laFuga

Un salto al vacío

Sexo y violencia en el cine de Koji Wakamatsu

Por María Alarcón Lopez

Tags | **Cine Underground | Estética del cine | Monografía | Crítica | Japón**

"*En el cine a veces se pueden ver los sucesos de la película como si estuvieran detrás de la pantalla y como si esta fuera transparente, algo así como una vitrina. El vidrio estaría quitándole su color a las cosas y dejando pasar sólo el blanco, el gris y el negro*."

Ludwig Wittgenstein [1]

Koji Wakamatsu estuvo vinculado en su juventud a activismo político y a la mafia Yakuza. Luego de una estadía en la cárcel entró a trabajar en televisión, a fines de los años 50, y durante los años sesenta se dedicó a dirigir películas de soft-porno de bajo presupuesto -pinku eiga-, género que le permitía cierta libertad creativa a pesar de las restricciones que la censura ejercía sobre la producción de imágenes sexuales. Wakamatsu hizo su carrera en el pinku eiga dentro de estudios Nikkatsu, el principal productor de este género, estudio que abandonó cuando su película *Secrets Behind the Wall* (1965), seleccionada en el Festival de Cine de Berlín de 1965, fue vetada por el gobierno japonés. Ya que Wakamatsu hasta entonces era un director de pinku eiga, al gobierno japonés no le pareció adecuado que su cine de complacencia doméstica se ventilara en festivales internacionales. Una vez afuera de Nikkatsu, comenzó a producir sus películas en forma independiente. *The Embryo Hunts in Secret* (1966) fue la primera de varias producciones que por su contenido político y por la experimentación en términos de lenguaje fueron encasilladas en la etiqueta de cine de vanguardia, aún cuando seguían siendo producidas según los códigos del pinku eiga.

Un plano cualquiera de las películas de Wakamatsu es difícil de asociar a lo que tradicionalmente entendemos como porno en tanto la imagen se maneja con tal grado de sofisticación y contención que resulta elíptica. Si lo esperable dentro del género sería la posibilidad de revelación total de imágenes concernientes al acto sexual, aquí sólo se exponen rostros y cuerpos. Un referente de este cine se puede encontrar también en *The Pornographers* de Shohei Imamura (1966), donde la función voyerista de la cámara está tan presente que la mayoría de los planos se reducen a franjas horizontales o verticales, y la acción se relega a fuera de campo. Wakamatsu, en la mayoría de los casos, funciona con un código de contención que está desarrollado tanto en la imagen como en la narración, código que le permite efectuar mínimos gestos estéticos de transgresión para delimitar una posición política dentro de su producción cinematográfica.

La acción sucede dentro de cuadro, el espacio de éste se reduce por sobreencuadre. Si bien existen varios puntos en común con otras producciones del género, con estrategias que apuntan a explicitar la función voyerista de la mirada cinematográfica a través del sobreencuadre por rendijas, marcos de ventanas, puertas o la complicación de los ángulos de cámara, en los planos de las películas de Wakamatsu gravita una intención por contener y encerrar la acción de los límites del decorado. La cámara está, del mismo modo, limitada por las posibilidades físicas que el espacio le otorga, su distancia o su movimiento dependen del espacio. Los decorados en las películas de Wakamatsu son claustros, lo cual permite que los acontecimientos en su interior se potencien, como un caldo de cultivo. Los personajes encerrados en lugares pequeños, desatan su energía en la única actividad que el espacio les permite, el sexo. Son departamentos, unidades administrativas del espacio habitacional. El espacio de habitación reducido a lo mínimo necesario para la funcionalidad es un paradigma de sociedad burguesa, un sujeto arraigado a un espacio, regulado su cuerpo por la arquitectura

normativa. Existen dos figuras simbólicas que guardan relación con este reducto. Una es el útero, desarrollada de un modo más específico en *The Embryo Hunts in Secret*. La película transcurre en su totalidad, salvo la escena inicial, dentro de un departamento estrecho. El protagonista seduce a una de sus dependientas y la invita a su departamento, luego la droga, la amarra a la cama, y la somete a diversas torturas. La acusa de ser igual a todas la mujeres, a su esposa y a su madre. Alterna los abusos con cuidados, la baña, la peina, y le da de comer como a una mascota, mientras vemos flashbacks en donde discute con su mujer por su negativa a tener hijos. Todo ocurre en este interior; en una escena lo vemos permanecer inmóvil en posición fetal sobre la cama mientras ella yace en el suelo, inconsciente. Los límites del departamento guardan todas estas acciones sadomasoquistas, el interior donde no se aplica la regulación cultural del placer. El interior claustrofóbico, como imagen, se vuelve paraíso embrionario, una recreación del estado anterior al trauma, donde la violencia no se contiene sino que fluye.

