

VISIONES DISTÓPICAS DEL *UNDERGROUND* URBANO EN TOKIO: ANÁLISIS TEXTUAL

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

Alberto F. Delgado García

Universidad Rey Juan Carlos / alberto.fdgarcia@gmail.com

Alberto F. Delgado García nació en Ciudad Real, España, el 25 de marzo de 1986. Es Licenciado en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid. Posteriormente cursó un máster en Cine, Televisión y Medios Interactivos en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Su trabajo final, "Visiones distópicas del *underground* urbano en Tokio", fue dirigido y coordinado por el profesor Lorenzo Torres Hortelano.

En la actualidad realiza un doctorado en Comunicación Audiovisual en la Universidad Rey Juan Carlos, con el profesor Torres como director de tesis. Su investigación versará sobre la herencia colonial española en el cine filipino contemporáneo. Por último, su artículo "El reverso común" (análisis textual de una secuencia de *Michael* del austríaco Markus Schleizer) ha sido publicado en el libro *Análisis de secuencias, vol.2*, lanzado por la Editorial Icono 14.

Delgado, F. (2014). Visiones distópicas del underground urbano en Tokio: análisis textual. *CALLE14*, 9(13), 86-103

RESUMEN

El cine ha servido como el vehículo de expresión perfecto para ilustrar el extraño vínculo que se produce entre lo corpóreo y la imagen fílmica de las ciudades. En el cine occidental, este nexo de unión se ha plasmado en la pantalla de todas las maneras posibles. No ha sido así en el cine japonés: históricamente se evitó efectuar cualquier tratamiento distópico. Los motivos fueron diversos: desde una tradición fuertemente arraigada en una sociedad que casi prohibía mostrar algún signo de debilidad, hasta las secuelas propias de una gran guerra. La finalidad de este artículo es demostrar que algunos cineastas han tenido suficiente valor y audacia para distorsionar a través de sus películas los habituales retratos urbanos. Para ello se realizó una lectura y comentario de las secuencias de cuatro películas claves para comprender mejor la transformación sustancial que se ha originado en este ámbito.

PALABRAS CLAVES

Cine, distopía, Tokio, *underground*, urbanismo.

DYSTOPIAN VISIONS OF THE URBAN UNDERGROUND SCENE IN TOKYO: A TEXTUAL ANALYSIS

SUMMARY

Cinema has served as a perfect vehicle of expression in terms of illustrating the strange bond which exists between the real-life city and its portrayal on the movie screen. In Western cinema, this nexus has been captured in every way possible. This has not been the case with Japanese cinema: historically any type of dystopian theme was avoided. The reasons for this were manifold: from a deep-rooted social tradition which practically prohibited displaying any sign of weakness, to the consequences of the war. The objective of this article is to demonstrate that some film-makers have, through their films, had the courage and audacity to distort traditional urban portraits. To achieve this, an analysis and commentary of four key film sequences was carried out to better understand the substantial transformation that has occurred in this field.

KEYWORDS

Cinema, dystopia, Tokyo, underground, urbanism. Dystopian visions of the urban underground scene in Tokyo: a textual analysis.

VISIONS DYSTOPIQUES DE L'UNDERGROUND URBAIN À TOKYO: ANALYSE TEXTUELLE

RÉSUMÉ

Le cinéma a servi de véhicule d'expression parfait pour illustrer le lien étrange qui se produit entre le corporel et l'image filmique des villes. Dans les films occidentaux, ce lien s'est affiché à l'écran de toutes les manières possibles. Ce n'était pas ainsi dans le cinéma japonais: historiquement on a évité de faire tout traitement dystopique. Les raisons étaient variées: d'une tradition profondément enracinée dans une société qui interdit presque de montrer le moindre signe de faiblesse, jusqu'aux séquelles propres à une très grande guerre. Le but de cet article est de démontrer que certains cinéastes ont eu assez de courage et d'audace de fausser à travers leurs films les portraits urbains habituels. Pour ce faire, une lecture et une analyse des séquences de quatre films clés a été menée pour mieux comprendre la transformation substantielle qui a pris naissance dans ce domaine.

MOTS CLÉS

ciné, dystopie, Tokyo, *underground*, urbanisme.

VISÕES ANTIUTÓPICAS DO UNDERGROUND URBANO EM TÓQUIO: NA ANÁLISE TEXTUAL

RESUMO

O cinema tem servido como veículo de expressão perfeito para ilustrar o estranho vínculo que se produz entre o corpóreo e a imagem fílmica das cidades. No cinema ocidental, este nexo com a união tem se plasmado na tela de todas as maneiras possíveis. Não tem sido assim no cinema japonês: historicamente se evitou efetuar qualquer tratamento antiutópico. Os motivos foram diversos: desde uma tradição fortemente arraigada numa sociedade que quase proibia amostrar algum signo de fraqueza, até as sequelas próprias de uma grande guerra. A finalidade deste artigo é demonstrar que alguns cineastas tem tido suficiente valor e audácia para destorcer através de seus filmes aos habituais retratos urbanos. Para isso se realizou uma leitura e comentário das sequências de quatro filmes chaves para compreender melhor a transformação substancial que se tem originado neste âmbito.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema, distopia, Tóquio, *underground*, urbanismo.

IMASA KAWARI KAGTA UNDERGROUND TOKIOPI KILKASKAPI

SUGLLAPI

Cinik iapami aidariskaka kawachingapa allilla, imasami ciudadkuna Sutipa kagta, occidental cinipi imasapipas kawachinkuna atunpi, imasapas Japones cinipi mana kanchu chasa ñugpamandata paikuna mana kanchu chasa. Nugpamandata paikuna mana iapa kawaringa manurka kuna, iapa sugrigcha kaugsai uikagmandakuna kurintikuna makanakui tiagpipa.

Kaiwa munarikumi kawachiringa chi atun ciniastakuna. Imasapipas paikuna iuiarispa kawachinkuna imasa Japonpí kaugsai iukagtakuna.

Chiwan paikunamanda rurarirka sug litura chusku paila surkuskakuna kawachingapa imasami kawari.

IMA SUTI RIMAI SIMI

cinik, distopía, Tokiopi, underground, puglupi.

