

EL COLEGIO DE MÉXICO

"Imágenes contrastantes de la mujer en el cine de terror y el arte contemporáneo
femenino japonés"

Tesis presentada por
Fátima Maresa Castro Rodríguez
en conformidad con los requisitos
establecidos para recibir el grado de
MAESTRIA EN ESTUDIOS DE ASIA Y AFRICA
ESPECIALIDAD EN JAPÓN

Centro de Estudios de Asia y África

2009

Tabla de Contenidos

<u>Introducción</u>	1
La Historia del Arte: estudios visuales y la dicotomía obra/espectador	5
Mirada: la imagen y quiénes la miran	8
<u>Cine de terror contemporáneo en Japón: La narración del “otro”</u>	14
Cine de terror en Japón, los orígenes de la imagen maldita	16
Cine de terror en Asia, reinterpretación del modelo clásico japonés	19
El terror y la imagen de lo femenino	24
Los casos paradigmáticos <i>Dark Water</i> y <i>Ju-On</i>	27
<u>La creación de la identidad en el arte contemporáneo japonés: Yanagi Miwa y Sawada Tomoko</u>	34
<u>Contrastes: la imagen en el cine de terror (el otro) y el arte contemporáneo femenino (el yo)</u>	52
Narrar y ser narrado	53
Cultura visual e Historia del Arte: la imagen del subalterno	58
<u>Conclusiones</u>	62
<u>Bibliografía</u>	65
<u>Apéndice de imágenes</u>	69

Introducción

“But often now this body she wore . . .
this body, with all its capacities, seemed nothing,
nothing at all.”
Virginia Wolf, *Mrs. Dalloway*

El presente estudio tiene por objeto dos tipos de producciones culturales distintas con un hilo conductor que permitirá interpretarlas dentro del contexto de la sociedad japonesa. Una parte de este trabajo se ocupará de la representación de las mujeres como objetos de terror en el cine por medio de estudios de caso de películas producidas en las últimas dos décadas. Éstas serán explicadas recurriendo, por una parte, a una tradición iconográfica de más de dos siglos de representaciones fantasmales en Japón, cuya continuación se da en el cine de terror y por otra parte a un contexto sociológico más amplio que se conecta con la tradición anteriormente descrita. Intentaré demostrar cómo los problemas sociales del Japón contemporáneo – en este caso de género— se manifiestan en distintos aspectos de la cultura, y en particular en los filmes elegidos, para la presente tesis, como casos ejemplares. Como se verá, estas películas poseen elementos idiosincrásicos que se repiten en la mayoría de las producciones del cine asiático y que serán muy útiles para este trabajo.

El segundo grupo de producciones culturales a analizar será, aquél conformado por Yanagi Miwa y Sawada Tomoko, artistas visuales contemporáneas japonesas, ellas ofrecerán un contraste muy importante para completar el cuadro. La diferencia primordial es que la descripción de la situación de género en este caso proviene de mujeres cuya propuesta visual se contrapone a aquella planteada por la imagen femenina del cine de terror y por tanto cuenta con una capacidad de realizar críticas sistémicas.

Las conclusiones mostrarán cómo estas dos imágenes, planteadas por el cine de terror y el arte femenino contemporáneo, articulan desde su particular perspectiva, visiones de la sociedad japonesa y la forma en que se construye el papel de la mujer opuesto a cómo la mujer construye su propia identidad.

La presente introducción se adentrará, de igual manera en las dificultades metodológicas surgidas al abordar estos dos objetos de estudio, así como también dará un contexto metodológico general que funciona básicamente como un indicador de todos aquellos cuestionamientos surgidos a lo largo de la escritura de la tesis.

Uno de los mayores temores que surgió al plantear el proyecto de investigación fue la cuestión de cómo aproximarme al estudio de imágenes que no corresponden necesariamente con el mundo de la Historia del Arte. Comparar cine y arte abordándolos desde perspectivas muy alejadas del marco conceptual convencional de la Historia del Arte determinó la dirección de la investigación, obligándola a cambiar de rumbo. A pesar de que dentro de la formación en Historia del Arte el trato con las imágenes es común, la norma es que todas ellas se ven definidas conceptualmente bajo la etiqueta de “Arte”.

Es entonces cuando éste desafía la conceptualización teórica de su esencia, misma que lo enmarca en una definición “cerrada”. El ejercicio de definir el arte *a priori* resultaría en darle una determinación a una actividad que se transforma continuamente, además de que daría por hecho que existen una serie de características que comparten todos los objetos artísticos. Sin embargo de esta

imposibilidad de definir lógicamente (o “aristotélicamente”) un concepto no se puede dar un salto y decir que por ello es caduco o inválido. Decimos entonces que las cosas que llamamos “arte” tienen un parentesco de familia sin que haya una o varias características que compartan absolutamente todas las manifestaciones artísticas. Sin embargo, por difusa que sea, en la práctica la línea es trazada en algún punto, haciendo que queden fuera ciertos objetos cuyo mérito estético es similar pero “insuficiente” para merecer el honor de ser considerados arte.

Surge así un nuevo campo en los estudios de arte donde es preciso ubicar la existencia de un grupo de objetos aparentemente “profanos”, piezas que al ser dislocadas de su realidad cotidiana (palas, latas de pintura, etc.) se recubren con el lustre particular y específico de los objetos artísticos. (“Los jardineros del siglo dieciocho estaban interesados en la forma en que la naturaleza podía ser vista ‘estéticamente’, pero nunca se imaginaron que algún día artefactos ordinarios pudieran convertirse en piezas de arte al ser colocadas en museos”.¹) El tratar de explicar este fenómeno comprendiendo a la obra desde sus causas más primarias, como la selección del objeto y la función de este en su contexto original llevó a los estudios de arte a migrar poco a poco del estudio de la IMAGEN al estudio de las imágenes.

¿Dónde pues se ubica esta investigación? Tal vez liminalmente entre esta nueva Historia del Arte y el enfoque de los estudios visuales. Para entender esto entonces hay que definir los términos que se emplearán a lo largo de este trabajo entre los

¹ “Eighteenth century gardeners were interested in the ways in which nature could be seen ‘aesthetically,’ but they had no idea that someday ordinary artifacts could become artworks when set in the museum.”) Carrier, David. “Art History” en: *Critical terms for Art History*, Robert S. Nelson y Richard Shiff (ed.) Chicago: Chicago University Press, 1992. p.136

que se encuentran los siguientes: nueva Historia del Arte, estudios visuales, obra-espectador y mirada.

Estudiar cine y arte en Japón contemporáneo, implica definir no sólo lo que se entiende por cada uno de los términos arriba mencionados, sino también el lugar en que el investigador se posiciona para estudiar estos mismos temas, lo que nos lleva a contrastar distintos patrones y conceptos que construimos culturalmente, mismos ,por los cuales nos guiamos: “ las obras de arte son para mirarlas. Las teorías de la mirada tratan estas consecuencias del mirar. Aunque algunas veces es también importante mirarnos a nosotros mismos (mirando).”²

Es por eso que el ejercicio de definir conceptos para el marco teórico es tan importante, ya que al construir las bases metodológicas por las que se guía el trabajo, se realiza también un análisis conciente de las etiquetas que aplicamos y el discurso que subyace bajo cada una de éstas.

Conceptos como “Nueva Historia del Arte”, “estudios visuales”, “mirada”, y aún hablando de imágenes los conceptos de “obra” y “espectador” no existían como ahora los entendemos hasta hace apenas un par de décadas (o menos). Este hecho es parte de una renovación en la matriz de las disciplinas sociales, como parte de lo que se denomina el giro interpretativo. La adquisición de un nuevo vocabulario en la Historia del Arte no tiene la pretensión de lograr un conocimiento monolítico, sino crear mecanismos de apropiación ante ideas siempre fluctuantes cuyo

² A work of art is to look at. Theories of the gaze attempt to address the consequences of that looking. Sometimes, however, it is important to look at ourselves (looking).”Olin, Margater. “Gaze”, en: *Critical terms for Art History*, Robert S. Nelson y Richard Shiff (ed.) Chicago: Chicago University Press, 1992. p.218.

significado está íntimamente ligado a la situación histórico-teórica que las genera y resignifica. Así, estos nuevos conceptos responden a un cambio en la unidad de análisis (ahora más amplia) y en las pretensiones del investigador, que ya no busca objetivar sino comprender. (“Dado el hecho de que por siglos el arte se desarrolló de forma lenta y progresiva, en formas que podían adaptarse tácitamente al entendimiento cotidiano, para el siglo veinte el asunto se volvía confuso. Existían tantas cosas en oferta que se volvió necesario distinguir al arte del no-arte”.³)

Empezar entonces definiendo las aproximaciones actuales surgidas de la Nueva Historia del Arte y los estudios visuales parece ser la aproximación más sencilla y adecuada. Comenzar con lo más general (Historia del Arte/estudios visuales) para llegar a lo particular (mirada) es una estrategia que en la definición de este marco teórico es pertinente para entender el por qué de una selección de medios que a primera vista parecen disímiles, como lo son el cine contemporáneo de terror (producto considerado parte de la cultura masiva) y el arte contemporáneo (producto cultural legitimado).

La Historia del Arte: estudios visuales y la dicotomía obra/espectador.

El estudio del arte siempre ha sido un tema cerca del límite de la disciplina historiográfica. Al objeto artístico se le ha percibido como un documento, al que se

³ “Whereas for centuries art developed slowly and smoothly in ways that could be accommodated tacitly within everyday understanding, by the twentieth century matters were getting confusing. There was such a diversity of stuff on offer that it became pressing to tell the art from the nonart” Carroll, Noël. *Philosophy of Art: a contemporary introduction*. NY: Routledge, 1999. p.207

le remueven sus distintas capas y se le deja simplemente como un lienzo en blanco, una mera ilustración a la cual se le obliga a encajar en la descripción del historiador. Es ahí cuando el historiador del arte se ha enfrentado a la complicada tarea que se materializa en el reunir las distintas dimensiones de la obra de arte, la estética, la epistémica y la histórica.

No sólo los historiadores han cometido el error de descontextualizar a la obra, los mismos estudiosos del arte durante un largo número de años realizaron en lugar de una Historia del Arte⁴ una historia de la creación artística donde primaba en una primera instancia el creador (el famosísimo *Vite* de Vasari) para pasar a una historia del objeto (Winkelman, Wolfflin), una historia social donde no se consideraba por completo la agencia del espectador y el artista (Hauser). “ Identificar algo como arte es, entonces, indispensable para nuestras prácticas artísticas. El que algo sea arte nos señala cómo y cuándo debemos responder a ella de manera interpretativa, estética o apreciativa.”⁵ La adición de diversas teorías como la influencia de la escuela de Frankfurt o el post-estructuralismo francés llevo a un quiebre drástico con la ortodoxia en el estudio del arte. Fue ahí donde surgió una pregunta fundamental: ¿existe entonces una disciplina de estudio histórico del arte? La respuesta se tornó más complicada aún ya que la Historia del Arte cayó en cuenta que no había considerado hasta entonces al espectador, y surgió un rescate de la mirada histórica en la disciplina⁶.

⁴ Podemos entender esto como un cambio sobre lo que entendemos como Historia del Arte.

⁵ “Identifying something as art, then, is indispensable to our artistic practices. That something is art signals how and even whether we are to respond to it interpretively, aesthetically and appreciatively.” Carroll, Noël. *Philosophy of Art: a contemporary introduction*. NY: Routledge, 1999. p.208.

⁶ Cfr. El trabajo de autores como Laura Mulvey, John Berger, Nalini Paul, entre otros.

La importancia de reconstruir esta mirada trajo consigo al estudio de los objetos cotidianos y las imágenes que se encontraban fuera de los circuitos de la cultura, reestructurándose nuevamente una corriente dentro de los estudios de arte, misma corriente que se conoce con el nombre de estudios visuales.

Entrar en una discusión acerca del estado de los estudios visuales como disciplina no beneficia la construcción de este marco teórico, así que con propósitos de simplificar esta discusión sólo señalaré que la presente investigación aboga más por el reconocimiento de una teoría basada en estudios del arte (mejor conocida como estudios visuales o cultura visual) que una disciplina autónoma, es por eso que se define a los estudios visuales ligado a la definición de Historia del Arte. “De todas las disciplinas empleadas en los estudios visuales –la historia del arte es metodológica y genealógicamente la mas importante.”⁷

Esta definición de Historia del Arte se encontraría hueca si no diéramos espacio pertinente a la conceptualización de la obra y el espectador. El definir estos conceptos aclara muchas de las ideas y prejuicios que fijamos en la experiencia artística, mientras que al mismo tiempo nos define como espectadores, ya que puntualiza el lugar cultural y social desde donde vemos la obra.

El problema de concretar el concepto de obra se encuentra directamente correlacionado con la definición que tenemos de espectador, ya que los dos componen una unidad simbiótica, ya que sin uno no es posible entender la existencia del otro. ¿Existen imágenes sin espectador? El preguntar resulta

⁷ “Of all the disciplines of use to visual studies –Art History is methodologically and genealogically the most important.”Elkins, James. *Visual Studies*. NY: Rotledge, 2003. p.21

provechoso, no así el responder a la pregunta con una simple negativa, ya que así se trivializa el sentido de la discusión. La existencia física de las obras de arte es perceptible, todas las obras requieren de un soporte físico (aún siendo arte conceptual) pero no existen sin el elemento activador que proporciona la vivencia misma del espectador, ya que sin éste su verdadera ontología no llega a hacerse presente.