La otra figura es la trinchera. La azotea del edificio donde transcurre la acción en *Go Go, Second Time Virgin* (1969) es un espacio aislado, desde donde es posible la vigilancia así como el ocultamiento. Dentro de ella conviven varios personajes, se mueven en grupo, se ocultan y atacan. La protagonista quiere arrojarse hacia abajo, el chico intenta retenerla, juntos llevan a cabo una venganza contra los agresores de ella. La azotea es un espacio limitado que posee micro lugares, la caja de las escaleras, una bodega, los balcones. Es ahí donde se ocultan y donde planean su ataque, se protegen y se asoman al exterior, el abismo fuera del edificio, la calle varios pisos abajo.

Los personajes, a modo general, están delineados de la misma forma. No hay caracterización sicológica, no hay ni siquiera nombres. Los revolucionarios de *Ectasy of the Angels* (1972) se denominan entre ellos por sobrenombres correspondientes a su jerarquía: son días, meses, o estaciones del año. No hay más datos ni explicaciones sobre procedencia, motivos. Cada uno es una figura paradigmática que se utiliza para situar un estado de las cosas.

Existe sobre las protagonistas de Wakamatsu una imposición de la figura masculina cuya manifestación es la violencia; torturas, golpes, abusos verbales, insultos, violaciones, vejámenes sexuales. Esta figura masculina acapara el poder físico y también el resto: los abusadores son burgueses, acomodados, jefes o sus hijos. Personajes cuya sobrevivencia está solventada y por tanto tienen el tiempo y las condiciones para dedicarse al placer. Las muchachas, por el contrario, son el arquetipo de la clase trabajadora servil al abuso. Son culpables desde el principio por ceder su cuerpo como objeto para la realización del placer burgués. Los diálogos las acusan como tales; son las perras del barrio, de la oficina, las que se entregan a cualquiera y que por esa razón pueden ser usadas a gusto como tales.

Esta manifestación del poder, la intención de control del sujeto sobre la organicidad débil del otro, que para este caso o en estos términos culturales sería la mujer, el cuerpo objeto, es la figura que desencadena los estallidos de violencia que es el punto donde el armazón de la contención cede. La animalidad del sexo que trasciende las normas de la sociedad; el deseo que no puede subordinarse a los conductos regulares, la institucionalidad familiar, la jerarquía social, y se sublima en un acto de violencia. El cuerpo que se vuelve objeto es castigado y sometido una y otra vez a su degradación.

Estas relaciones de poder, sin embargo, se invierten hacia el final del relato. Los cuerpos se redimen una vez atraviesan el umbral de la degradación. Este gesto parece tener como fin la eliminación del organismo represor, podemos decir: el captor de *The Embryo Hunts in Secret*, los abusadores de *Go Go, Second Time Virgin* o la jerarquía del grupo anarquista de *Ectasy of the Angels*. Aquí Wakamatsu se acerca a la categoría de la nuda vida; al despojar a sus protagonistas de las condiciones mínimas que definirían el acto sexual como un intercambio entre dos sujetos, les otorga una condición de resistencia. Esta instancia de residuo orgánico, de condición viviente pero no de sujeto, parece ser la posición que rescata como estructura de disidencia a los mecanismos de control.

La narración en estas películas está intercalada por episodios ambiguos, paréntesis temporales u oníricos que se definen como espacios de proyección. Tienen una función deseante: proyectan al personaje fuera de sí, hacia un espacio indeterminado, pasado o futuro, que muchas veces más que explicar o proveer de fundamentos a las acciones del presente, expulsa en un tiempo externo el momento del deseo. Retomando la figura del cuerpo desnudo como instancia de resistencia, este momento de proyección se puede entender como una extensión, la cualidad inalienable, el reducto de

la imaginación. Estas imágenes se tornan un momento de realidad: el instante en que la función proyectiva se materializa, imaginaria, no contaminada por la contingencia, ni por causas ni por consecuencias. Un momento imaginario, previo a la constitución simbólica. Hacia el final de *The Embryo Hunts in Secret*, por ejemplo, la protagonista imagina el momento de su liberación, en el momento en que ha alcanzado un nivel máximo de inconsciencia que le permite seguir aguantando las torturas. Es este episodio el que la vuelve a la conciencia, la proyección del momento -futuro- deseado.