Recibido 18/01/2014

Aceptado 25/03/2014

Introducción e hipótesis

La hipótesis de partida que manejo es que, generalmente, la cinematografía japonesa ha soslayado desde su nacimiento la representación en pantalla de los lugares más sórdidos y distópicos de las ciudades, los denominados bajos fondos o “*underground* urbano”. Algunos se acercaron tímidamente: Kenji Mizoguchi en *Akasen chitai / La calle de la vergüenza* (1956) o algo más atrevido Shohei Imamura en *Nippon konchuki / La mujer insecto* (1963).

A ello se alude directamente en el libro *Ciudades proyectadas: Cine y espacio urbano*: “Tokio quedó reducido a una secuencia abreviada de imágenes cuyas grandiosas prioridades arquitectónicas exigían rechazar sus espacios periféricos o subterráneos, en los que se vivían situaciones de pobreza y exclusión cada vez más graves” (Barber, 2006, p. 135).

En este artículo se analizan cuatro secuencias paradigmáticas de tres largometrajes japoneses y uno europeo rodado en Tokio. Así, el grueso de la investigación estaría compuesto por: *Tengoku to jigoku* (1963) dirigida por Akira Kurosawa, la vanguardista *Shinjuku mad* (1970) de Kôji Wakamatsu, *Enter the void* (2009) realizada por Gaspar Noé y *Koi no tsumi* (2011) dirigida por Sion Sono, ambas contemporáneas.

Para llevar a cabo este análisis tomaré como punto de partida la teoría de los tres órdenes de representación del cine clásico de Hollywood: clásico, manierista y posclásico de Jesús González Requena, de gran ayuda para apoyar mi hipótesis. Aunque los postulados de González Requena reposan sobre la industria americana, es perfectamente aplicable al cine japonés, pues históricamente ambos son muy parecidos tanto en el sistema de los estudios como en la codificación de géneros.

El análisis textual de estas películas nos sacará de dudas y sabremos si el cine nipón ha inaugurado la fórmula de exhibir la ciudad en toda su dimensión, que encuentra su máximo exponente en los nuevos realizadores y en el *manga*¹.

1 La animación japonesa establece esa dialéctica entre la ciudad y la destrucción. En el libro *Tokio: World Film Locations* se afirma que “la fascinación omnipresente por los cataclismos del fin de los días en el mundo anime está estrechamente vinculado a la existencia física de Japón” (p. 42).

Orden manierista

Tengoku to jigoku

La adaptación de la novela de Ed McBain consta de dos partes claramente diferenciadas: el conflicto que le surge a Gondo, un empresario que debe decidir entre realizar la operación financiera de su vida o pagar el rescate por el secuestro del hijo de su chofer, lo que supondría su bancarrota; y la pura investigación policial en busca del secuestrador (Ginjiro) por los bajos fondos de la ciudad.

El título original alude literalmente “al cielo y al infierno” o a “lo alto y lo bajo” (en inglés se tituló así) en relación con la enorme mansión en la que vive el señor Gondo y su familia y la insignificante chabola en la que malvive Ginjiro, entre otros significados. La primera está situada en lo alto de una colina y desde ella se puede ver toda la ciudad, “parece que nos está mirando por encima del hombro” dice uno de los policías. La segunda es ruinoso y se encuentra en uno de los barrios más pobres, “mi cuarto era tan frío en invierno y tan caluroso en verano que no podía dormir” le explica Ginjiro a Gondo en prisión.

Análisis textual

Ginjiro ha quedado en un bar bullicioso y adornado con anuncios publicitarios americanos, un club impensable en el Japón pre-bélico. Lleva gafas de sol (que va a mantener hasta el final) y un clavel en la solapa para ser identificado. Acaba de reconocer a su contacto y salen a la pista de baile para hacer el intercambio. Le pasa el dinero a la chica a través de un salto de eje (1-2) y esta le da la droga instantes después (3) mientras bailan frenéticamente al ritmo de *rockabilly*². Es una manera de subrayar un momento tan importante. Todo recuerda inequívocamente al estilo de la *nouvelle vague*³. En el primer plano vemos cómo uno de los policías queda justo en la mitad del encuadre (1-2), es

2 Este estilo de música, un subgénero del rock and roll, se origina en Estados Unidos en la década de los cincuenta y resurge a finales de los setenta y principios de los ochenta. La población nipona adoptó los gustos y modas que triunfaban entre la sociedad norteamericana.

3 En esta corriente era habitual mostrar secuencias de baile como por ejemplo sucede en *Banda aparte* (1964). Akira Kurosawa toma algunas fuentes de la cinematografía americana y europea al igual que otros autores toman prestadas determinadas licencias de su obra.

el único obstáculo para que el trueque se haga efectivo. Sin embargo, su atuendo con camisa hawaiana hace difícil la sospecha por parte de ambos.

Los cuerpos se mezclan unos con otros y se cruzan en contraste con la rigidez de los movimientos de los personajes de la primera parte de la película. A continuación, un nuevo salto de eje indica que Ginjiro se ha ido (4). La policía lo sigue.

Una *cortinilla*⁴ de izquierda a derecha da paso a un plano frontal (5) del coche policial. Los ocupantes se sorprenden al saber que el secuestrador no se dirige a la finca y el director lo enfatiza con un pequeño zoom. Justo en el momento en que atraviesan un túnel un resplandor queda atrás. Deben volver hacia atrás (a la luz) si no quieren perder el hilo (6).

Un corte en el montaje nos presenta un plano medio de dos mujeres y un hombre bostezando (7). Conforme la cámara desciende y se mueve alrededor descubrimos muchos más rostros (8). La cámara queda atrapada en los pliegues de la representación y compartimos la mirada de Ginjiro con planos subjetivos. En el orden manierista se intenta engañar al espectador a través del acento en la ambigüedad.

Ahora sabemos que estamos en los bajos fondos de Hamamatsu y que los habitantes de la zona son drogadictos en busca de auxilio. Aquí la música cambia sustancialmente y oímos una partitura tétrica con voces etéreas y un aura fantasmal, lo que añade a las ya potentes imágenes un estado entre el lirismo y la ensoñación más depravada.

Es cuando Ginjiro hace su entrada en el plano (9) y avanza por el sórdido espacio. Al fondo un arco metálico muy simple (9-10) parece dar la bienvenida al lugar. La profundidad de campo revela la casi desaparición de Ginjiro y la llegada de tres agentes en primer término (10).