Desde un punto de vista complementario, la obra tanto en el caso del cine como en el arte, se construye primeramente en una dinámica de mercado que se crea para ser consumida (vista). De ahí entonces que haya una primera convergencia en el estudio del cine y el arte como productos visuales donde el papel del espectador es prioritario. Definir entonces al espectador es también definir lo que se mira y cómo y desde dónde se mira.

Mirada: la imagen y quiénes la miran

Las imágenes siempre se han encontrado rodeadas por la suspicacia. Primero en la “República” de Platón y posteriormente en la *Poética* de Aristóteles, comenzó una tradición que despreciaba a la imagen por ser *mimesis* (copia) como opuesto a *episteme* (conocimiento por causas). Posteriormente, cuando la modernidad estableció un nuevo paradigma de conocimiento basado en la certeza, la mayoría de las representaciones visuales fueron catalogadas como interpretaciones subjetivas, como si los documentos escritos no lo fueran también.

Esta idea –paradójicamente – se ha intensificado por la supuesta universalidad de lo visual: es más difícil para el historiador del arte intentar escribir la historia de aquellos que en la mayoría de los casos parecen estar excluidos del alfabeto visual propuesto por la dialéctica de la imagen. Como ya establecimos, la Historia del Arte indaga acerca de la *mirada* para completar su objeto de estudio, de modo que la tarea resultante sería dar voz a aquella virtualización siempre ausente creando así una pieza de arte que funciona como testimonio de aquellos ausentes de la dinámica relacionada con la imagen.

Si reconocemos que las percepciones puras y objetivas son una ficción de la modernidad, el único modo en que se pueden seguir realizando estudios interpretativos es a través de categorías tales como la “mirada”. Esto tiene la implicación de que no existen imágenes asépticas ni discursos neutrales, sino que toda representación forzosamente pasa por una serie de mediaciones que deben de ser tomadas en cuenta.

Una vez que aceptamos que no hay representaciones puras, queda patente el hecho de que toda producción textual o visual está hecha con la mirada de alguien. Independientemente de que las motivaciones sean epistémicas, estéticas, o de cualquier otro tipo, la mirada es de un ser vivo (inserto en un contexto social) que tiene un determinado interés. Por ello se puede decir que toda mirada se encuentra codificada por el deseo, siempre y cuando se entienda esto en sentido amplio (de manera que pueda incluir otro tipo de manifestaciones, como el miedo).

Tal como lo describe un sector importante de las tradiciones filosóficas emparentadas con la fenomenología –incluyendo el existencialismo sartreano – la mirada juega un papel de determinación de la subjetividad. A pesar de cada quién se percibe a sí mismo como una persona, sentiente y con posibilidades de escoger, no es posible percibir del mismo modo a otros seres externos a pesar de que sean sujetos. El único modo en que podemos percibir algo externo es como objeto, siendo la diferencia principal que el objeto es determinado mientras que la subjetividad es indeterminada.

De este modo, la mirada de un otro tiene la capacidad de determinar (en un sentido negativo) la propia subjetividad. Así, la mirada fija al sujeto, aprehendiéndolo con categorías conceptuales y dejando de lado la radicalidad de la experiencia de las propias posibilidades como absolutas. Ante el pensamiento de estar siendo mirado por otro, el "yo" se percibe a sí mismo inauténticamente por medio de las categorías de quien dirige la mirada.

El término *mirada* implica, entonces, una relación de la imagen con un agente, el espectador, pero cabe preguntarse entonces qué debemos hacer con lo representado, aquél que ha sido objetivado y cuyas estrategias de auto-representación fueron excluidas de la imagen. Es aquí cuando la mirada se vuelve hacia lo representado y establece por medio de éste mecanismo la agencia del espectador, quien por

subvertir éstas mismas estrategias terminará por apropiarse de ellas para su propio provecho.

Al romper la continuidad propuesta por la Historia del Arte “ortodoxa”⁸, éstas nuevas narrativas se enfocan en lo desmembrado, lo fragmentado, donde el centro no está presente porque el trabajo artístico comienza y termina en su propia esfera discursiva.⁹

Los únicos que pueden ver las redes en que este intercambio tiene lugar son quienes participan enunciando éstas narrativas y construcciones, mientras que los sujetos de quienes trata del discurso son dejados de lado. El cuerpo de las artistas que se van a tratar en la investigación funciona aquí como indicador del todo social, dando así a este acto una dimensión política distintiva. El agente que observa se convierte a través de la mirada en el autor, pues sin él la pieza no tendría sentido alguno.

Estos mecanismos nos muestran que el arte no es una ruptura de las estructuras de dominación, como Adorno pensó, o mera ideología, como lo consideró el marxismo ortodoxo: lo que hace más bien es encontrar modos de negociar con el poder.

A través de la época moderna en la Historia del Arte, el hombre ha sido el sujeto principal de toda creación artística. Se dio a sí mismo el regalo de la autorrepresentación, lo cual le dio la capacidad de construirse a sí mismo como un

⁸ Me refiero a esa Historia del Arte que se encuentra en algunos libros de texto y que aún hoy día se utiliza en algunos museos para las hojas de sala o las cédulas y que aún permanece como una idea generalizada de historia del arte en círculos no académicos (y en ocasiones en algunos círculos académicos).

⁹Cfr. Danto Arthur, en *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986.

ser político, social y artístico, pero excluyendo del cuadro a quienes no tienen una dimensión individual. Esta forma de exclusión liberal¹⁰ marcó la construcción de la imagen y el “Otro” representado por siglos; creando una tensión que originó las rupturas que permitieron las estrategias que buscan la descentralización del sujeto en la imagen contemporánea, aprovechando esta disrupción originada por la desintegración de los grandes bloques ideológicos (la llamada “muerte de las ideologías”).)

Si se hace una recapitulación del proceso que sigue la Historia del Arte, se puede ver que ésta siempre se ha tratado acerca de un objeto; comienza por él y se agota en él. Desde el principio, se sirvió de un enfoque bibliográfico y de vislumbrar anecdóticamente la red de significado que construía la obra de arte. Posteriormente se convirtió sólo en historia, intentando encontrar el origen del canon. En los siglos XIX y XX lo único importante era la dimensión estética de la pieza. Ahora se busca juntar todos los elementos para dirigirse hacia aquél que hace el arte posible: el espectador.

En las obras de arte que se planea tratar en esta investigación, el elemento fundamental es que ellas buscan regresar el poder de la *mirada*¹¹ del espectador, la cual es necesaria para que surja la interacción que completará la obra.¹² Como vemos, el poder en sí mismo carece de intención, es el individuo quien introduce este elemento en la ecuación. De acuerdo con este punto de vista, el arte no está

¹⁰ Mehta Uday, "Liberal strategies of exclusion," in *Tensions of empire: Colonial cultures in a bourgeois world* Cooper, Frederick and Stooler, Ann (ed.) Berkley: University of California Press, 1997, 59-86.

¹¹ Justo aquí es donde también introduciremos el elemento que las relaciones de género traen a la dicotomía que corresponde a mirar y ser mirado.

¹² Cfr. Umberto Eco y el concepto de “*opera aperta*” encontrado en su libro homónimo

fuera del plexo de las relaciones de poder, pero tampoco sucumbe a ellas. El arte no está fuera de los alcances del entendimiento, así que la Historia del Arte es posible.

Por último se podría pensar que este enfoque es excesivamente subjetivo, sin embargo sucede lo contrario. Al crear conciencia sobre el punto de vista y las intenciones del estudio se evita la ilusión de la objetividad. Muchos teóricos en el movimiento post-estructuralista y en el marxismo comenzaron a cuestionar el punto de vista estándar al traer un enfoque más plural a la Historia y a las ciencias sociales. Sin embargo, ambas tradiciones estaban tratando de imponer su propio punto de vista como objetivo y absoluto. En esto, cometieron el mismo error de aquello que criticaban. Estaban siendo conservadores, al encarnar lo que Horkheimer llamó “teoría tradicional” (como opuesta a “crítica”). Los estudios subalternos han mejorado con respecto a sus predecesores deshaciéndose el argumento de poder, e intentando elaborar un análisis reflexivo.

A la dicotomía que impone la vista, podemos yuxtaponer entonces las relaciones del subalterno con el poder (coherción y consentimiento) mismas que fue difícil explicar y entender en ocasiones) y que a lo largo del trabajo aparecieran una y otra vez mostrándonos, la discrepancia entre teoría y praxis, así como la tenue línea entre la aceptación de la identidad y la coherción de esta.

Cine de terror contemporaneo en Japón: La narración del “otro”

Los estudios de género han llevado a cabo contribuciones en diversas disciplinas, y el cine no se encuentra exento de ello. Pareciera que estos estudios han dicho ya todo lo relacionado con el cine de terror, a pesar de que nunca es posible agotar un tema, la ciencia ficción, las famosas películas de asesinos (o *slasher movies*), las películas de venganza (*rape revenge*) y las películas donde lo monstruoso es lo femenino incomprendible; entre muchas otras variantes o subgéneros del cine fantástico. ¿Pero hasta dónde es posible interpretar si hasta ahora la mayoría abrumadora de los estudios se abocan al enfoque de participación femenina con base en arquetipos¹³, como sucede en los estudios de cine de terror japones? Es obvio que existen esquemas repetitivos en cada una de estas narraciones, pero ¿qué tan útil resultaría estudiarlas centrándose en este marco? ¿Podría resultar conveniente analizar estas imágenes fuera de ese marco?

Por su carácter propio de signo, es imposible que la imagen hable por sí misma. La imagen comunica pero no existe como tal a menos de que el espectador decida interpretarla (de lo contrario sólo es un sustrato material). Iniciar con una preguntas e ideas demasiado específicas y concretas es aproximarse al estudio de la imagen de una forma errónea, sería iniciar el estudio lleno de inferencias cuya respuesta se busca a toda costa. Al hablar del signo por tanto debemos de mencionar la continuidad que existe desde su producción hasta su recepción, la cual debe estudiarse como parte de

¹³ Consultar el apartado de bibliografía. McRoy, Creed, Barret, Kameda y Fujimura-Fanselow, entre otros.

él. Por ello la aproximación basada en arquetipos aplicada unívocamente al estudio cinematográfico entorpece la comunicación entre la obra y el espectador.

Como ya se ha dicho una y otra vez por un número importante de teóricos (mencionados ya anteriormente en la discusión expuesta en la introducción), la vista instaaura, en la gran mayoría de las veces, una relación de dominación partiendo de la dicotomía sujeto-objeto. Esa misma relación es la que establece el estudio de los arquetipos sobre la imagen, desarticulándola del contexto donde se produce e interpreta.

El arquetipo es una construcción ideal, repetitiva, creada no sólo a través de la mirada del espectador, sino a través de la mirada del académico. Esta aproximación, al realizar una pretendida descripción según categorías prefijadas comete un doble error, pues tanto la observación como las categorías que se le aplican a lo observado son también parte de un proceso subjetivo. Como resultado de esto, el significado de la imagen queda cerrado.

Consideramos en esta investigación, en cambio, que un método puramente descriptivo no da cuenta del significado de la imagen. El teórico que busca meramente describir la imagen en realidad sería tan sólo un destinatario (aunque muy informado). Una metodología podrá romper esto sólo reconociendo que la imagen forma parte de un proceso integral, y sabiéndose parte de él (el investigador tiene una situación hermeneútica propia). De este modo, al realizar un análisis de las distintas partes que conforman a una imagen y como inserta en una sociedad (lo que podríamos llamar una deconstrucción), es cómo investigamos su significado.

A pesar de que no es una tarea fácil, justo ahí es donde este análisis comienza, tratando de borrar la línea que convierte a estas imágenes en objetos definidos, dándoles la autonomía que requieren como indicadores que apuntan a sujetos reales e indeterminados, mismos que quedan ceñidos en estas construcciones arquetípicas.

La gran mayoría estudios filmicos que tratan sobre Japón se abocan en la gran mayoría de los casos, al estudio de los arquetipos femeninos en el cine, lo que habla de una persistencia teórica que continua con la dicotomía observador-observado, propuesta por esos estudios.¹⁴ Sin embargo, antes de abordar de lleno el tema de esas mujeres “terribles” es necesario establecer un breve recuento de los orígenes del cine de terror en Japón y del estado del cine asiático de terror influido por el esquema japonés, los orígenes de estas imágenes que a través de lo terrible y lo inefable capturan la atención del espectador.

Cine de terror en Japón, los orígenes de la imagen maldita.

