, pero liberado tras una sentencia absolutoria, conseguida invocando argumentos ideológicos, como que se trataba de un discurso anticapitalista y de denuncia de la ocupación norteamericana del país. Dos años después apareció **Okasareta byakui** ("Enfermeras violadas", 1967), de Koji Wakamatsu, que Sato no vacila en calificar como una "obra maestra" del erotismo sadomasoquista (5). El film se inspiró en la matanza auténtica en Nueva York de ocho enfermeras, pero el realizador optó por focalizar su interés en la intimidad del asesino, para comprender sus motivaciones, aunque la cinta se coronó con una brutal orgía ritual de sangre. Mientras que **Erosu purasu gyakusatsu** ("Eros y masacre", 1967) fue una experiencia vanguardista de Yoshihige Yoshida en torno a los temas del sexo y la revolución en los ambientes anarquistas hacia 1910.

El ejemplo más prestigioso del sadomasoquismo cinematográfico japonés apareció en 1976, con **El imperio de los sentidos** (*Ai no korida*), de Nagisa Oshima. Se basó en un caso real acaecido en 1936, en el que una mujer mató a su amante por estrangulamiento consentido mientras copulaban, luego le cortó los genitales y vagó con ellos cuatro días por Tokio hasta que fue detenida. Oshima rompió las convenciones de la industria y se adentró en el ámbito del porno *hard*, con actos



*El imperio de los sentidos*  
(*Ai no korida*, 1976),  
de Nagisa Oshima



*El imperio de los sentidos (Ai no korida, 1976), de Nagisa Oshima*

sexuales explícitos que motivaron su mutilación por parte de la censura japonesa, aunque la película pudo ser protegida en otros mercados por ser una coproducción con Francia. En este film sadiano se demuestra que el placer tiene su meta en el dolor y que la espiral de la transgresión sexual conduce naturalmente a la última e irreversible transgresión. La amante mata a su hombre no sólo por el frenesí de la excitación, sino porque en el fondo sabe que nada se posee tanto como aquello que se mata.

El impacto mundial producido por **El imperio de los sentidos** fue enorme y acaso a su influencia se debió que un director tan brillante e imaginativo como Shuji Terayama (muerto prematuramente en 1983) realizase, de nuevo en coproducción con Francia, **Los frutos de la pasión** (*Les fruits de la passion*, 1980), una adaptación de la novela de Pauline Réage "Retour à Roissy", secuela de la archifamosa "Histoire d'O". Sus

protagonistas fueron Isabelle Illiers y Klaus Kinski, éste interpretando a Sir Stephen, quien coloca a la chica en un prostíbulo chino, en donde transcurre la mayor parte de la acción, sometida a todo tipo de humillaciones. Esta acción corre paralela con una acción colectiva de fuerte contenido simbólico, con la revuelta de los chinos contra los colonialistas occidentales en los años veinte. El discurso acerca de la pasión, la entrega y humillación eróticas y la liberación social se inscribió en el impulso barroco de Terayama, en un film a ratos excesivo e incontrolado, pero con pinceladas muy sugerentes. Así, resulta difícilmente olvidable el personaje de la *madame* del burdel, interpretada por un travesti japonés, y la prostituta mitómana, antigua actriz, que sólo se entrega a los clientes después de que un comparsa provisto de una cámara vacía haya gritado "¡motor!". Esta visión algo delirante de un

burdel chino de principios de siglo se inscribió coherentemente en el denso discurso sadoomasoquista de la cultura cinematográfica japonesa que tan mal conocemos y que tan elocuentemente ilustra acerca de los fantasmas que pueblan el imaginario colectivo de aquella sociedad.

#### NOTAS

- (1) "Japan. Film Image", de Richard N. Tucker, en Studio Vista, Londres, 1973, p.126.
- (2) "Il cinema giapponese", de Joseph L. Anderson y Donald Richie, en Feltrinelli, Milán, 1961, p. 273.
- (3) "Currents in Japanese Cinema", de Tadao Sato, en Kodansha, Tokio, 1987, p.261.
- (4) "Les forces vives du cinéma japonais. Notes cruelles sur le Japon des soupirs", de Alain Joubert, en Présence du Cinéma, nº6-7, diciembre de 1960, p.36.
- (5) "Currents in Japanese Cinema", p.260.