En su camino hacia otra de las estancias, un plano general espera a Ginjiro. Cuerpos amontonados se sitúan en el margen derecho del encuadre (11). La imagen recuerda irremediabilmente a los bombardeos

4 "El cine de Kurosawa se basa en aplicar todos los recursos del cine mudo añadidos a los del cine sonoro, amalgamados en un montaje magistral. Así logra un espesor comunicativo y una riqueza textual únicas en la historia del cine" (Vidal Estévez, M. (enero, 1993). Mirando a Kurosawa. En Revista *Nosferatu*, 11. San Sebastián: Ediciones Paidós.

de Hiroshima y Nagasaki o al horror de alguna matanza sistemática como las acontecidas durante la Segunda Guerra Mundial.

Ginjiro se da cuenta de que en el desvío contiguo una mujer yace de rodillas (12). Se acerca a ella y se quita el clavel que había usado antes como señuelo, pues en la cultura oriental es símbolo de matrimonio y familia, algo de lo que paradójicamente carece en su vida.

Otro sujeto aparece en escena, es un policía que se hace pasar por adicto. De nuevo la repercusión que adquiere la profundidad de campo y las diversas capas del encuadre: el policía que acaba de llegar, en la mitad Ginjiro como centro de la acción y al fondo la mujer enloquecida (13). Se compone así una línea horizontal desde el margen izquierdo al derecho, en un orden creciente de importancia en la escena.

La cámara se centra en la mujer de espaldas (14) y la sigue impulsivamente de un lado a otro, no es necesario mostrar su cara, pues a través de sus movimientos operísticos y desgarradores podemos intuir su angustia. Es significativo que se detenga y se desplome súbitamente muy cerca de una puerta donde reza W.C. (15), pues es en los baños donde tradicionalmente se resguardan los yonquis para pincharse o consumir. En este caso es un símbolo de muerte, como más adelante constataremos.

Hay un salto de eje y el plano se sitúa detrás de la apertura del inodoro, descubriendo el rostro de ella y la figura inmóvil de él atrás (16). Es una decisión ética y moral: la cámara se sitúa detrás de la barrera de un modo impasible y pasivo y registra lo inevitable, como el espectador *voyeur*⁵, presencia escondido un suceso morboso. Kurosawa se desmarca de la conducta del raptor y se posiciona a favor de la víctima.

Ginjiro se acerca sigilosamente a ella y un primerísimo primer plano da detalle de sus gafas de sol y el reflejo que se proyecta en sus cristales (17-18). Tiene los ojos cubiertos para evitar mostrar la mirada y ser reconocido en contraste con el resto. Ese destello (18) indica que ambas son personas torturadas y quieren poner fin a su sufrimiento. Ginjiro a través del odio y la sed de venganza y la mujer por medio de una gran adicción.

5 El de *voyeur* era un concepto que se había utilizado ampliamente en el cine, teniendo como máximo exponente al director británico Alfred Hitchcock. Su uso ha continuado vigente hasta nuestros días y constituye un componente revelador en el cine negro con matices sexuales.

Un corte nos traslada de nuevo al coche, pero esta vez con un plano trasero diagonal. Las luces que se reflejan sobre la superficie indican que están recorriendo alguna de las avenidas principales (19). El detective y sus compinches entienden la razón por la que Ginjiro se encuentra en esa cloaca y la audiencia ve reforzada su teoría, si la tenía.

Kurosawa no da tregua y nos introduce otra vez en el nauseabundo abismo. Un plano contrapicado muy leve nos revela la presencia de Ginjiro en la ventana de un edificio al tiempo que lo vigilan (20). El primero está situado a un nivel superior en contraposición con los policías que están en una posición terrenal, aunque destacados en la composición del recuadro, significa que Ginjiro está perdiendo su hegemonía y que el juego está a punto de concluir. Solo le queda correr las cortinas y esperar a que todo salga bien. Pero hasta su sombra le delata (21).

Orden posclásico

Shinjuku mad

Este largometraje es uno de los ejemplos más evidentes de la dicotomía que se crea entre el ser humano y la ciudad en la historia del cine japonés.

Frases antológicas como “incluso para los que conocemos bien la ciudad, Shinjuku⁶ sigue siendo un lugar peligroso” o “traicionó a esta ciudad, así que murió” ponen de relieve la tensa relación amor - odio que se establece entre el medio urbano y los habitantes que pueblan el imaginario de *Shinjuku mad*.

Esa enorme confrontación descubre una ciudad en permanente cambio, vista a través de los ojos de un principiante que hace partícipe al espectador de sus vivencias. A todo esto contribuye la acción de la película, situada justo en el momento álgido en que se produce una rebelión por las calles de Shinjuku que demandan cambios gubernamentales.

6 Shinjuku es una de las zonas más celebres de todo Tokio. En sus márgenes se dan cita clubes nocturnos, salones de juego y monolíticas sucursales. Con el paso del tiempo se convirtió en la cuna de los negocios, lugar donde descansan las multinacionales más exitosas de la nación.

El cine de *Kôji Wakamatsu*⁷ se mueve entre la violencia, el *pinku-eiga*⁸ y el factor político, lo que le llevó a ganarse el respaldo de los estudiantes de izquierda presentes en las revueltas. En Estados Unidos y en otros muchos estados sus películas fueron prohibidas y la propia nación japonesa le tildó de *ideológicamente peligroso*.

Análisis textual

El comienzo se abre con un plano frontal de la estación de Shinjuku (22), punto neurálgico de todo el país y una de las que sustenta un mayor número de pasajeros diarios en todo el planeta. La música arranca a ritmo de *free jazz*⁹ en un intento de liberar desde el principio hasta el final las imágenes del componente sonoro y rebajar la angustia de la narración.

El realizador rinde homenaje (entre otras cosas) a todos aquellos estudiantes de izquierdas que se manifestaron en contra de la posición del gobierno japonés en este lugar. Jóvenes que han sido olvidados o que han perdido el verdadero *leitmotiv* de su revolución. Jóvenes que han muerto de manera simbólica como más adelante podremos comprobar.