Los inicios del cine japonés de terror son como el presente tema muy oscuros y complicados. Existe muy poca información sobre el tema, sólo algunas referencias en escritos generales que conciernen a los inicios del cine en Japón; lo que sí es claro, y es de gran importancia mencionar, es la rapidez con la que surge este género, sólo a

¹⁴ Ver por ejemplo los trabajos de Creed Barbara, Barrett Gregory, Clover Carol, entre otros.

dos años de la primera función de cinematógrafo en Japón y de la primera película de terror en el mundo creada por G. Mèliès.¹⁵

El fin del siglo XIX probó ser una época de cambio constante para Japón y el resto de Asia. El auge del imperialismo, la presión constante por alcanzar el ideal de acción moderna y los rápidos cambios, urbanos, sociales y económicos que se sucedían unos a otros rápidamente se ve reflejado en el auge creciente de las historias de terror, mismas que representaban las ansiedades y miedos de estos cambios apresurados¹⁶. Era común para la época, como lo fue también durante el periodo Tokugawa (1603-1867), la representación teatral de estas historias populares mismas que gozaban de gran éxito entre el público que acudía a los teatros.

De acuerdo con Donald Richie, los inicios de la industria filmica en Japón se encontraban ligados estrechamente a la industria teatral, la cual proveía a esta primera de actores y en ocasiones permitía que se filmaran porciones de la obra con propósitos de promoción. Como menciona Richie¹⁷, el cine no contaba con el estigma que pesaba sobre él en Europa; al cine acudía la clase alta, incluso llegó a acudir el príncipe heredero, un boleto de cine y un boleto de teatro tenían costos similares, lo cual lo hacía diferir del desarrollo de la industria europea que tenía un corte más popular.

Al relacionar el cine con el teatro, es que podemos hablar entonces de los orígenes del cine de terror. Muchas de las grandes historias teatrales tratan la idea de los amantes

¹⁵ Davisson Zack, J-Horror: An alternative guide. disponible en línea en [http://www.seekjapan.jp/article-1/765/J-Horror:+An+Alternative+Guide] fecha de consulta: 2 de Junio de 2009.

¹⁶ Cfr. Figald Gerald, *Civilization and monsters: spirits of modernity in Meiji Japan*. London: Duke University press, 2007.

¹⁷ Cfr. Ritchie Donald, *A Hundred Years of Japanese Film A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos*, Tokyo: Kodansha intl, 2005.

trágicos y los espíritus vengativos, temas que capturan la imaginación del público como lo es el caso de la famosa historia 四谷怪談(*Yotsuya kaidan*¹⁸), famosa pieza teatral que ha sido reproducida un incontable número de veces en versiones filmicas para cine y televisión. No sólo eso, sino que se ha producido de igual forma en el formato conocido como *renzoku*¹⁹, junto con otras historias populares famosas convertidas también en representaciones teatrales.

Al hablar entonces de terror, imaginación decimonónica y cine, es necesario mencionar el trabajo de Mizoguchi Kenji. En su obra 雨月物語 (*Ugetsu Monogatari*²⁰, 1953) basada en el libro homónimo de Ueda Akinari, Mizoguchi, es capaz de captar la atmósfera terrible de ansiedad por el cambio, y la inestabilidad de fines del periodo Sengoku (1467-1615) relacionándola con su propio contexto. una posguerra que había dado como resultado un Japón en ruinas, en crisis económica y cuya estructura social se encontraba sufriendo grandes cambios con respecto al Japón anterior.

Las temáticas fantásticas y de horror como las tratadas en este capítulo, se muestran como constantes a lo largo de la historia japonesa. Con cada coyuntura histórica problemática, surge una gran cantidad de producción de cine fantástico y de horror. Durante la época inmediata al fin de la guerra, la industria fílmica se vio afectada no por la falta de presupuesto debido a la crisis económica, sino por la introducción de material fílmico proveniente de los Estados Unidos (principalmente) y Europa. Es por

¹⁸ Famosa obra de KaBuki que narra la historia de Oiwa ,una joven mujer, que traicionada por su esposo, Iemon, quien buscaba casarse con otra la envenena causándole terribles deformidades y después la muerte.

¹⁹ Programas televisivos que se presentan por entregas ya sea diarias o semanales, muy parecidos a lo que conocemos como telenovelas. *Renzoku* significa literalmente continuación.

²⁰ Narra la historia de dos campesinos en medio de la guerra civil japonesa (sengoku) quienes parten a la ciudad con ambiciones de riqueza. Uno de ellos es engañado por un espíritu quien lo lleva a vivir con ella.

eso que no hay una cantidad considerable de producción filmica y en este caso de cine de terror, que sea pertinente analizar, y es por eso que las películas de mediados de los años cincuenta son marcadores importantes para este estudio, ya que representan de alguna forma la sublimación, el desplazamiento temporal de una realidad difícil como la de la posguerra japonesa.

Cine de terror en Asia, reinterpretación del modelo clásico japonés.

Recientemente se ha dado un boom de cine de terror asiático en occidente. El por qué de este aumento en la popularidad sólo puede ser sujeto de suposiciones y no de explicaciones causales detalladas; no obstante es interesante y atrayente desmembrar los mecanismos por los cuales se construye este cine de terror y en especial la forma en la que se perciben las relaciones de género en estas cintas.

Es por eso que se vuelve necesario señalar algunos precedentes sobre los cuales se establece la narración del cine de horror en Asia. En primer lugar la existencia de un fenómeno inexplicable que detona todos los incidentes de la trama (y en ocasiones muertes al por mayor) como por ejemplo la serie de suicidios masivos con la que abre la película japonesa 自殺サークル (*Suicide circle*, Sono Sion, 2002) donde unas veinte niñas vestidas con uniformes de preparatoria se lanzan juntas a las vías del tren provocando así no sólo sus muertes sino la muerte de los pasajeros ya que al conductor le es imposible frenar por la cantidad de grasa humana en las vías. Nadie comprende por qué sucede eso, ni siquiera existe un intento de explicarlo. Esto conlleva una gran diferencia con el terror occidental, donde todo fenómeno debe ser científica y racionalmente explicado. Por ejemplo en el caso de las llamadas películas

slasher siempre se establece una patología psicológica del asesino y siempre se encuentra presente una situación detonante que lo desestabiliza y lo lleva a matar.

El segundo apuntador de gran importancia en el cine asiático, es la presencia de la mujer como el espíritu vengativo. El fetiche decimonónico de la imagen de la mujer lánguida o muerta se sustituye por un espectro por demás disímil, el cual representa la pura voluntad cuyo deseo destructor es muestra de una agencia que aunque se represente como perversa y torcida es ejemplo de la posibilidad de decisión que se percibe como liminal ya que no pertenece a ningún ámbito determinado, lo que se muestra en las imágenes como la presencia de un ente que se encuentra atrapado entre el mundo de los vivos y los muertos.

En Corea, India y Tailandia, al igual que en Japón, se encuentran ejemplos de esto, mujeres que no se conforman a los estándares y se vuelven entonces reinterpretaciones de viejos monstruos y fantasmas de leyenda, ya que no encajan en el arquetipo social y legal en el cual se etiqueta lo femenino.

En el caso de Corea tomemos como ejemplo la película *Red shoes*, (*Bunghongshin*, Kim Yong-Hyun, 2005) basada en un cuento de Hans Christian Andersen, el título nos sugiere la representación de una historia de hadas donde por principio el espectador será enfrentado con una moraleja oculta detrás de lo anecdótico. Lo perverso de esta narración es que apela como ya lo hace el cine japonés de terror a imágenes e ideas del común social las cuales al ser dramatizadas y expuestas por argumentos maniqueos, crean un efectismo en el argumento que permite ser convincente ante el espectador poco crítico. En esta película una mujer divorciada,

madre y profesionalista decide reiniciar su vida amorosa y social a raíz del descubrimiento de unos zapatos rojos que la hacen sentir distinta, como si los zapatos le dieran la capacidad de romper esquemas. Al avanzar la trama la mujer se ve involucrada en asesinatos que suceden sin que ella pueda hacer nada para detenerlos. Resulta entonces que descubre, muy tarde para su desgracia, que los zapatos rojos de los cuales tanto disfrutaba estaban malditos por el espíritu de su primera dueña quien por envidia de otra mujer fue asesinada. La imagen de esta mujer autónoma, capaz de la ira, el deseo y la interacción pública, resulta castigada.

En caso de la India se encuentra la película de los famosos hermanos Ramsay, *Aur Kaun* (Ramsay Tulsi y Ramsay Shyam, 1979), donde el joven hijo de un terrateniente se ve atormentado por un horrible monstruo, la mujer con quien antes tenía entendimientos amorosos, la cual aun muerta regresa para continuar con la relación que una vez mantuvieron en vida. La diferencia social y el rompimiento de las normas (ya que no estaban casados los personajes) convierte a esta mujer en un monstruo de aspecto terrible. Es común en el cine indio de terror (y en particular en las producciones de los hermanos Ramsay) que la maldad moral se represente como fealdad física, dejando en claro a los espectadores a un nivel muy primario cual es el castigo por quebrantar las normas.

En el cine japonés también se repiten estos mismos esquemas y artilugios narrativos, lo que crea entonces un patrón mediante el cual se representan las ansiedades sociales a través de las leyendas y el cine de terror alrededor de Asia.

La película que reúne en sí todos los miedos de la posguerra, fenómeno

cinematográfico japonés y parte de la cultura global, es ゴジラ (*Godzilla*, Honda Ishirō, 1954). Este monstruo, producto de la radioactividad es también consecuencia de la influencia norteamericana en el cine japonés, y se une a una gran cantidad de películas de ciencia ficción internacionales cuya preocupación recae en el avance de la ciencia y la decepción humana con el "proyecto científico." Es una historia construida a partir del terror que genera la ciencia, no es un terror irracional como el de los *onryō* (fantasmas vengativos) o el horror de la miseria humana como *Rashōmon* o el *Ugetsu monogatari*, es por el contrario el horror y la decepción que provocó la fe ciega que se le otorgó a la ciencia como herramienta moderna que traería consigo el bienestar humano y que por el contrario provocó muerte y destrucción, y se ciñó como una sombra de amenaza en todo el mundo, como el miedo a la guerra nuclear.

Los años sesenta significaron en Japón la continuación de esta tradición de ciencia ficción iniciada por *Godzilla*. La cantidad de películas de monstruos y ciencia ficción plaga esta década, que dio a conocer a uno de los clásicos del cine japonés, que junto con el *Ugetsu monogatari* es una de las joyas del cine de terror internacional, me refiero aquí al trabajo de Kobayashi Masaki, 怪談²¹ (*Kwaidan*, Kobayashi Masaki, 1964) película que será el antecedente visual directo de obras como リング (*Ringu*, Nakata Hideo, 1998) o *Ju-On* que después se volverían clásicos contemporáneos del cine de terror japonés.

Kwaidan, es una película basada en los cuentos de terror recopilados y traducidos al inglés por Lafcadio Hearn en el siglo XIX. De estos cuentos se seleccionan cuatro

²¹ Kwaidan o Kaidan, son relatos de leyendas e historias fantasmagóricas, las cuales fueron dadas a conocer a occidente por el escritor Lafcadio Hearn.

historias representativas a las que Kobayashi da vida a través de una impecable fotografía y dirección. En la primera historia, *The black hair*, (el cabello negro) un samurai empobrecido abandona a su paciente esposa para irse en busca de mejores condiciones, es empleado por un nuevo amo y termina casándose con su hija. Diversos sucesos y un profundo remordimiento lo empujan a regresar con su antigua esposa. Después de tantos años la mujer pacientemente esperó su regreso, tras conversar y cenar juntos, el samurai decide ir a dormir, intranquilo despierta en medio de la noche sólo para encontrar a su esposa muerta desde hacía años yaciendo junto a él.

El cabello negro y largo de la mujer, motivo de orgullo personal y elogios de esposo, es aquí la herramienta por la cual se consumará la venganza de esta esposa despechada, ya que termina por envolver al esposo hasta matarlo. El cabello como motivo hace aquí su aparición, como ya lo hiciera en las imágenes de Oiwa, fantasma vengativo de la historia *Yotsuya Kaidan*. Este motivo visual recurrente en numerosos grabados y películas de terror va a ser la marca principal de estos nuevos directores de los noventa, quienes potencializarán este símbolo al máximo para crear repulsión y terror en el espectador.

Durante los setenta y ochenta la tendencia del cine japonés de terror continuará en la línea de lo monstruoso, las películas poco a poco incluirán en su trama elementos eróticos y sexuales que las llevarán a constituir un nuevo subgénero donde la combinación de la violencia y lo monstruoso erótico se volverán la espina medular del relato.

Entre estas películas podemos contar a la famosa serie *Guinea pig*, una combinación de *pinku eiga*²², y *gore*. Muy al estilo de una obra amateur más que ser una película de terror busca explotar distintos fetiches perversos cuya realización verdadera sería ilegal. Estas películas crearon gran escándalo en los Estados Unidos ya que se pensó que eran grabaciones de asesinatos y tortura verdaderos, lo que creó alrededor de ellos toda una leyenda que aún ahora es creída por alguno que otro espectador despistado.

Concluyendo estas breves notas sobre el cine japonés, para continuar directamente con su influencia en el cine asiático, es pertinente mencionar muy someramente la década de los noventa y principios del siglo XXI como el *boom* del cine japonés en el extranjero y época de la que surgieron las películas a las que se dedica este estudio y que más adelante se abordaran a profundidad.

El terror y la imagen de lo femenino

En lo nimio, lo irrelevante, lo que se tacha de superstición, las leyendas, los cuentos, las imágenes, todo aquello relegado al ámbito de la cultura popular (en contraposición a la alta cultura) es donde también podemos recopilar material que nos acerque a la forma en que funciona una sociedad.