La narración de *Ectasy of the Angels* es una cadena de episodios aparentemente consecutivos. Una reunión, luego una operación subversiva que tiene como resultado a algunos miembros heridos, torturas, negaciones y la resolución de algunos de los personajes de separarse del grupo en busca de su propia causa, o más bien de su propia lectura de la causa. Los protagonistas resultan mutilados, cegados, violados y torturados. Esto desemboca en una serie de actos anarquistas que alteran el desarrollo temporal tal como había sido planteado hasta entonces. Comienzan a sucederse planos muy cortos, rítmicos, intercalando color; montaje que se vuelve especialmente significativo ya que está ligado al desarrollo de una pieza de jazz, y la sucesión de acontecimientos parece depender de un ejercicio de improvisación para terminar la película en un plano secuencia donde el protagonista se interna por las calles con una bomba. La independencia de los personajes del organismo anarquista al cual pertenecen tiene su correlato en una narración que tiende, progresivamente, al caos. La estructura jerárquica del movimieto determina la exclusión de los protagonistas, la causa adopta los mecanismos de poder que intenta abolir, por tanto la disidencia implica el acto individual, aleatorio, no subordinado a un orden mayor. Uno de los miembros, el más joven, le reclama al líder traicionado lealtad a la causa. Este le contesta que la autosatisfacción es la única forma de mantenerse leal a la causa. Antes de eso hay una escena de sexo, en color, donde tiene un orgasmo con una compañera, ambos masturbándose, espalda con espalda. Si el cuerpo es reducto último del poder, fuera ya de las instancias de control que las estructuras epistemológicas le aplican, el control individual del placer y de su momento de especulación, el deseo, es la estrategia posible para obtener el acceso al poder.

La dualidad blanco y negro – color que existe en las películas de Wakamatsu se manifiesta en términos bastante tradicionales: el blanco y negro ofrece la estructura estética a la narración mientras el color aparece demarcando las filtraciones pulsionales a esta estructura. el color aparece en planos que funcionan como imágenes clímax, de violencia o de sexo. Podría decirse que la estructura en el blanco y negro se agota -es decir, no ofrece suficientes posibilidades de variación en la imagen para marcar de la relevancia de ciertas acciones de los personajes- y es en ese momento en que se produce la aparición del color. Si el blanco y negro estetiza las escenas de violencia o de sexo, al omitir la perturbación que puede producir el morbo, lo sensual de la violencia, el color le devuelve su capacidad de afección, funciona como un momento de filtración en la imagen. La escena a color en que una explosión nubla el cielo de un impecable paisaje japonés, y la nube de humo negro comienza a tapar paulatinamente la fumarola negra del volcán de *Ectasy of the Angels* otorga información que el monocromo no puede: el gesto disruptivo, contaminante y desequilibrante de la belleza pura del paisaje –sería interesante aquí también traer a colación la herencia del grabado japonés como representación, y como este plano se hace cargo de este tipo de composiciones, pero eso es materia de otro análisis-.

Wakamatsu efectúa gestos de clausura en diferentes niveles, la representación de una sociedad coercitiva y conservadora que confina sus filtraciones libidinales al espacio de las relaciones sexuales entre los individuos. Este espacio sería el posible lugar de resistencia en tanto posibilita el estallido de la violencia, que en su instinto destructivo alberga la capacidad de revolución. El porno, aunque sujeto a la censura del aparato estatal, se rescata de esta forma como plataforma de exhibición y producción en tanto ofrece, como imagen, idénticos mecanismos, la pulsión generada desde el aparato normativo de las imágenes, que finalmente se disuelve en la nada. La secuencia del final de *Go Go, Second Time Virgin* es bastante explicíta: luego de una jornada de sexo y asesinatos, ambos protagonistas se arrojan al vacío. La cámara mira, desde arriba, sus cuerpos destruidos en la calle.

Notas

1

Wittgenstein, L. (1994). *Observaciones sobre los colores*. Barcelona: Paidós.

Como citar: Alarcón, M. (2009). Un salto al vacío, *laFuga*, 9. [Fecha de consulta: 2025-12-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/un-salto-al-vacio/251