La cámara gira hasta posicionarse en un plano picado y captar la imagen de tres personas tiradas en las escaleras de una entrada al metro o galería (23). Toda la secuencia está rodada con cámara al hombro para incomodar la mirada y producir una tensión soterrada. Hemos pasado de un edificio espectacular, representativo y muy concurrido a unos escalones descuidados por los que no pasa nadie. La cámara desciende y descubrimos a uno

7 Wakamatsu declaró lo siguiente en una entrevista concedida durante el BAFICI 2008: “(Los años sesenta en Japón) fue la época de mayor libertad creativa en Japón. Uno podía expresarse sobre Vietnam, las reivindicaciones estudiantiles, sindicales, así que saqué muchas películas”.

8 Extraído de <http://www.lafuga.cl/entrevista-a-koji-wakamatsu/250> el día 3/04/2013.

Este género se volvió popular en Japón en la década de los setenta y precisamente Kôji Wakamatsu fue uno de sus pioneros. En sus tramas se mezcla un contenido de alto erotismo y violencia categórica, con personajes que se mueven entre la promiscuidad y la rebeldía.

9 El *free jazz* surge como una variante del reverenciado jazz. Paralelamente a este desarrollo musical se observa la adquisición por parte de estos músicos de una conciencia de clase y comprenden que su profesión puede ser el vehículo idóneo para exponer el tan ansiado movimiento por los derechos civiles. Algunos de ellos compusieron temas en honor de Malcolm X o apoyaron financieramente a los Black Panthers.



de los chicos con los brazos extendidos que recuerda a la figura de Jesucristo en la Cruz (24), solo que en este caso sus piernas están separadas en señal de sumisión y tiene la espalda encorvada hacia atrás.

Por corte, nos traslada a un plano medio de otro joven tendido entre varios cubos de basura (25). Es difícil intuir su figura echada y solo gracias a la luz distinguimos algo. La vida se convierte en algo tan insignificante como los residuos depositados en aquel vertedero.

Otro nuevo corte nos sitúa en un parque infantil de recreo con un plano general (26). El significado inicial de este se transforma súbitamente al presentarlo de noche y con dos cuerpos que yacen sobre la superficie. Dos asesinatos que contradicen las inocentes actividades que se realizan diariamente en este espacio, ya no es un juego de niños lo que se dirime allí. Este plano es un ente geoméricamente ordenado en el que todos los elementos están dispuestos a conciencia para buscar un efecto disonante con los fallecidos que se disponen aleatoriamente en el encuadre. Es también la frialdad del metal de las estructuras circundantes frente a la muerte.

Un corte en el montaje nos acerca a uno de los torsos sin vida (27). La chica parece estar agarrada a un cilindro metálico de uno de los columpios, en un intento por aferrarse a su infancia. La base del tubo está salpicada de sangre, se transgrede de ese modo la lógica asociación que se deriva de un emplazamiento de esta índole.

Los siguientes individuos reposan al lado de una piscina (28). Hasta ahora casi todos han sido ubicados en parajes idílicos, lugares comunes que no llevan consigo ningún matiz de desequilibrio. Uno parece que está flotando en el agua pero en realidad está suspendido (29). Otra vez no se distingue muy bien su anatomía de los componentes que le rodean, como si todo formara parte de un mismo ente.

Un plano casi estático nos revela un mundo completamente distinto al anterior: es un callejón mugriento y desértico plagado de detalles bastante elocuentes (30), desde un cartel que anuncia algún negocio sexual hasta una gran cantidad de escombros dispersados en la acera. Al fondo un cuerpo, que (31) podría haber sido escondido detrás del tablón metálico, está a la vista tanto de los espectadores como de los peatones. El horror puede estar en todas partes.

En estos últimos fotogramas vemos el cuerpo desnudo de una mujer cubierta de sangre que yace boca abajo en un pasaje (32). Descansa justo al lado de un comercio que tiene la puerta entreabierto. Una pequeña rendija que da a entender que ha sido violada y ha perdido la virginidad, ya que la sangre la cubre mayoritariamente a la altura de su sexo. Sin embargo, también puede ser fruto de una herida fatal, en un símil que une ambos conceptos. La necesaria unión del binomio muerte/deseo.

La cámara se acerca a la chica a través de dos planos distintos (33-34). Así descubrimos que las estilizadas líneas de su figura y su rostro irradian una extraña pero magnética belleza en contraste con todo el conjunto que la envuelve: las paredes de los comercios son abruptas (de ladrillo), los rótulos son exagerados y llamativos y en el pavimento hay una alcantarilla que ejemplifican lo anterior. Wakamatsu entiende que no es necesario esconderla a la mirada pues lo corpóreo y lo arquitectónico se unen a un mismo nivel inseparable.

Al final parece que hemos asistido a una especie de *performance* orquestada con precisión milimétrica por un grupo de escolares enojados en señal de protesta. Absolutamente todo desprende un halo de representación teatral manifiesta e intencionada, que se corrobora en la primera escena del film (una pareja ensaya el diálogo de una obra dramática).

Después de una imagen que pone punto y final a la barbarie se da paso a los títulos de crédito (35-36) con una característica especial: están en negativo, lo que entorpece la identificación de los ingredientes de la pantalla. Son imágenes posteriores de la película que ahora no podemos reconocer. Remiten al padre en su aventura por la ciudad mientras pregunta a la gente si conocen a *Shinjuku mad*. El director se recrea manifiestamente utilizando diversas tonalidades para agitar la visión del público y desconcertarlo, pues, luego pasamos a una secuencia explícita a todo color. Su objetivo es retorcer tanto la arquitectura como los individuos de modo que pertenezcan a una misma morfología inseparable.

Gracias a la secuencia acabamos de situarnos en contexto: la odisea de un hombre que intenta buscar a un asesino que podría ser cualquiera de los jóvenes que aparecen al principio, igual que su hijo también podría ser una de las víctimas.



17



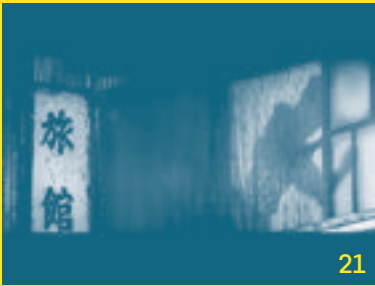
18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32

Enter the Void

Enter the Void narra la historia de Óscar, un traficante de drogas que vive con su hermana en Tokio y que tras una disputa en un bar con la policía es tiroteado y muere. Su alma vagará vertiginosamente por las calles de la ciudad como testigo de las situaciones que se suceden tras su defunción.