Las leyendas y cuentos de terror se perciben alejados de las grandes metrópolis y del mundo moderno, se les relega a los pueblos y a historias que los abuelos cuentan a los niños para tenerlos tranquilos; parecieran como si estos estudios no tuviera resonancia más que en un campo antropológico anclado en intereses folkloristas pero, no es así,

²² Película erótica mejor conocida en occidente como *softcore*.

las películas han hecho un gran trabajo en actualizar estas leyendas dándoles nueva forma y narrativa basándose en la misma estructura pero resignificando el mensaje para acomodar aquella situación que se percibe como socialmente amenazante.

Así, las películas de terror nos permiten ver el funcionamiento interno de la sociedad, desde la forma en la que se constituye hasta los mecanismos de autopresentación que emplea para mantener un estándar del estatus quo y del llamado sentido común. Esta es la forma en la que representa sus miedos, sublimándolos a través de historias e imágenes cuya construcción las separa de un orden lógico y por ende la suspende en lo irreal, en lo ficticio.

Ante estas normas se encuentra como contraposición binaria eso oculto y terrorífico que escapa a la razón, la imagen creada de todos aquellos conceptos que escapan a la lógica del orden social, científico y político, entre otros; la suma de los miedos y ansiedades sociales que de alguna forma se subliman y al ser narradas son capaces de entrar en el esquema moderno a través de su clasificación y la narración a la que son sujetas, creando así esquemas donde su peligro potencial es dirigido y controlado.

Entonces, como ya habíamos mencionado con anterioridad, no es extraño encontrar una proliferación de estas historias en momentos donde la situación social, política, económica, entre otras se encuentra en un estado crítico y donde la opinión de aquellos que mantienen estas instituciones se vuelve cada vez más amenazante para este modelo o estructura²³. No es extraño entonces encontrar en el siglo XIX historias de terror en que las protagonistas sean mujeres cuya irracionalidad y deseo de

²³ Cfr. Figald Gerald, *Civilization and monsters: spirits of modernity in Meiji Japan*. London: Duke University press, 2007.

venganza las lleva a alterar las reglas de un mundo donde aparentemente carecen de voz y voto, pues es inconcebible que un alma que pertenece al mundo de los muertos ejerza influencia y daño en el mundo de los vivos.

Este estatus liminal que califica a estos espectros es generador de ansiedad en la narración de estas historias y es también representación de una situación social que con más frecuencia aparecía en el Japón de la época Meiji (1868-1912) donde la mujer real no correspondía a los clásicos arquetipos de madre/esposa o mujer publica ya que creaba para ella misma nuevos espacios que escapaban a la lógica social de la época.

De igual forma en la actualidad las mujeres de forma cada vez más común, deciden continuar su vida laboral, aumentar su nivel de escolaridad y posponer cada vez por mas años, la edad en la que contraen matrimonio. Esta realidad contrasta con el sistema legal paternalista donde la mujer pasa de un registro familiar²⁴ a otro por medio del matrimonio pero no es posible para ella establecer su propio registro como mujer o madre soltera. Como ya se ve en otros casos, la mujer no es capaz de tener una entidad legal determinada como el ciudadano modelo (hombre, educado, clase media), ya que debe siempre recurrir al derecho familiar.

Las imágenes del cine de terror se vuelven la sublimación de una realidad contrastante con las normas legales y sociales. Estas películas funcionan como un mecanismo que

²⁴ El registro familiar o Koseki es un registro mediante el cual se establece una cabeza de familia la cual transmite el apellido a su esposa e hijos. Al contraer matrimonio la mujer cambia su Koseki familiar por el Koseki del esposo, si estos llegaran a divorciarse la mujer debe regresar al Koseki de sus padres ya que no es posible para ella establecer un nuevo registro, así que es común que sus hijos cambien el apellido si se quedan con la madre y así mismo la mujer debe recuperar el apellido familiar debiendo entonces de cambiar todos sus documentos.

pretende controlar un desfase entre la realidad social y el deber ser legal.

La figura del fantasma se vuelve un marcador importante de las decepciones generacionales, es la encarnación de los miedos que penden sobre las presentes generaciones cuyo eco se encuentra en errores cometidos en el pasado. Entonces ¿qué representan estos fantasmas femeninos? Son un temor a la llamada sobre americanización de la cultura japonesa personificada por la entrada de los valores “occidentales” representados por la idea de esta mujer consumista, sin hijos ni esposo, que vive con sus padres y gasta el dinero producto de su trabajo en objetos y servicios para disfrute personal. Esta imagen que se percibe como amenazante ya que no retribuye al esquema social.

Los casos paradigmáticos *Dark Water* y *Ju-On*

Dentro del cine japonés de terror de la última mitad de los noventa y principios del s. XXI las películas que mejor conjugan la estructura y signos arriba descritos, son ほの暗い水の底から (*Dark Water* de Nakata Hideo, 2002) y 呪怨 (*Ju-On, The grudge*, Shimizu Takashi, 2003.) Ambas películas representan visiones muy particulares que leídas a la luz del contexto social de Japón de fin de siglo nos ofrecen, como ya en su momento lo hicieran las leyendas y el teatro, un vistazo al funcionamiento de las relaciones sociales y la interacción de género en Japón.

Dark Water de Hideo Nakata combina una imagen depurada con una trama simple y con un hilo narrativo sencillo, que introduce al espectador al Japón cotidiano logrando

fuertes sobresaltos, ya que un elemento común y corriente como una mancha de humedad es el detonante de una serie de sucesos inesperados que toman por sorpresa al público promedio. Apoyado en una trama aparentemente superficial, Nakata, entreteje los motivos profundos detrás del guión –una búsqueda avocada al quehacer autobiográfico por parte de la protagonista– con los cuales el espectador se siente identificado.

En *Dark water* se reúnen una serie de elementos que desde siempre han aparecido de forma casi velada en sus películas, como por ejemplo la figura del padre siempre ausente pero en torno al cual gira el eje de la película, el agua y –el más importante de todo– el cabello, ya que como veíamos es un elemento simbólico cuya representación filmica se puede trazar a mediados de los años sesenta.

Al inicio del filme, el terror toma un cariz puramente psicológico que introduce al espectador a problemas comunes del Japón contemporáneo como por ejemplo el cambio de las estructuras familiares, la situación de las madres solteras y la situación legal y laboral femenina. Esta trama poco a poco se vuelve en un terror irracional que envuelve a las protagonistas en situaciones de pánico absoluto.

Dark water relata la historia de una mujer (Mitsuko) en proceso de divorcio y su hija (Ikuko) de 7 años. Mitsuko se encuentra en una pelea legal por ganar la custodia de su hija. Tratando de rehacer su vida esta mujer consigue un empleo y se muda a un nuevo departamento. En su nuevo hogar comienzan a sucederse situaciones molestas que paulatinamente avanzan al campo de lo bizarro. Extrañas filtraciones en el techo impiden a Mitsuko vivir de forma tranquila, esto, aunado a las constantes apariciones

de una niña de largo cabello comienzan a incrementar su desesperación.

A pesar de manejar una trama sencilla que a ratos se complica por la introducción de elementos “sobrenaturales”²⁵, estos giros y nudos ayudan a entender las historias que paralelamente se desarrollan dándonos una perspectiva más amplia de los hechos.

Nakata reconstruye en una de estas historias (que finalmente convergen en una) la semana anterior a la muerte de la misteriosa niña de cabello largo. Por medio de recuerdos impregnados en objetos y documentos borrosos el director desenvuelve esta historia paralela, manejada por primeros, planos y tomas muy amplias que colocan a este ente como un ser vivo y la ubican en un espacio-tiempo. De igual forma es por demás acertado el modo en que combina los dos movimientos anteriores con tomas de cámara subjetivas que dan individualidad al carácter de esta niña y ubican la dirección emocional del personaje.

Cabe destacar el acertado uso cromático que Nakata otorga al filme. La selección de colores corresponde a una clara distinción de lugares y tiempos. En inicio esta paleta monocromática puede parecer simple, pero mientras se desarrolla la trama se comprende hacia dónde se dirige este esfuerzo. El uso de matices en gris extrapolados al blanco y al negro nos introducen a la angustia emocional y la opresión que viven Mitsuko y su hija, mientras que los ocres tendientes al sepia nos relatan la historia de la niña del cabello largo, ubicando al hecho en un tiempo pasado, que no acaba de determinar su acción.

²⁵ Es natural en el Shintō la convivencia diaria con los espíritus de los que ya se han ido, entrecorrimo sobrenatural por que como occidental así es como percibo estos sucesos.

Justo al final de la película se devela a Ikuko como narradora de la historia, sus ambientes son azules y verdes que nos remiten al agua limpia, estos colores también dirigen a pensar en la nostalgia y el final esperanzador, elementos que Nakata emplea para dar cierre a la historia.

En la escena final de la película, Nakata, trae de nuevo al espectador las constantes temáticas que han plagado su obra; el agua como signo de limpieza (que sólo funciona borrando o destruyendo lo anterior), el sacrificio materno²⁶, el cual permite al hijo la vida (en este sentido trabajan muy bien el agua y lo materno como el nacimiento) y la superposición de planos temporales que conllevan un regreso al orden establecido (la separación del mundo de los vivos y los muertos).

En caso de la generación más joven de cineastas, Shimizu se encuentra como el ejemplo más claro del uso y reformulación de los patrones narrativos mencionados, ya con anterioridad. *Ju-on* o conocida más comúnmente como *The Grudge*,(2003) se establece, también, como ejemplo paradigmático del terror japonés y en relación estrecha con las representaciones filmicas del resto de Asia.

Compuesta por un patrón narrativo poco común al género de terror japonés, Shimizu, entrelaza las historias de todos aquellos que entran en contacto con esta llamada maldición, cuya historia solo se revelará poco a poco y a través de aquellos terceros involucrados en la misma.

²⁶ Se puede leer también como suicidio de honor que permite la reinsertión del hijo en el núcleo social. Esta práctica fue muy común en el Japón antiguo y continúa hasta nuestros días aunque de forma más aislada.

Al sospecharse engañado por su esposa, Takeo, el jefe de la familia perderá la razón y en un ataque violento terminará con la vida de su esposa, Kayako, y su pequeño hijo Toshio. Takeo atacará brutalmente a Kayako después de leer en el diario de su esposa sobre su infatuación con un profesor mismo del que sospecha engaño, el ataque escala en violencia lo que culmina con el asesinato de la mujer, Toshio esconde el cadáver en el ático de la casa, mismo que después será origen de ruidos inexplicables y extrañas desapariciones de aquellos que entran en contacto con la casa; la suerte de Toshio es más ambigua ya que no existe evidencia gráfica de su suerte, pero sabemos por otros personajes que deja de asistir a la escuela y tiempo después se le observa como uno de los espectros que rondan la propiedad maldita.

En pequeños destellos narrativos, Shimizu, pretende describir el suceso que llevo a que esta maldición infestara la propiedad que funge como eje temático de la historia. Existen, en versiones anteriores al 2003 detalles que redondean la trama y explican ciertos acontecimientos que se desarrollan en esta versión, que Shimizu ya sea por descuido o por una omisión deliberada no incluyó en esta entrega.

Una historia que se construye de múltiples voces, todas y cada una de ellas afectadas por sucesos a pequeña escala, se vuelven reflejo de un miedo latente sobre las nuevas configuraciones del núcleo familiar japonés, todos aquellos cambios que suceden en el núcleo familiar, son parte de una cadena que afecta el funcionamiento de las distintas comunidades y grupos con los que esta célula se pone en contacto, esparciendo pues desgracia a medida que avanza y se acerca a los demás. En este sentido se nota como Shimizu retoma uno de los argumentos principales de la película *Ring* dirigida por Nakata Hideo, es palpable la idea de que si el mal no es cortado de

raíz seguirá esparciéndose y provocando caos y tribulaciones no sólo a algunos grupos sino a toda la sociedad, ya que el comportamiento de cada uno repercute en el funcionamiento de todas las instituciones a una escala mayor.

Establecidas la trama y el motivo, es pertinente analizar pues los recursos que Shimizu retoma para plantear el anterior argumento, el cual es desplegado de forma visual tan efectiva que aquel espectador que vea la película sin adentrarse en una observación crítica de ella puede según palabras de Benjamin, “consumir el producto en un estado de distracción”²⁷ lo que provoca que la experiencia final de la película quede sin transmitirse.

Shimizu pertenece a una generación de creadores de cine de terror más joven que la de Nakata con una fuerte influencia aferrada a las realizaciones de sus predecesores los clásicos norteamericanos del cine de terror y las llamadas *slasher movies*²⁸ de ahí pues el manejo de ángulos de cámara y el ritmo de las escenas que aunque con un patrón similar al del cine de terror japonés, se advierte ligeramente diferente, mientras Nakata tiende a ser sutil en cuanto a la aparición de este *onryō*, combinando sus manifestaciones con sucesos de la vida cotidiana (ver *Darkwater*). Shimizu tiende a ser más efectista, creando pequeños momentos de tensión contruidos muy al estilo del cine occidental y esparcidos a lo largo de la película, utiliza viejos trucos como el cambio en el ritmo de la musicalización, los closeup muy cerrados en los momentos de gran tensión, particularidades de la iluminación que ya son convenciones del lenguaje cinematográfico de terror, así como también los muy recurridos sonidos

²⁷ Cfr. Horkheimer Max y Adorno Theodore, “La industria cultural” en: *Dialéctica de la ilustración*, España: Akal, 2002.