Al igual que ocurría en su ópera prima *Seul contre tous* (1998) o en *Irreversible* (2002), las localizaciones se deforman hasta límites insospechados y se convierten en una entrada al infierno más sórdido. En la primera era una pequeña ciudad de la campiña francesa y en la segunda la capital parisina. Lugares comunes (una estación de metro) mutaban en paraísos del horror y establecimientos integrados (el club *Rectum*, el bar *The Void*) en la arquitectura y en el paisaje urbano de la ciudad escondían en su interior auténticas atrocidades. Al final la catarsis. Solo entre las roídas paredes de un *love hotel*¹⁰ puede surgir la vida.

Análisis textual

Alex acaba de llegar al apartamento de Óscar. Le mira a los ojos: –¿Te encuentras bien?– pregunta (38). Durante toda la secuencia la cámara adopta el campo de visión de Óscar, estamos en primera persona. Sus pupilas se abren y se cierran pesadamente y sus movimientos corporales son torpes, por lo que intuimos que todavía le duran los efectos del *DMT*¹¹. Afuera la música diegética se mezcla con el sonido ambiente y con las sirenas de los coches de policía. Óscar tiene que ir a *The Void* para darle el material a Víctor (37) y Alex decide acompañarle.

Óscar apaga la luz de la entrada (39) y salen, la cámara. Óscar se mueve sin rumbo velozmente en el corredor. Óscar está bastante desorientado. Toma el camino por la salida de incendios (40) y se queda

10 Estos curiosos hoteles se encuentran en Shinjuku o en Shibuya pero por lo general están esparcidos por otras muchas ciudades. Tuvieron su auge a partir de la ocupación de las fuerzas americanas en la capital, que los demandaban para tener encuentros casuales con prostitutas.

11 Este alucinógeno es considerado uno de los más fuertes que existen en la naturaleza. Es un alcaloide que se puede extraer de diversas plantas y numerosos seres vivos. Los usuarios que lo han probado describen los efectos como un recorrido en el que la mente se disocia por completo del cuerpo.

Extraído de <http://www.erowid.org/chemicals/dmt> el día 19/05/2013.

inmóvil unas décimas de segundo. Nada más salir al exterior, ambos se encuentran con esta panorámica de la ciudad bastante confusa. Al fondo del encuadre se percibe la popular imagen icónica de Tokio (bañada por un torrente infinito de neones), pero lo que prevalece en primer término son edificios monolíticos, construcciones rancias, estructuras metálicas y penumbra (41).

Bajan unas escaleras eternas (42) y Alex le explica el significado del *Libro de los muertos*¹². Es una situación premonitoria que anticipa el clímax en el bar. La oscuridad y el silencio de este tramo inundan la escena: incluso al llegar a un descansillo del que emana una luz, los dos personajes continúan descendiendo por un laberinto interminable de escalones. Se enfrentan irremediabilmente a su fatal destino.

Llegan al final del trayecto y atraviesan un pequeño callejón cubierto. En un lateral descansa un vagabundo (43) al que Óscar no puede evitar mirar sin disimulo. Lo curioso no es que veamos un sin techo, sino cómo lo vemos. Por lo general, estas personas se establecen en Japón en comunidades que viven en parques o zonas cerca del río, totalmente organizados e incluso con ayudas del Ayuntamiento. Aquí el mendigo está a la vista de muy pocos y desprotegido, como algo ignominioso.

Ya en la avenida, Óscar centra su mirada fija en el suelo, aparentemente avergonzado. A continuación la dirige al frente y se descubre un caótico bulevar de locales que irradian sofocantes luces (44). Hemos pasado de los apagados tonos del piso de Óscar y de las escaleras de emergencia al fulgor de la ciudad. La cámara camina junto a Alex en un larguísimo *travelling* (45). En un momento determinado llegan a una intersección que se bifurca en dos direcciones simulando una cruz (46), la muerte está ya cerca.

Tokio se convierte en una urbe opresiva y angustiosa, con sonidos que se superponen aleatoriamente y una arquitectura marciana que se erige sobre sus minúsculas figuras esperando a devorarles. En un aparcamiento observamos claramente un icono blanco en el suelo que reza *out* (47), señal inequívoca que supedita su paso a un lugar seguro, un último resquicio de esperanza desechada.

12 En este caso concreto, Alex habla del *Libro de los muertos tibetano*. Es conocido en esa cultura como *Bardo Thodal* y en sus páginas se explican las instrucciones que deben seguir los muertos y los moribundos en su periplo temporal hasta alcanzar la reencarnación.



33



34



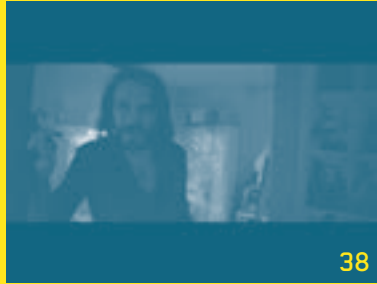
35



36



37



38



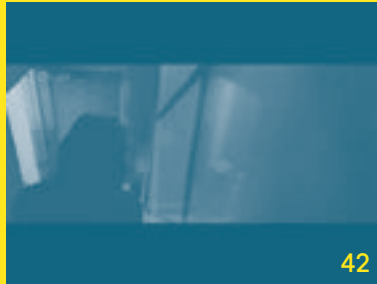
39



40



41



42



43



44



45



46



47



48

Llegan a The Void y Alex decide esperar en el exterior, piensa que puede suceder algo. El resultado de la escena es irónico hasta cierto punto: Óscar va a entrar en la boca del lobo y un llamativo cartel lo anuncia exageradamente en la fachada principal del edificio (48) en contraposición con la diminuta entrada (49-50-51) y el interior del pub, como si el mal acechara en los lugares más inverosímiles y ocultos. Incluso dos personas discuten acaloradamente justo debajo del rótulo.

El bar es una caverna mugrienta y de las pantallas de televisión emanan bucles psicodélicos (51). Es un recuerdo al mal viaje que tuvo hace un rato, la pesadilla no ha terminado aún. Acaba de entrar al vacío. Nada que ver con los divertidos karaokes o los atiborrados salones de pachinko¹³ que desbordan la noche tukiota. Víctor le espera en una mesa y le mira a los ojos profundamente disgustado (52). De repente la policía entra gritando (53).