²⁸ Cfr. McRoy Jay, “Case study: cinematic hybridity in Shimizu Takashi’s *Ju-On: The Grudge*” en: *Japanese Horror Cinema*, Jay McRoy (ed.) Honolulu: University of Hawaii Press, 2005.

animales que al ser descontextualizados y acentuados por el sonidista crean una atmósfera de tensión para el espectador quien responde físicamente ante estos distintos recursos introducidos por el director.

Shimizu al realizar una narración no lineal de estos sucesos sobrenaturales, otorga todo un nuevo nivel a la película, creando confusión y constante tensión en el espectador quien en un inicio no comprende el porque de los saltos narrativos entre uno y otro personaje, es sólo hasta que termina la película que es capaz de acomodar cada una de estas narraciones como piezas de un rompecabezas que le ayuda a contextualizar la forma en la que esta particular maldición se esparce y las consecuencias que un pequeño cambio tiene a mayor escala.

La sociedad japonesa tiende a sacrificar el bien individual por el de la colectividad, esta filosofía social es patente en diversos estudios sociológicos que aunque algunos tienden a apoyar y defender esta idea como un rasgo único y característico de Japón, otro se oponen a esta configuración donde la individualidad se ve diluida ya que como dice el popular dicho japonés “el madero que sobresale es clavado” (出る杭が打たれる). Este tipo de mecanismos serán importantes para comprender el papel de la mujer dentro del cine de terror japonés.

La creación de la identidad en el arte contemporáneo

japonés: Yanagi Miwa y Sawada Tomoko

Al reestructurar la forma en la que construimos la identidad, somos capaces de vislumbrar la manera en la que nos apropiamos y utilizamos conceptos que poco a poco se adhieren a la forma de entender al yo²⁹. La identidad entonces se vuelve una decisión personal por la que aceptamos no sólo la forma contemporánea que toma el concepto sino la carga histórica que subyace bajo de él. Por ejemplo, desligar el concepto de *nación* de la carga histórica o moral que pueda encontrarse detrás, o seleccionar que aspectos queremos tomar dejando otros de lado se vuelve imposible, sería como decidir ser ciudadano inglés sin querer cargar con la memoria histórica de la colonia. No sólo eso, también aquello que cada nación calla se vuelve parte de su identidad, el suprimir partes de la historia se vuelve pues un rasgo definitorio en la creación de la identidad nacional.

De esta misma forma funciona el trabajo visual de Yanagi Miwa y Sawada Tomoko, realizando una digresión sobre el concepto mujer y su interacción con el núcleo social. Sus trabajos voluntaria o involuntariamente (como en el caso de Sawada) cuestionan, e irrumpen el funcionamiento cotidiano de estereotipos que al ser puestos en la mira, nos revelan su funcionamiento.

Para entender el proceso creativo de cada una de estas dos artistas, debemos entender

²⁹ No me refiero al yo como primera persona cognitiva sino como referente a la identidad como los términos *self* y *soi*

primero el concepto de identidad, el cual es central en la obra de estas dos mujeres, que si bien no utilizan los mismos métodos, ni técnicos ni conceptuales, hacen un uso temático de esta noción. Para cada una la identidad se vuelve un acto de libre elección, que conlleva entonces la participación en los procesos normativos que la forman y estructuran. Se precisa la aceptación de este amasijo de conceptos que conocemos como feminidad para entonces, poder desplazarlo, como en el caso de Yanagi, o volverlo un simulacro, como en el caso de Sawada.

Dentro de cada ciclo fotográfico de cada una de las autoras se revisarán exclusivamente dos imágenes que ayuden a probar los puntos anteriormente mencionados. También se revisarán algunas opiniones sobre el propio trabajo, así como opiniones de reconocidos académicos, las cuales serán empleadas para apoyar la teoría de identidad y sus procesos de construcción los cuales se mencionaran al inicio del capítulo.

La pregunta entonces se vuelve hacia el espectador, si la identidad es una elección, ¿qué tanto se vuelve uno mismo participe de la propia opresión? Partamos del hecho práctico de la existencia del subalterno, es algo dado que nadie puede rehusar, existe la pobreza, la discriminación por diversos motivos y la desigualdad entre otros. Es precisamente en el momento en que teorizamos el estado del subalterno que lo convertimos en una contradicción, un absurdo. ¿Por que? Por la imposibilidad del marco lingüístico y teórico en el que se vuelve difícil darle voz al subalterno (cita Spivak) y contextualizarlo temporalmente (cita Fabian). Esto aunado al constante fluctuar de la aceptación y coerción asociadas a la agencia del subalterno da como resultado una disparidad entre práctica y teoría que en el caso de Yanagi y Sawada es

conciliada por diversas estrategias que muestran, si no la imposibilidad de escapar del sistema, sí una forma de entender cómo funciona adoptando las herramientas mismas que nos determinan para construir una versión propia de la identidad. En este sentido la imagen se vuelve un claro ejemplo de la encarnación de las contradicciones teóricas planteadas en la figura del subalterno, mismas que al ser expuestas pierden parte de su fuerza dando así la oportunidad al espectador de retarlas y deconstruir el discurso detrás de cada una de ellas, otorgando entonces herramientas que le permiten ser autor y crítico de su propia identidad.

¿Cómo manejan pues estas artistas la discrepancia entre lo fáctico y lo teórico? Por desplazamiento y simulacro. Éstos se vuelven los métodos por los que pueden dejar traslucir la “realidad” social que yace detrás del argumento teórico, el espectador cae en cuenta de los procesos mediante los cuales acepta y es coercionado a vivir bajo un paquete de conceptos que se entienden como identidad. Es entonces que se vuelve posible la síntesis aparentemente disímil de la elección de la identidad y la existencia factica del subalterno. Al aceptar los proceso mediante los cuales participamos dando continuidad a estas identidades y creando nuevos añadidos para estos.

La identidad es una condición inevitable es esencial en la existencia social e individual y al mismo tiempo se vuelve una limitante ya que no hay forma de resolver la paradoja misma creada por las barreras conceptuales, la única forma de sobrellevarla es mediante la autorreflexión y la actividad crítica que constantemente se reifica, actualizando también el significado de identidad e invariablemente agregando nuevas concepciones a éste.

La reapropiación de estereotipos sociales permite a estas dos artistas crear un discurso que inicia con el espectador, un diálogo crítico sobre su propia situación, no es lo mismo ser una imagen construida que construir la propia imagen a partir de las herramientas con las que contamos. ¿A qué me refiero con esto? Como ya dije antes, es imposible escapar de las nociones que forman el marco conceptual en el que nos desarrollamos, sería un esfuerzo nihilista inútil, no podemos partir desde un punto cero, así que al concienciar esta imposibilidad, somos capaces de reapropiar estas mismas formas y volvernos capaces de contar nuestra propia historia, crear nuestra propia identidad, en lugar de ser descritos o narrados por otro.

En este sentido Yanagi Miwa es un gran ejemplo. Su serie, *My grandmothers* funciona en este mismo sentido, la obra inicia al encuestar a diversas jóvenes sobre cómo proyectan su vida a futuro. Yanagi al hacer esto emplea una estrategia de desplazamiento en la cual estas mujeres son capaces de construir y narrar su propia historia e identidad sin las restricciones que su situación actual les representa.

Estas proyecciones a futuro que encarnan ideas y anhelos presentes se vuelven estrategias de auto representación que al mismo tiempo que conviven sin alterar la situación presente de las involucradas, les permiten sustraerse del tiempo y por ende de su situación actual, sin colapsar con su realidad presente, pero estableciendo una dinámica crítica con dicha situación.

Tomemos como ejemplo dos fotografías de la serie *My grandmothers* que unidas al texto que las acompaña nos narran una situación donde el desplazamiento de estas fantasías se vuelve una herramienta autocrítica y de conocimiento que permite a cada

una de estas mujeres ser conscientes de su situación presente, misma con la que dialogan a través de un desplazamiento temporal propuesto en el trabajo de Yanagi basado en las anécdotas mismas que ellas proveyeron.

La serie *My grandmothers* representa para Yanagi tanto una reflexión personal como un diálogo con otras mujeres, que como ella, tienen la necesidad de “crear un espacio individual.”³⁰ Comparado con su serie anterior *Elevator girls* Yanagi encuentra aquí más posibilidades para sus modelos y para ella misma como mujer. En *EG* Yanagi muestra a sus modelos encerradas en un espacio donde no hay salida, un espacio que ellas no escogieron sino en el que fueron confinadas. “Las jóvenes no pueden escapar. No hay salida”³¹ Considerando la importancia de la identidad en el trabajo de Yanagi podemos hablar entonces de dos procesos comparativos que aparecen en estas dos series, el primero, nos habla sobre los peligros de adoptar acríticamente etiquetas diseñadas para nosotros pero no por nosotros, mientras que el segundo realiza un desplazamiento de esta situación para permitir al participante libertad para autodefinirse con respecto a un estereotipo designado para ella.

30 “In My grandmother the models harbour an active personal desire to create individual spaces.” P.46 Yanagi Miwa, interview en : AAVV, *Miwa Yanagi*

31 “the girls cannot get out. There is no exit”. Ibid p.47



Fig.1

Hiroko imagen de la serie *My grandmothers* (fig.1) representa esta tensión; la acción se desarrolla en lo que parece ser un cuarto de hotel, no muy diferente a los que podemos ver en la actualidad, pero el texto que acompaña a la imagen, así como el entendido del proceso creativo de Yanagi, nos sugieren que se habla de un tiempo futuro indeterminado, donde la protagonista ha proyectado una fantasía presente, como forma de desactivar diversos mecanismos de autocensura y desaprobación propios y de terceros.

La colocación de la protagonista casi al centro de la composición, así como el ángulo en contrapicada con el cual se representa la escena construyen este personaje no sólo

como el eje visual sino narrativo de esta fantasía. La fuerza de estos dos vectores sensoriales, transmiten al espectador una imagen de autoridad encarnada por esta representación femenina. El contraluz empleado en la imagen que a pesar de ser evidente no obscurece ni opaca la figura de la protagonista y funciona para reforzar la idea de poder detrás de ella.

La segunda mujer, que se encuentra justo enfrente de la protagonista, no nos revela su cara pero su función en la escena se intuye por la posición que guarda con respecto a la figura central, así como el ángulo en el que se encuentra con respecto a la vista del espectador. Jerárquicamente, aunque se encuentra en un primer plano visual, es una imagen subordinada al recorrido que impone el personaje principal.

Temáticamente la existencia de una, enfatiza la figura de la otra; cada una de estas mujeres nos refiere a un tiempo distinto. La elegancia simplista de la mujer en kimono que sostiene una taza de te, como si fuera la cabeza de un antiguo y solemne *iemoto*³² (家元), mientras que la joven que está frente a ella es una discípula a la que tiene que pulir y formar como próxima heredera de un antiguo arte, tan solemne y antiguo como lo podría ser una ceremonia del té o un arreglo ikebana. La experiencia de esta mujer veterana que constituyó el oficio en un arte contrasta con la actitud de la joven quien ignora el sermón de la primera:

Cuando tenía aproximadamente tu edad, los servicios sexuales privados eran ilegales
La enfermedad de la que fuiste curada ahora con una inyección solía ser fatal
Y muchos murieron a causa de ella, sabías

³² Cabeza de una escuela de alguna de las artes tradicionales de Japón como la ceremonia del té o el arreglo de flores, entre otros

Para poder llegar a ser una Dominatrix profesional tuve que luchar contra todas las formas de discriminación y de leyes injustas durante mucho tiempo...

Oye, ¿me estás escuchando³³

Las dos mujeres presentes en la escena son dos caras distintas de una figura, de alguna forma esta narración nos refiere a la situación presente de la protagonista, cómo se le percibe y cómo se proyecta a futuro, Yanagi describe a estas imágenes como “ un tiempo circular, donde lo que se va también regresa”³⁴ en este sentido es que estas dos mujeres son en realidad representaciones de un mismo estereotipo en distintos tiempos, aquella que ahora trabaja “frívolamente” sin buscar más que una retribución instantánea y aquella crítica que se proyecta a futuro como una pionera en la dignificación de un oficio discriminado.

No es gratuito el hecho de que la joven que esta sentada en la cama oculte su individualidad (que no así su identidad, la cual esta determinada iconográficamente por su caracterización y los diversos objetos que la rodean). Recuperación del propio cuerpo, no como una comodidad de cambio sino como la herramienta de un artista.

Una temática similar trata la imagen titulada *Ayumi* (fig.3) perteneciente a la misma serie. Esta mujer se encuentra, según el texto que describe la imagen, permanentemente dormida. La imagen se conforma de dos vectores temáticos que se dirigen a lugares aparentemente disímiles, existe pues una tensión sexual importante mientras que al mismo tiempo existe un aire de inocencia, (*naïveté*) que matiza no solo el rojo que envuelve el cuerpo de la modelo y su posición seductora. De alguna forma esta fotografía es un paralelo de *El sueño* de Henri Rousseau. Veamos pues la

³³ referirse a la ficha técnica al final del presente escrito.

³⁴ Op.cit. p.51.

imagen de Rousseau para compararla compositivamente con la construcción visual y temática de Yanagi.



Fig.2

En El sueño de Rousseau (fig2) la mujer se encuentra, alerta, tendida en un diván carmesí, rodeada por lo que pareciera una jungla, esta mujer se encuentra pues despierta pero dentro de un sueño, fragmentos de la realidad acceden a su mundo onírico, el diván se presenta como un elemento fuera de tono en el resto de la composición, como un signo que indica que todo lo que sucede en la escena es finalmente un sueño.



Fig.3

Mientras tanto en la composición de Yanagi el sueño parece ser aquel que invade la realidad de la modelo. Por el lado izquierdo muy lenta y furtivamente hace su aparición una especie de vegetación selvática, que pareciera ir creciendo e invadiendo los paneles que se encuentran a espaldas de la protagonista, como un indicativo del sueño que invade poco a poco la realidad de esta mujer. Esta idea es reforzada por el uso de complementarios, el rojo y el verde cuyo contraste atrapa al espectador visualmente mientras que en un primer nivel le indica las tensiones que se encuentran en la imagen sueño y realidad como polos opuestos de la escala cromática, estos dos conceptos se enfrentan uno al otro sin por eso chocar.

El sueño entonces se vuelve en un elemento central que muestra que la temporalidad se disrumpe para permitir a esta mujer crear una realidad suspendida donde es capaz de volcarse en sus propios sueños trayéndolos entonces lentamente a su mundo cotidiano:

Posiblemente gracias al fresco aire de la mañana

Podía escuchar los sonidos de agua que caía de una cascada muy cercana
 ‘Disculpe, señor, ¿Se encuentra despierto? Su desayuno ya ha sido preparado...’

‘Ah.’

‘¿Qué tal estuvo señor? ¿La abuela le mostró dulces sueños?’

‘Gracias a que tuve tan buenos sueños, mi cuerpo y mi mente se encuentran totalmente relajados. Por cierto, ¿siempre está dormida? Acostarme junto a ella mientras duerme está bien, creo, ¿Puedo verla cuando despierte?’

‘Señor, ella no puede despertar ya que ella es *la bella durmiente*.³⁵

Este pareciera pues el reverso de un cuento de hadas, donde la protagonista no pide que la rescaten sino en cambio ayuda a otros, Esta bella durmiente presta sus servicios, donde más que hacer uso del cuerpo hace uso de una característica propia, donde el cuerpo deja de ser un producto (*commodity*) para volverse una declaración de la propia identidad. Nuevamente aparece aquí el tropo del cuerpo como ya analizáramos con anterioridad en Hiroko, el cuerpo ya no es controlado por otros, sino que al contrario cada una de estas mujeres recupera el control del cuerpo de forma que éste representa el deseo de individualidad, un espacio donde la reapropiación de aquello que considerábamos ajeno sucede.

Para Sawada Tomoko en cambio, la identidad personal se convierte en una cuestión electiva, donde la reapropiación crítica de estereotipos conlleva un camino de búsqueda personal por el que aceptamos y reconfiguramos aquellas imágenes sociales que dejan de ser impuestas para convertirse en una afirmación del yo.

³⁵ referirse a la ficha técnica en el apéndice de imágenes al final del presente escrito.

El trabajo de Sawada Tomoko gira en torno a la construcción de la identidad a partir de elementos visuales que se reconocen como características definitorias de distintos grupos sociales japoneses. En un sentido casi performático Sawada utiliza su cuerpo el cual vestido, peinado y maquillado de particulares formas para representar las diversas identidades que conviven en el núcleo social japonés.

En sus primeros trabajos Sawada solía realizar sus transformaciones en baños públicos encontrados frente a cabinas fotográficas mismas donde se retrataba, ahora, con una producción mas elaborada sus imágenes, continúan retratando a estos estereotipos sociales, sin perder el elemento activador de su trabajo, aquel que involucra que la artista se convierta en esta mujer que representa.

Es interesante que Sawada a pesar de haber cursado una carrera en artes plásticas con especialidad en fotografía, no sea ella quien se fotografía³⁶ a sí misma (como algunas otras artistas) sino que sean otros los que toman esa decisión por ella, ella escoge al personaje que desea realizar y prepara cuidadosamente el escenario así como su caracterización, ella controla unicamente la representación de este estereotipo pero no así la imagen final, la cual es decisión del fotógrafo.

Esto nos habla de la idea latente en el trabajo de Sawada, donde no es posible salir de estos esquemas pero sí jugar con ellos empleando sus mismos términos y conceptos. Existe pues en la imagen una imposibilidad apriorística de romper con estos modelos, pero en cambio se les puede dar la vuelta, utilizándolos para nuestro propio beneficio.

³⁶ Cfr. *Sawada Tomoko* disponible en línea en [http://www.zabriskiegallery.com/artist.php?artist=8&page=52] consultada el día 1 de Abril de 2009.

Es entonces que podemos introducir el termino simulacro en esta misma concepción, ya que repetimos y reajustamos el estereotipo tantas veces que finalmente lo apropiamos y somos capaces de descentrarlo de su origen jerárquico.³⁷ Aunque es imposible negar su proveniencia, existe pues una disrupción de la cadena donde la copia de la copia es entonces una creación ontologicamente falsa, no en un sentido de negación, lo que permite entonces la dislocación entre el estereotipo y la construcción que últimamente hace posible que el usuario y la artista reapropien conceptos asimilándolos como propios en lugar de lidiar con etiquetas impuestas.

La identidad es una temática recurrida en toda la obra de Sawada, en esta ocasión, se analizarán dos imágenes de la serie *Costume*, las cuales son contemporáneas al trabajo *My grandmothers* de Yanagi Miwa y representan parte de un mismo esfuerzo pero con una aproximación distinta.

La serie *Costume* surge a partir de la experiencia personal de la artista en distintos ramos laborales en Japón, Sawada nota cómo el trato que recibe por parte de los demás varia de acuerdo al estereotipo que personifica, una empleada de mini super, una mesera o una profesora de universidad³⁸. Sawada entonces crea esta serie que permite retar no sólo los estereotipos que personifica sino también la forma en la que los percibimos.

³⁷ Cfr.. Deleuze, Gilles. "Plato and the simulacrum" en: *The logic of sense*, Boudas V Constante (ed.) NY: Columbia University press, 1990.

³⁸ Cfr. Yamaguchi Yumi, "Sawada Tomoko" en: *Warriors of Art*, Tokio: Kodansha intl, 2007



Fig. 4

Uketsukejo³⁹ (fig. 4) representa a esas miles de mujeres a la entrada de edificios y centros comerciales, en el trabajo de Sawada la única forma de hacer visible la imposición del estereotipo evidente es a través del simulacro, la copia de la copia que pone en peligro la existencia misma de la construcción original. No podemos partir de la nada al crear nuestra identidad femenina, estamos restringidos a la existencia de conceptos previos que moldean y crean las barreras de lo que conocemos como femenino. ¿Qué pasa entonces cuando el orden subordinado que a priori establece el termino simulacro se trastoca para erigir al simulacro como referencia primera? Finalmente no podemos deshacernos de la carga conceptual residual pero trastocamos el orden jerárquico, alterando la “realidad” social a través del fantasma.

³⁹ recepcionista

Sawada no disrumpe las convenciones visuales por las que se representan estos estereotipos, su persona se amolda completamente a estas reglas tácitas de representación, el peinado, el corte del cabello, el uniforme, la posición de su cuerpo y su lenguaje corporal, todo esto nos remite a una recepcionista japonesa. Su extrema discreción la transmite también la imagen, a través de un ángulo neutro, una iluminación natural y poco invasiva, y una gama de colores tenues, todos estos elementos nos hacen pensar en algo que por descuido nos pasa desapercibido y que sólo cobra importancia cuando de alguna forma su ausencia o nuestro descuido nos impactan de forma directa, así es el servicio de estas mujeres, quienes discretamente pasan desapercibidas, su presencia se mezcla con el mobiliario, creando un sentido de fluidez, un continuo que no altera el devenir cotidiano.

Para el espectador es fácil identificar los distintos estereotipos propuestos en la obra de Sawada ya que la obra habla en los mismos términos visuales que le son conocidos al espectador, los uniformes, los gestos y la “función” de cada una de estas mujeres está determinada estereotípicamente. Sawada retoma esa familiaridad del espectador que al ser descontextualizada por el aura artística de la que se revisten sus fotografías introduce al espectador en una especie de *shock* (como lo llamaría Benjamin) donde es capaz de caer en cuenta de la estrategia de descentralización que emplea Sawada para subvertir la posición, que estos roles ocupan en el sentido común social.

El simulacro se vuelve el medio mismo que permite al espectador abrirse al diálogo crítico, participando así de esta ruptura entre la facticidad de su situación y el planteamiento teórico de su condición.



Fig.5

Estas mujeres con coparticipes en la creación de un estereotipo, que no por ser originalmente creado como etiqueta mella la reflexión critica que permitió la final adopción de esta imagen particular. Sawada constantemente hace referencia a la elección de la identidad y las distintas y sutiles variaciones que se encuentran detrás de este diálogo personal. Por ejemplo en su serie *School days* (fig.5), posterior a *Costume*, Sawada, retomará estas inquietudes, en imágenes donde ella se convierte en todas las alumnas a quienes otorga rasgos de individualidad en lo que pareciera ser un esfuerzo homogeneizante, grupal, representado por esta imagen escolar. Cada una de estas jóvenes es un individuo que se distingue de los demás ya sea por la forma en la que eligen llevar su cabello, el largo del uniforme, o su actitud ante la cámara.



Fig.6

Esta necesidad de individualizar, de apropiar el estereotipo descentrándolo es también patente en la imagen. *Tenin*⁴⁰ (fig. 6) también de la serie *Costume*, donde una mujer muy parecida a aquella que podemos encontrar en las tiendas de moda como las del edificio 109⁴¹ en Shibuya, se convierte no sólo en un modelo que representa lo que la mayoría de los críticos de la juventud japonesa llamarían “un consumo vacuo de bienes”, se vuelve pues el estereotipo, la imagen de esta mujer que reta las convenciones de una sociedad donde la producción, más aún que el consumo es valorado, lo interesante aquí sería pues esta especie de paradoja económica donde

⁴⁰ Vendedora, asistente de tienda.

⁴¹ Edificio llamado popularmente como la meca de la moda juvenil en Japón, muchas de las mujeres que trabajan como vendedoras son contratadas no únicamente por sus cualidades para las ventas sino principalmente como “asesoras de imagen” ya que estas jóvenes se convierten en el modelo de muchas chicas que compran en estas tiendas.

estos jóvenes al consumir se vuelven a su vez productores de bienes y servicios; son pues en este “consumo inútil y banal”⁴² parte importantísima de la economía y la sociedad japonesa. Sawada al mostrar estas imágenes no juzga a quienes las consumen, el juicio y la aceptación de cada uno de los estigmas se lleva a cabo después de la reflexión crítica, iniciada por el espectador al dialogar con la imagen.

Es así que estas imágenes, ya sea por desplazamiento como la estrategia que emplea Yanagi o simulacro en el caso de Sawada, inician una búsqueda personal que nos refiere a la construcción de una identidad propia, donde no somos coaccionados a aceptar un conjunto específico de características, sino que contamos con la capacidad crítica de aceptar y reformular nuestra propia identidad dando vuelta al lenguaje que una vez impuso etiquetas sobre nosotros, restando (en teoría) nuestra agencia y capacidad de reflexión al querernos encerrar dentro de un marco conceptual, cuya verosimilitud funciona fácticamente en la medida en que es creído por una sociedad, volviéndose una realidad social⁴³

⁴² Muchos sociólogos contemporáneos japoneses apuntan a este fenómeno de indiferencia juvenil por unirse al mundo del trabajo estable, muchos de ellos se dedican a trabajos de medio tiempo y continúan viviendo con sus padres quienes absorben sus gastos de manutención, lo que les deja a ellos el cien por ciento de sus sueldos libres para dedicarlos al consumo de bienes personales.

⁴³ Respecto a esto, consultar el trabajo de metafísica social de John Searle, *The construction of social reality*, 1997; donde el autor muestra cómo ciertas creencias subjetivas pueden volverse objetivos tan sólo por un consenso social.

Contrastes: la imagen en el cine de terror (el otro) y el arte contemporáneo femenino (el yo)

La diferencia entre el ser creado como otro y la definición personal de la identidad, es el eje central de este trabajo de investigación. ¿Cómo se pasa de estos juegos de coerción a una aceptación de los estereotipos que funcionan como hechos verdaderos en la conciencia social? Para entender cómo la imagen acrítica se difunde como una verdad incuestionable (como en el caso del estereotipo que se torna en arquetipo en el cine de terror) y del diálogo crítico que genera reconfiguraciones particulares que aunque dentro de este sistema (hegemónico) hablan por sí mismas (como en el arte contemporáneo). Debemos establecer primero el modo cómo cada una de estas estrategias representativas funciona, en el primer caso como creadora de otredad y reforzando concepciones estereotípicas, y en el segundo, utilizando en su beneficio herramientas adjudicadas a la construcción de este “otro” estereotipo para autodefinir su identidad. ¿Cuál es pues la consecuencia de mirar estos dos productos distintos? Lo que las imágenes nos dicen acerca de cómo percibimos al otro y cómo construimos nuestra identidad, será fundamentalmente la discusión de este último capítulo.