Óscar reacciona, corre hasta el baño y cierra la puerta con cerrojo. Intenta tirar las pastillas (54) por el retrete pero la cadena no funciona. Otras se han quedado esparcidas por el inmundo suelo. Se oyen chillidos desde el otro lado. La cámara - Óscar se descontrola intentando que el agua se trague la droga pero es imposible. Prueba a golpear la ventana para escapar y como último recurso (fallido) amenaza con disparar un arma que no tiene. La advertencia provoca un principio de causa y efecto. Le han disparado en el estómago. Se mira incrédulo las manos cubiertas de sangre (55) y se desploma de rodillas. El latido de su corazón se va desinflando progresivamente. Sus ojos se quedan clavados. Alguien entra al baño, le sostiene la cara (56), le toma el pulso y certifica que está muerto. La imagen se va granulando y disolviendo (57), son los instantes en los que poco a poco pierde el conocimiento.

El sonido de su pulso se detiene súbitamente con un fundido a negro. La imagen vuelve en sí e inmediatamente vemos una transparencia que sale de su cuerpo. La cámara - Óscar asciende verticalmente en un plano contrapicado aberrante hacia un punto de luz situado en el techo del baño (58). La meta es un fundido en blanco (59). Se ha convertido en un fantasma que vagará por Tokio en una dirección determinada. Su alma por fin se ha liberado.

13 De gran popularidad entre los nipones, este juego encuentra su homólogo occidental en las tragaperras. El pachinko es una invención relativamente reciente y llega a facturar 250 000 millones de dólares cada año.

Koi no tsumi (Guilty of Romance)

En esta ocasión, una aburrida ama de casa, casada con un exitoso escritor, da un vuelco radical a su vida cuando comienza a ejercer la prostitución. Así entablará una gran amistad con otra prostituta llamada Mitsuko, que será su confidente y tutora. Pero las cosas se complican cuando la policía encuentra un cadáver en una casa situada cerca de Maruyama-cho¹⁴ con un kanji¹⁵ pintado en un muro que significa "El castillo".

Ambientada en entornos terriblemente físicos (que cambian el estado de ánimo de sus criaturas) y con el habitual estilo hiperrealista, el autor toca temas tales como la venganza, la sexualidad irrefrenable (desde la sumisión hasta el complejo de Edipo), o la rígida jerarquía hombre-mujer que impera en la sociedad nipona y que tiene su reflejo cotidiano en el formalismo de las costumbres.

Izumi (la voluptuosa actriz Megumi Kagurazaka) solo podrá liberarse de su yugo a través del corrompido ambiente nocturno que reina en Shibuya¹⁶, en un mundo tan orgánico como alegórico que invita a la autodestrucción hasta límites inesperados.

Análisis textual

Se acaba de producir el primer encuentro entre Izumi y Mitsuko. Ahora volvemos a presenciar a las dos mujeres en su camino por las estrechas calles de Shibuya (60). Es de noche y la escena está rodada cámara al hombro, para conferir garra y frescura a la narración y violentar la mirada del espectador. La cámara muestra frontalmente el poder y la seguridad que transmite Mitsuko frente a la fragilidad e inocencia de Izumi, que queda relegada a un segundo término en el plano (61).

En este momento, el plano hace una división entre los elementos que conforman el encuadre. Las dos mujeres pasan al lado de uno de estos hoteles del amor. Las protagonistas quedan a la izquierda de la imagen, en el medio una columna meramente ornamental y a la

14 Pequeño barrio residencial ubicado en el interior de Shibuya plagado de love hotels y de bares donde sirven sake hasta el amanecer. Es muy popular entre la gente joven de Tokio.

15 Los kanjis son pictogramas utilizados en la escritura de la lengua japonesa y sirven para expresar conceptos determinados.

16 Referenciado en la cultura popular japonesa, en Shibuya se encuentra uno de los cruces peatonales más famosos del mundo en el que se cruzan hasta cuatro intersecciones. En *Guilty of Romance* Izumi lo atraviesa justo antes de adentrarse en el distrito de los love hotels.



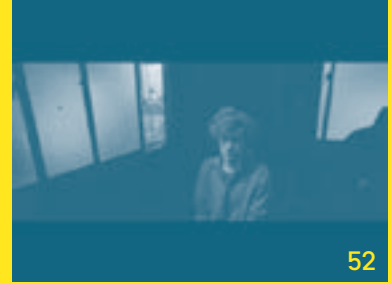
49



50



51



52



53



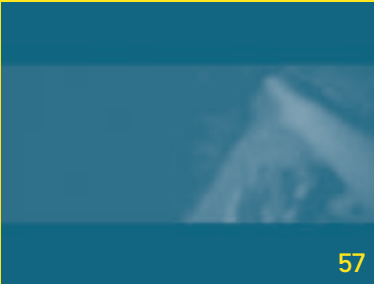
54



55



56



57



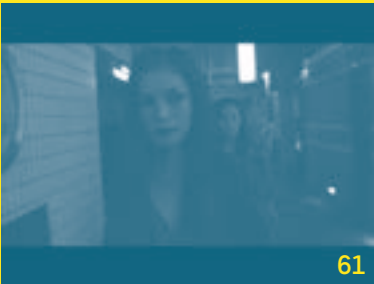
58



59



60



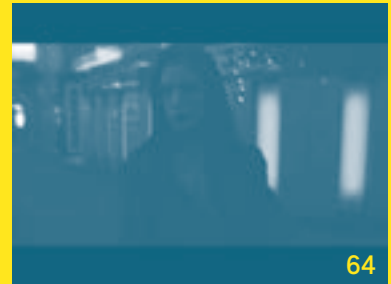
61



62



63



64

derecha una pareja que mira las tarifas correspondientes (62). Podemos observar que es una fachada ficticia, un simple adorno, aunque al mismo tiempo es rugosa y está construida en piedra sin pulir¹⁷. El significado es doble: por un lado hace una distinción plena y consciente a través de un pilar que separa dos intenciones, la pareja solo curioseas y las dos mujeres siguen un rumbo fijo con un propósito bien distinto y, por tanto, evidente, dado el lugar en el que están; por el otro, esa fachada demuestra que se están adentrando en las tinieblas y que algo importante está por venir.