¿Dónde es pues que podemos realizar la comparación entre la imagen femenina del cine contemporáneo de terror japonés y la imagen femenina representada en la fotografía contemporánea? Como ya se ha mencionado con anterioridad, el enfoque principal de este trabajo se encuentra en la forma en que una misma imagen es construida y utilizada como etiqueta y por el otro en la forma en que esta misma imagen es resignificada y aceptada como identidad por parte del espectador crítico.

Para establecer un lazo comparativo entre estas dos construcciones hay que profundizar en la intención de cada una de estas, así como en las herramientas de las que se valen para crear otredad o construir una identidad individual.

El trabajo, la familia y la percepción del cuerpo en los medios será analizada a través del estudio de imágenes presentes en el cine de horror. El estudio de estas imágenes será contextualizado en su periodo no sólo deshilvanando el discurso sino revelando a los creadores y consumidores de dicho material. La pregunta principal a lo largo de este apartado será: ¿qué revelan estas imágenes acerca de la percepción que se tiene de las mujeres y de su papel en el todo social? Por otro lado la imagen fotográfica de estas jóvenes artistas japonesas nos revela la forma en la que esas representaciones sociales impactan de forma individual al construir el discurso del yo.

Narrar y ser narrado

Diversos mitos se han instituido como verdades del sentido común, ya sea a fuerza de repetición o a falta de un nuevo paradigma suficientemente convincente que ocupe este lugar. De ahí que hasta ahora perduren ciertas ideas que poco a poco se filtran en la construcción de las distintas identidades sociales, ideas tan anquilosadas que se toman por verdades, entendimientos tácitos que pocos se atreven a retar. Estos son pues los elementos principales a deconstruir cuando hablamos de la imagen femenina en las películas de terror japonés.

De acuerdo con Barbara Creed los temores descritos por el *Unheimlich* freudiano son explorados en el cine de terror, la pérdida de fronteras conceptuales como en el caso

de aquellas como identidad y género⁴⁴, cambios abruptos y poco familiares que se llevan a cabo en el ambiente que se considera el más seguro para el individuo, el seno familiar. El constante énfasis en las dicotomías, planteadas por el cine de terror, enfatiza cada uno de los argumentos que este discurso pretende realizar, ya que es más fácil crear un argumento convincente basado únicamente en contrastes maniqueos; de esta misma forma se construye la imagen femenina en las películas de terror. Se aprovechan esos mismos planteamientos polarizados, teniendo así presupuestos visuales donde la identidad y el género se establecen representativamente como un punto cero a partir del cual estas imágenes aterradoras al carecer de individualidad son representativas de la potencialidad de corrupción moral que existe en aquellas mujeres que no respetan las normas del “sentido común”. Ellas convierten lo que debiera ser un lugar de resguardo, en centro de corrupción, la casa es pues metáfora de la mujer, como si estuvieran ligadas forma y función, su cuerpo (casa) se vuelve entonces en un vientre que en lugar de dar a luz (crear) individuos ética y moralmente sanos, produce (debido a su propia corrupción) seres que ya antes de ser procreados se encuentran corruptos (ontológicamente hablando⁴⁵) y que por tanto son incapaces de cambiar, y se vuelven focos de corrupción⁴⁶.

El afán de venganza, la violencia de los actos, la desestabilización del orden jerárquico , son sólo algunas de las consecuencias que proyectadas en esta imagen

⁴⁴ Cfr. Creed , Barbara *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993.

⁴⁵ Hay que notar que es común en las películas japonesas la maldad en los niños como una consecuencia ontológica de su existencia, son pues, malos y moralmente corruptos desde siempre, mientras que en las películas occidentales existe siempre una causa que origina esta maldad y resuelta por tanto restituye al sujeto, no así en Japón y en el cine asiático en general donde esta maldad no deja nunca de ser ya que es integral a la existencia del individuo, es pues un estigma producto de la falla moral de la madre.

⁴⁶ Como en el caso de *Ring* o de *Ju-On* donde esta maldición es asemejada a un virus, donde al entrar en contacto con otros individuos, se expande dejando terribles consecuencias.

fantasmagórica, hablan de un miedo socialmente generalizado ante los cambios que conlleva el desajuste de los esquemas tradicionales de la familia y el comportamiento femenino tanto público como privado.

Es cada vez más frecuente que las mujeres se decidan a dejar las casas de sus padres sin antes contraer matrimonio, o continuar viviendo con los padres hasta avanzada edad, también se han vuelto cada vez más comunes los divorcios y los casos de madres solteras, que anteriormente por supuesto existían pero no en tan gran número⁴⁷. Estos comportamientos aun cargan un estigma social, sin embargo se han vuelto cada vez más usuales y existen sectores que los perciben como comunes a una sociedad que experimenta cambios globales.

Poco a poco los distintos sectores de la sociedad se adaptan a estos cambios, no sin experimentar resistencia de algunos grupos e instituciones. Existen progresos en el ámbito legislativo que, al ser contrastados con la presencia de la ortodoxia, resultan en ironías, por ejemplo, se ha vuelto posible para los transexuales cambiar su *koseki*⁴⁸ creando así un registro propio como hombres o mujeres, separado del de sus padres, pero no así para la madre soltera o la mujer divorciada, quienes no pueden establecer un registro propio y deben de permanecer en el paterno.

Al analizar detenidamente estas figuras encontramos en ellas rasgos característicos que apuntan a una forma particular que el común social encuentra en ellas. Estas

⁴⁷Cfr. Yoshizumi Kyoto, "Marriage and family: past and present" en: *Japanese Women: new feminist perspectives on the past, present and future*. Fujimura-Fanselow Kumiko y Kameda Atsuko (ed.) New York: Feminist press, The City University of New York, 1995.

⁴⁸Registro, en el que se consignan los datos de una unidad familiar desde número de integrantes hasta religión, usualmente la cabeza del *koseki* es el jefe de familia, al casarse las mujeres abandonan el *koseki* de sus padres para integrarse al del marido y los hombres crean un nuevo *koseki* al contraer matrimonio.

mujeres son madres solteras, mujeres divorciadas o jóvenes trabajadoras que viven por su cuenta y que aún no han decidido contraer matrimonio. Esto las vuelve, ya sea víctimas⁴⁹ que reciben un castigo por su disconformidad con las normas (*Dark Water*, *Lost Call*, *Red shoes*) o por el otro lado, entes carentes de voluntad y dirigidos por el puro deseo violento, dos características de la mujer fuera de control (*Ringu*, *Ju-On*), aquella que no se adecua a las normas sociales, ésa que es vana y llena de frivolidad ya que decide anteponer las necesidades propias ante las de los demás.

El fantasma al contrario de la víctima ha llegado a un punto de no retorno, donde su ambivalencia se representa en su condición misma, una mujer que no pertenece al ámbito público (laboral, masculino) ni al privado (hogar, femenino) ya que no encaja en las expectativas creadas para su género, esta mujer es pues un ente creado, un estereotipo, una etiqueta que sólo cuando es narrada y contenida somos capaces de neutralizar parte del temor que sentimos ante su ambivalencia y podemos –dando nombre a nuestro miedo– tratar de neutralizarlo

Estas figuras siempre tendrán en su composición un sentido de identidad de género, el cual funciona como un marcador específico indicando la propensión del grupo para perder el control si se desvían de las normas y la potencialidad para convertirse en estas figuras terroríficas. En términos prácticos la individuación pareciera ser la forma en la que neutralizamos la otredad, ésta, pues pone una cara al sujeto múltiple, se deja de ser un conjunto para convertirse en un ente, matizado por razones y conceptos distintos a la polarización estereotipada la cual construimos mediante oposición (aquello que no somos).

⁴⁹En un sentido narrativo de víctima/victimario.

Yanagi y Sawada retoman este lenguaje en sus obras, apropian mediante distintos métodos la mirada cosificadora transformándola en una mirada interior donde las posibilidades personales se multiplican al desplazar a estas construcciones de su dimensión espacio-temporal, o se descentran creando un desplazamiento en las estructuras jerárquicas (dialéctica del original y la copia) dando paso así a un espacio de diálogo crítico que es capaz de retar las convenciones utilizando sus mismos argumentos, hablando su mismo lenguaje.

Es así como se pasa de ser narrado a ser partícipe de la propia narración, individualizando estas proyecciones, estos estereotipos que no siempre funcionan en términos negativos. Si somos capaces de apropiarlos entendiendo sus implicaciones, dejamos de ser nombradas para nombrar estableciendo una dinámica en la que somos coparticipes en la creación de nuestra propia imagen e identidad.

La fuerza de estas artistas proviene de un discurso enunciado por ellas mismas donde inteligentemente se adentran en un juego de aparentes ambivalencias, en el cual reproducen a la vista del espectador incauto un estereotipo de lo que consideramos femenino siendo capaces de explotar la misma mirada que las objetiviza, reapropiándolo y reclamando entonces para sí la agencia de esa mirada única, individual, mediante la cual son capaces de proyectarse como individuos acercándose a una imagen ideal que tienen de sí mismas.

Cómo nos califican y cómo construimos nuestra propia forma de entendernos en el mundo es pues esencial a la hora de comparar estas dos imágenes femeninas tan

disímiles, a pesar de que las dos se componen de los mismos elementos, son en una instancia fáctica completamente diferentes, es por eso la especificación que ya realizamos con anterioridad acerca del subalterno teórico y su existencia fáctica, resultan fundamentales para entender a estas dos figuras.

Cultura visual e Historia del Arte: la imagen del subalterno

Es necesario entender cómo se construye la imagen para determinar qué de ella nos atrae y por qué nos cautiva. ¿Dónde radica la riqueza de la imagen? ¿Acaso en el discurso que la construye? ¿En su valor estético? ¿En el valor que le confiere el espectador?.

Para Barthes el valor que el público otorga al objeto pasa a primer plano, dejando así en un término menor su valor de uso, artístico o de cambio – el objeto desaparece , ya que lo que importa es lo que se dice de él- y se desvanece en la abstracción que el mismo espectador hace de éste. La connotación de la imagen la otorga su capacidad de diálogo con la actualidad del espectador.

Es así como nos encontramos a fin de cuentas con un problema de interpretación. Al igual que el paciente psicoanalítico, el agente social se sentirá tentado a relacionar sus propios actos con lo que siente de manera espontánea (racionalización). Sin embargo en ambos casos hay raíces más profundas que insertan sus conductas dentro de un contexto más amplio que los dota plenamente de sentido.

El cine por otro lado dialoga de una forma más cercana a la cotidianeidad del espectador, ya que se percibe como un producto libre de pretensiones y de complejidades culturales. En el caso de las películas de terror en Japón, se vuelve reflejo de las ideas del común social, y se presenta como un producto sintomático que nos previene sobre la llegada de un cambio, una reestructuración en estas ideas anquilosadas.

¿De dónde surge entonces el deseo de comparar productos que para la historia del arte ortodoxa resultan tan disímiles? Si es parte de la formación académica de un historiador del arte el aprender a analizar imágenes, ¿por qué limitar esta herramienta metodológica solo al análisis de aquello que consideramos como piezas artísticas? Mientras no se defina un campo específico para lo que parece ser una nueva disciplina denominada como estudios visuales, la historia del arte se encargará del estudio de esta visualidad cotidiana.

La capacidad mimética, este valor de indexicalidad que se otorga a la fotografía (y por ende al fotograma filmico) retienen en su representación un sentimiento de familiaridad establecido por la aparición en la imagen de la cotidianeidad del espectador, una serie de signos que se presentan en su vida diaria, lo que en una primera instancia sería consumido como un producto sin intermediarios (a diferencia de una pintura o escultura). Es pues el uso de la convención lo que otorga “veracidad” a la imagen y por tanto al discurso detrás de ésta. La dislocación entre el tiempo real y el tiempo filmico parece casi imperceptible para el espectador, éste, se escenifica creando un continuo (temporal espacial) necesario para cerrar la brecha entre la realidad del espectador y la obra filmica.

Es pues en esta indexicalidad la que se explota estratégicamente en cada uno de estos productos, en una primera instancia como plausibilidad: un escenario tan perfectamente construido que el espectador es capaz de participar de la suspensión de la credibilidad, mezclando pues estas dos esferas y adentrándose en la historia por completo. Por otro lado tenemos el caso de Yanagi donde esta indexicalidad es constantemente cuestionada, al tratarse de la representación de una fantasía personal, se encuentra pues sustraída del tiempo y del espacio, creando una brecha que nos hace cuestionar lo que vemos y la forma en que lo vemos, iniciando, como ya mencionábamos, el dialogo critico que activa la obra y complementa la imagen. Para Sawada esta indexicalidad no se cuestiona, la autora pretende enfatizar esta característica como una forma de descentrar las jerarquías entre lo real y lo representado, otorgando al espectador pequeños vistazos al funcionamiento de una maquinaria invisible, como un trampantojo que se revela intencionalmente ante la mirada del espectador atento.

Esta serie de valores que otorga la mirada, que nos permite construirnos (cuando nos posibilita a mirarnos a nosotros mismos) y cuando nos cosifica, es central en el cine y la fotografía femenina. El cine conlleva en su dinámica con el espectador el peso de la acción escopofílica⁵⁰ por la que inminentemente terminara cosificando aquello que ve. No es extraño relacionar esta estrategia a la del cine de terror, donde los personajes femeninos son producto de una cosificación por parte de quien mira, estableciendo una relación mirada-objeto la cual, finalmente, se vuelve el terreno (justificación) que le da sentido a esta trama.

⁵⁰Hay que recordar que el termino pertenece originalmente al psicoanálisis freudiano, pero un gran numero de teóricas feministas dedicadas a estudios filmicos retoman el concepto para explicar la presencia de ciertas tomas, la construcción de personajes, el ritmo narrativo, entre otros.

En cambio para la fotografía de estas dos artistas japonesas, la mirada tiene valor en cuanto a su capacidad autorreflexiva, ¿Cómo me percibo en contraposición a los límites que genera la mirada cosificadora? ¿Cómo me proyecto en una fantasía fuera del tiempo y el espacio, la cual reta las convenciones actuales y que siendo pues solo una proyección a futuro (cargada por un elemento un tanto irreal) me permite ser crítica de una situación presente pasando el radar de la censura y autocensura social? Lo anterior muy al estilo de los caprichos de Goya, donde éste era capaz de volcar su opinión política y su oposición a la corona teniendo como una garantía este desplazamiento que finalmente lo sustraía del tiempo, permitiéndole un espacio libre para ejercer el derecho de hablar con una voz propia, de crearse a partir de las palabras propias y no las de otros. Por otro lado Sawada es capaz de lograr mediante a personificación de distintos estereotipos sociales un espacio crítico donde la presentación de una imagen cotidiana genera duda e incertidumbre. ¿Cómo lo consigue? A través de este énfasis, que mencionábamos con anterioridad, de la indexicalidad de la imagen.

Así, mediante el análisis de estas estrategias que rodean la producción y el consumo de estas imágenes, fue posible revelar el uso y percepción que la vista otorga a cada una de ellas. La vista y desde donde se posiciona son centrales para entender cómo se construyen y consumen no sólo las películas de terror, sino el arte contemporáneo femenino.

Conclusiones

Brevemente repasaremos los puntos principales de la presente investigación, así como los aspectos que sería interesante abordar en indagaciones futuras pero que en este caso por motivo del tema tan específico no se pudieron tratar con amplitud o que sólo se mencionaron someramente.

En general a lo largo de este trabajo se analizaron dos construcciones de la imagen femenina, las cuales respondían a intereses muy particulares y por tanto empleaban herramientas distintas para construir su discurso. Aunque disímiles estas dos imágenes emplean un mismo marco epistémico, hablan en los mismos términos, sólo que sus esfuerzos no siguen el mismo camino.

En el cine de terror la imagen estereotipada de esta mujer incomprensible nos habla de un temor ante los distintos cambios sociales que actualmente están en curso en Japón. El percibir este cambio gradual en las instituciones sociales como una amenaza a las estructuras “tradicionales” de Japón contemporáneo. Las historias de fantasmas tienen un modo de emerger en el epicentro de los conflictos sociales, económicos y políticos. En esta ocasión es la imagen fantasmagórica de la mujer en el cine de terror la que funciona como mecanismo para lidiar con las situaciones de conflicto, generadas por estos nuevos miedos en la sociedad.

La producción visual derivada de estas historias es la fuente principal de material utilizado en el desarrollo de esta investigación. El propósito principal aquí, es contrastar el modo como las mujeres son representadas como ícono de muerte y

perdición en el imaginario de horror, opuesto a la auto-percepción y la ruptura de moldes sociales propuesto en el arte contemporáneo.

En el arte contemporáneo la estrategia representativa no esta completa sin la reflexión critica del espectador. Tras detectar estas líneas temáticas repetidas, este trabajo ha querido enmarcar la problemática dentro de la situación histórica particular de Japón. El trabajo de Yanagi y Sawada toma distancia con respecto a su contexto para encarnarse en imágenes cada vez más concretas y conscientes de sí mismas. La participación activa de aquél que ve es indispensable para completar la obra. Al entrar en un dialogo reflexivo el espectador es capaz de dirigir la mirada hacia el mismo cayendo en cuenta sobre el funcionamiento de las etiquetas y estereotipos que plagan el universo social y definen a los distintos grupos que lo componen. La decisión es pues fundamental entre ser mirado y mirarse a uno mismo.

En futuras investigaciones sería interesante abordar más a profundidad el surgimiento de esta imagen fantasmagórica femenina, ya que su aparición es continua a lo largo de la historia del arte japonés y su presencia es siempre indicativo de cambio y reestructuración de los modelos sociales. También sería pertinente estudiar la difusión del modelo narrativo creado por el cine japonés el cual se expandió por el resto de Asia y poco a poco ha ido tomando color local, los casos más interesantes a estudiar en cuanto a este tema serian Corea y Tailandia, los cuales están experimentando una fuerte niponización cultural. Lo más interesante de esta investigación sería la forma en las que estas estrategias del cine japonés de terror se acoplan a la representación de las ansiedades sociales en otros países de Asia.

Tampoco estaría de más realizar estudios monográficos de Yanagi Miwa y de Sawada Tomoko, las cuales hasta la fecha cuentan con escaso material impreso dedicado exclusivamente al análisis de su obra, esto corresponde a la poca atención que los artistas contemporáneos japoneses reciben dentro de su propio territorio. Éste sería el caso de Yayoi Kusama y más recientemente de las dos artistas tratadas en el presente trabajo, pues no es sino hasta que se encuentran consagradas por la academia occidental que son consideradas verdaderas artistas. Tal sería el caso de Yanagi quien al cierre de esta investigación se prepara para la realización de una instalación en el Pabellón Japonés de la Bienal de Venecia y casualmente se encuentra a punto de inaugurar dos grandes exposiciones individuales en Japón.

El presente estudio recurrió a la aparente contradicción en el análisis de un producto de consumo masivo y un producto consagrado por la academia para crear así un contraste entre las estrategias de mirada y las estrategias que poseemos para construirnos en nuestra interacción con el mundo. Aunque buscando evitarlo, las categorías analíticas dicotómicas están presente a lo largo del trabajo dando énfasis al ejercicio analítico del estereotipo y la definición de ser.

Bibliografía

- AAVV**, *Consuming Bodies: Sex And Contemporary Japanese Art*. Lloyd Frank (ed.) London: Reaktion books, 2002.
- AAVV**, *Japanese Women: New Feminist Perspectives On The Past, Present And Future* Fujimura-Fanselow Kumiko y Kameda Atsuko (ed.) New York: Feminist press, The City University of New York, 1995.
- AAVV**, *Japanese Horror Cinema*, McRoy Jay (ed.) Honolulu: University of Hawaii press, 2005.
- AAVV**, *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History After Postmodernism*.
- Broude**, Norma y Garrand D. Mary (ed.) Los angeles: University of California Press, 2005.
- Anderson**, Joseph et. Al. *The Japanese film*. New York: Grove press, 1960.
- Baudrillard** Jean, *Pantalla total*, Barcelona: Anagrama, 2000
- Barrett**, Gregory. *Archetypes in Japanese Film*. London: Susquehanna University Press, 1989.
- Bloom**, Lisa. "Gender, Race And Nation in Japanese Contemporary Art And Criticism", en: Mirzoeff, Nicholas (ed.) *The visual culture reader*, New York: Routledge, 2005
- Carmona**, Ramón. *Como se comenta un texto filmico*, Madrid: Cátedra, 2002.
- Creed**, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993.
- Carrier**, David. "Art History" en: *Critical Terms For Art History*, Robert S. Nelson y Richard Shiff (ed.) Chicago: Chicago University Press, 1992.

Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or The Paradoxes of The Heart*. New York: Routledge, 1990.

Carroll, Noël. *Philosophy of Art: a Contemporary Introduction*. New York: Routledge, 1999.

Carroll, Noël. *Theories of Art Today*. New York: Routledge, 1999.

Carson et.al. (ed.). *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. Minneapolis: U. of Minnesota press, 1994.

Danto Arthur, en *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986.

Dikovitskaya, Margaret. *Visual Culture: The Study of The Visual After The Cultural Turn*. Massachusetts: MIT Press, 2005.

Elkins, James. *Visual Studies*. NY: Rotledge, 2003.

Elkins, James. *Master Narratives and Their Discontents*. New York: Rotledge, 2005.

Figald Gerald, *Civilization and Monsters: Spirits of modernity in Meiji Japan*. London: Duke University press, 2007.

Iwasaka, Michiko & Toelken, Barry. *Ghosts and the Japanese: Cultural experience in Japanese Death Legends*. Utah: Utah State University press, 1994.

Kalat, David. *J-horror: The Definite Guide to The Ring, The Grudge and Beyond*. New York: Vertical, 2007.

Matsumiya, Kazuya. "Family Organization in Present-Day Japan." The American Journal of Sociology 53.2 (1947): 105-10.

Mehta Uday , "Liberal Strategies of Exclusion," in *Tensions of Empire: Colonial Cultures in a Bourgeois World* Cooper, Frederick and Stooler, Ann (ed.) Berkley: University of California Press, 1997

- Moore**, Henrietta. *A Passion for Difference*. Indiana: Indiana University Press, 1994.
- Olin**, Margater. "Gaze", en: *Critical terms for Art History*, Robert S. Nelson y Richard Shiff (ed.) Chicago: Chicago University Press, 1992.
- Oliveras**, Elena. *Estética: la cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel, 2004.
2004.
- Richie**, Donald. *Japanese Cinema*. New York: Anchor books, 1961.
- Ritchie** Donald, *A Hundred Years of Japanese Film A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos*, Tokyo: Kodansha intl, 2005.
- Yamaguchi**, yumi. *Warriors of Art: a Guide to Contemporary Japanese Artist*. Tokio: Kodansha Intl. 2007.
- Weisser** Thomas & Mihara Yuko, *Japanese Cinema Encyclopedia: Horror, Fantasy, Science Fiction*. Miami: Asian cult cinema publications, 1997.

Recursos electrónicos

- Davisson Zack, *J-Horror: An alternative Guide*. disponible en línea en
[<http://www.seekjapan.jp/article-1/765/J-Horror:+An+Alternative+Guide>] fecha de consulta: 2 de Junio de 2009.
- Sawada Tomoko* disponible en línea en
[<http://www.zabriskiegallery.com/artist.php?artist=8&page=52>] consultada el día 1 de Abril de 2009.

Ficha técnica de las películas

Dark Water (2002)

Dirigida por: Hideo Nakata

Escritores: Kôji Suzuki (novela), Hideo Nakata (guión).

Genero: J-horror

País de Origen: Japón

Duración: 101 min.

Color

Ju-on (200)

Dirigida por: Takashi Shimizu

Escritores: Takashi Shimizu (guión).

Genero: J-horror

País de Origen: Japón

Duración: 92 min.

Color

Apéndice de imágenes

Figura 1

Yanagi Miwa

“Hiroko” de la serie *My grandmothers*, 2002

c-print, plexiglas, 120x144 cm.

どうも判ってないようね。

この旅行は遊びじゃなくて、出張なのよ。

世界中にいる奴隷達は、わたしのクライアントなの。

アナタがチヤホヤされるのは、あくまで「伝説の女王」の孫だから。

アナタはまだまだ半人前よ。

そこのところをわきまえなさい。

あたしがアナタくらいの頃にはね、

個人のセックスサービスは非合法、何の保障もなかったわ。

最近、アナタが注射一本で治した病気も昔は不治の病で、

たくさんの人が死んだのよ。

プロの女王様を続けるために、

おばあちゃんはいろんな差別や悪法と長いこと闘って、

ちょっと！聞いているの？！

わたしが築いたイシズエに寝そべる

若い子の無自覚を見ていると

引退なんて出来ないわ。

Figura 2

Yanagi Miwa

“Ayumi” de la serie *My grandmothers*, 2001

c-print, plexiglas 58,3x100 cm.

朝の澄みきった空気のせいか、小さな滝の水音がさらに近くに聞こえた。

「お客様、お目覚めですか。朝食の支度ができてますけれど…。」

「ああ。」

「いかがでしたか。祖母は良い夢を見せましたか？」

「いい夢を見させてもらって、身も心も軽くなった。ところで彼女はずっと眠ったままなの？」

「添い寝もいいが、起きてる彼女には会えないの？」

「目覚めません。祖母は「眠れる美女」ですから。」

Figura 3

Henri Rousseau

“El sueño de Yawwigha”, 1910

Óleo sobre tela MOMA New York.

Figura 4

Sawada Tomoko

“Uketsukejo” de la serie *Costume*, 2003

c-print 32x40 in. Zabriskie Gallery.

Figura 5

Sawada Tomoko

“Schooldays/A” de la serie *Schooldays*, 2004

c-print 32x40in. Zabriskie Gallery.

Figura 6

Sawada Tomoko

“Tenin” de la serie *Costume*, 2003

c-print, 32x40in. Zabriskie Gallery.