Un plano en secuencia sigue su periplo. La puesta en escena está plagada de detalles esclarecedores: tablonas que anuncian precios por habitación, luces estridentes y colores chillones conforman el panorama del entorno (63-64). Y alrededor de las dos protagonistas se levantan edificios muy distintos entre sí, pero con un mismo propósito: servir de refugio a parejas furtivas o seres solitarios.

Desde el comienzo su trayecto está acompañado con acordes de una música barroca que contrasta con la sordidez del espacio y nos introduce en la floreciente descomposición de Izumi.

En un momento determinado Mitsuko le pide a Izumi que se marche a casa (65). Con planos-contraplanos, seguimos la conversación en la que Mitsuko utiliza por primera vez el concepto de "castillo" (en referencia al libro de Kafka) y que marca el devenir de toda la historia. Aquí se produce un instante en el que Mitsuko recuerda irremediablemente a la Medusa (66), el monstruo de la mitología griega con cabellos de serpientes. Incluso al igual que el mito clásico, su mirada también parece petrificar a todo aquel que la mira, en este caso Izumi.

La cámara se acerca hasta el primer plano para enfatizar y capta dos posiciones enfrentadas, pues entendemos que estamos ante uno de los momentos cumbre de la película (67-68-69-70). Durante el transcurso del diálogo se producen dos saltos de eje por corte (68-69) y no por movimiento, una manera de explicarnos que Mitsuko se apiada de Izumi y se pone literalmente en su situación. Pero otro nuevo salto de eje (el tercero) deja sola a Izumi en el plano (70) y demuestra que en el fondo son dos caras de una misma moneda.

Unas palabras molestan a Mitsuko, se aleja airadamente, le lanza un grito a Izumi y un haz de luz rojo ilumina todo su rostro perfectamente: es una silueta demoníaca que advierte a Izumi de su presencia (71). Acto seguido, una luz blanquecina baña su tez (72): ha visto un potencial cliente y se ha cubierto con una nueva máscara que revela su otro yo.

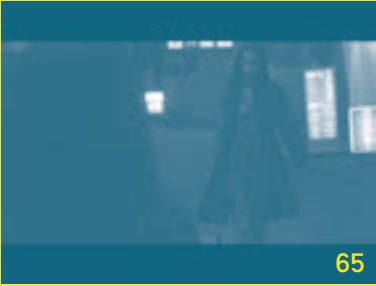
Se va con un hombre de mediana edad, Izumi la sigue atraída como un imán (73). De ese modo todos llegan a una construcción que pone el cenit a la fisonomía del distrito, en una progresiva decadencia del paisaje urbano (74). Es una vivienda algo diferente, apartada en un callejón, coronada por una vegetación exuberante y casi salvaje. Anuncia el momento en el que Mitsuko se despoja finalmente de su fachada delante de Izumi. Ahora descubrimos quién es realmente y cómo ejerce su profesión.

En el interior del apartamento Izumi encuentra a Mitsuko en una habitación poco alumbrada. Mitsuko se da cuenta de su aparición y se desnuda lentamente frente a ella, para acabar extendiendo los brazos en señal de bienvenida (75). A partir de ahí se convertirá en su maestra. Izumi sonríe y entiende que su persistencia ha logrado sus frutos (76).

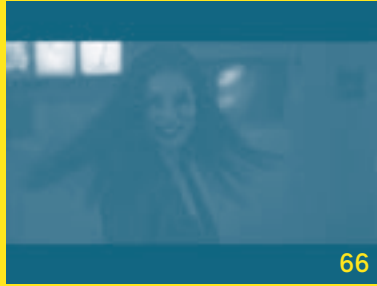
Una elipsis y un corte en el montaje nos transportan a unas preciosas imágenes de los alrededores de Shibuya por la noche mientras llueve torrencialmente (77-78). Pudiera parecer un barrio cualquiera, sin embargo, en ambos planos la tonalidad de los focos rompe con la homogeneidad y nos recuerda que estamos en el distrito de los hoteles del amor. El paraje está desierto, no solo por la lluvia sino porque entendemos que muchos habrán contratado los servicios de una prostituta, en una confrontación directa con el sosiego y tranquilidad que nos regalan estos segundos.

Por corte en el montaje pasamos a la sala de un forense (79). El director no delega nada a fuera de campo y presenciemos el cuerpo mutilado de una mujer en estado de putrefacción. Ha sido privada de su sexo (los brazos, la cabeza, los genitales y las piernas) y nos recuerda abruptamente la gravedad del asunto. Este fotograma simboliza a la perfección la noción de pulsión escópica englobada en el modelo postclásico de González Requena, el deseo intrínseco del espectador de ver cuánto más mejor, y el impulso irrefrenable de no apartar la mirada bajo ningún concepto.

17 Comunicación personal con Lorenzo Torres Hortelano el día 23 de abril de 2013.



65



66



67



68



69



70



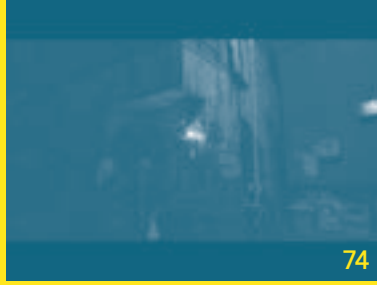
71



72



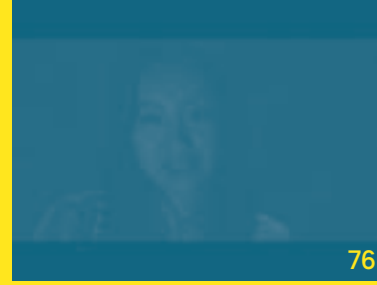
73



74



75



76



77



78



79



80

Un nuevo corte nos traslada a un día soleado en la Universidad. Izumi avanza por una avenida maravillándose con el esplendor y los frondosos árboles que se alzan sobre su cabeza (80), paradigma del Japón idílico y manido como contrapunto a las sombrías aceras que acabamos de recorrer en Shibuya. Todavía no sabe lo que le espera.

Conclusiones

Una revisión metódica (de acuerdo con la premisa inicial planteada) revela que hay algunas películas que, abiertamente (las que menos) o de una manera más oculta (la gran mayoría), exponen sin ningún temor un tratamiento distópico de los barrios de Japón y más concretamente de Tokio. Son una serie de largometrajes significativos, tanto en la carrera de sus valiosos directores como en el panorama cinematográfico mundial, y demuestran hasta qué punto era y es necesaria una reformulación de los códigos que habitualmente inundaban e inundan el imaginario colectivo del país del sol naciente.

Cronológicamente, en los inicios de la cinematografía nipona, la mayoría de historias se movían a caballo entre el cine de samuráis (*jidai-geki*) y el melodrama tradicional (*gendai-geki*), con realizadores de la talla de Yasujiro Ozu, Mikio Naruse, Kenji Mizoguchi o Akira Kurosawa. Precisamente este último se atrevió a mostrar sin ningún pudor y con una crudeza inusual para la época los ambientes marginales de una ciudad costera al sudeste de Tokio, concretamente Hamamatsu.

Poco después y ante la libertad creativa y artística que encierran los movimientos contraculturales que se inician a finales de la década de los sesenta, un nutrido grupo de directores (Kôji Wakamatsu o Toshio Matsumoto) unen sus voces y proponen un cine radicalmente distinto, tanto en la forma como en el fondo. Su cine experimental contrasta enormemente con los grandes clásicos o con algunos coetáneos que por entonces empezaban sus carreras. Y una manera de oponerse a los anteriores es precisamente haciendo uso del núcleo urbano en su vertiente más extrema y contradictoria. Sus historias son reivindicativas y aventuran una transformación sustancial de la arquitectura urbana como un núcleo para el éxtasis y la revolución.

Quizás los ejemplos más explícitos los encontremos en el cine contemporáneo japonés, a través de la visión

de directores de una influencia fundamental como Shinya Tsukamoto (cuya trilogía de Tokio es toda una declaración de intenciones), Sogo Ishii a través del *cyberpunk*¹⁸ en *Bakuretsu toshi* (1982), Takashi Miike en *Hyôryû-gai* (2000) o Kiyoshi Kurosawa en su apocalíptica *Kairo* (2001). Como explica Jordi Costa en el capítulo "La decadencia de Tokio" del libro *El principio del fin*: "Los nuevos cineastas japoneses viven, pues, en esa dialéctica entre un medio urbano que pierde identidad, y otro rural que se erige en último bastión del verdadero Japón" (Costa, 2003, p. 31).

También es significativo que tenga que llegar un director europeo para que apreciemos en toda su dimensión el lado más amargo de la ciudad de Tokio, como en el caso de *Enter the void* de Gaspar Noe.

Referencias

Aguilar, C. y Aguilar, D. (2005). *Yakuza Cinema: crisan-temos y dragones*. Takakura, K. (prol.). Madrid: Calamar Ediciones.

Barber, S. (2006). *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano*. Jackson, R. (trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L.

Carlés, P. y Comollí, J. L. (1973). *Free jazz, black power*. Barcelona: Anagrama.

Cid, F. (2006). El infierno del odio. En *Versión Original: Revista de cine*, 144, 46-47. Madrid: Fundación Re Bross.

Du Mesnildot, S. (2012). Guilty of Romance de Sono Sion + portrait. En *Cahiers du cinema*, 680, 56-57. Paris: Le Monde.

Elena, A. (1993). En el país de Godzilla: una introducción al cine japonés. En *Nosferatu*, 11, 4-13. San Sebastián: Ediciones Paidós.

González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista, postclásico. Repasando la historia del cine americano*. Valladolid: Castilla Ediciones. (Colección Trama y Fondo).

18 Subgénero que pertenece a la ciencia ficción y que se inició con escritores de la magnitud de William Gibson o Bruce Sterling. Tiene su evolución natural en el celuloide, sobre todo en el manga y en el cine de ficción japonés y americano.

- Gubern, R. (1993). El lado oscuro del deseo. En *Nosferatu*, 11, 48-53. San Sebastián: Ediciones Paidós.
- <http://www.detour.es/tiempo/brox-sitges.htm#c2> (consultado el 26 de abril de 2013).
- <http://www.disfrutatokio.com/shinjuku> (consultado el 26 de abril de 2013).
- <http://www.japonismo.com/blog/love-hotels-en-japon> (consultado el 26 de abril de 2013).
- <http://www.japonpop.com/2010/04/kabukicho-el-barrio-rojo-de-tokyo> (consultado el 26 de abril de 2013).
- <http://www.lafuga.cl/entrevista-a-koji-wakamatsu/250> (consultado el 3 de abril de 2013).
- <http://www.neojaponisme.com/2005/02/13> (consultado el 3 de abril de 2013).
- http://www.omniglot.com/writing/japanese_kanji.htm (consultado el 19 de mayo de 2013).
- MaGee, C. (2011). *World Film Locations: Tokyo*. Bristol: Intellect Books.
- Pondsmith, M. (1993). *Cyberpunk 2020*. Díaz García, Ó. (trad.). Madrid: M+D Editores.
- Prats, R. N. (2007). *El libro de los muertos tibetano: la liberación por audición en el estado intermedio*. (4ª ed.). Madrid: Ediciones Siruela.
- Richie, D. (2001). Tokyo rising. En *Sight and Sound* 11,(10), 32-35. Londres: British Film Institute.
- Sharp, J. (2008). *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema*. Guildford: FAB Press.
- Solórzano, F. (2003). El anticine de Gaspar Noé. En *Letras libres*, 58, 106-107. México, D. F.: Letras Libres Internacional.
- Torres, L. J. (2008). La verdad como lugar vacío de la transgresión. En *Trama y Fondo. Revista de Cultura*, 25, 93-108. Madrid: Asociación Cultural Trama y Fondo.
- Torres, L. J. (2010). Kikujir: el héroe bufón. En García, A. A. *Cultura visual en Japón: once estudios iberoamericanos*, (pp. 289-334). México, D. F.: El Colegio de México.
- VV. AA. (2003). *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- VV. AA. (2013). Número especial sobre Clásico. Manierista y Postclásico. En *Trama y Fondo. Revista de Cultura*, 33-34. Madrid: Asociación Cultural Trama y Fondo.
- Vidal Estévez, M. (1993). Mirando a Kurosawa. En *Nosferatu*, 11, 34-41. San Sebastián: Ediciones Paidós.
- Weinritcher, A. (2002). *Pantalla amarilla: el cine japonés*. Madrid: T&B Editores (III Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria).