

Análisis fílmico de *Tag de Sion Sono*: *feminae in fabula*

Versión abreviada de Trabajo Final de Máster (Universitat Oberta de Catalunya), tutorizado por el profesor Jordi Codó

Introducción

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

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

Aún hoy, el cine sigue siendo mayoritariamente una batalla que se libra entre dos fuerzas pulsionales –polos activos masculinos y polos pasivos femeninos–, que luchan y se reconcilian constantemente para provocar el placer visual (escópico)¹. Según el informe sobre 2015 del Centro de Estudios de la Mujer en Televisión y Cine de la Universidad Estatal de San Diego, en las cien películas americanas más taquilleras solo un 22% contaban con protagonistas femeninas. Y hablamos de un máximo histórico (Lauzen, 2015). A la luz de estos datos, podemos afirmar que la inmensa mayoría del cine *mainstream* sigue teniendo una mirada masculina. Pero existe un rayito de esperanza en el cine de autor, que replantea, trastoca y cuestiona cualquier dogma de nuestra sociedad. Pude asistir a la presentación de *Tag (Riaru Onigokko, 2015, Sion Sono)* en el Festival de Cine de Sitges en 2015

1 Con su importante artículo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” escrito en 1975, Laura Mulvey exponía cómo el placer escópico objetiva el cuerpo de la mujer. Con este artículo, se inauguraba la teoría fílmica feminista (Mulvey, 1999).

Sabrina Vaquerizo González

Licenciada en Traducción e Interpretación, Universidad Autónoma de Barcelona; Máster en Edición, Universitat Oberta de Catalunya; Máster en Estudios Asiáticos, con especialización en Economía, Lengua y Política japonesa, Universitat Oberta de Catalunya; Máster Universitario de China y Japón contemporáneos; Universidad Oberta de Catalunya.

Interesada en la representación de las feminidades y masculinidades en la cultural visual y el cine japonés; redactora en Asiateca.net.

cuando además se le entregó a Sion Sono el premio “Màquina del Temps”, y desde entonces adquirí una especie de deuda moral con el director: reivindicar el film como manifiesto feminista. ¿Por qué? Porque bajo los excesos de la textura visual de Sono creí encontrar a la comadrona de Metz que por fin lucía una mirada femenina: sin mascaradas², y sin utilizar a la prototípica última superviviente femenina del cine de terror (*‘final girl’*, término de Carol Clover, 2015); por fin la *feminae in fabula* a la que incluso Eco había relegado al olvido. Por eso, con el fin de reivindicar la mirada femenina, he tomado en cuenta para el análisis de *Tag* la teoría cinematográfica psicoanalítica, la lógica del significante a través de las figuras fílmicas de la ‘sutura’ y la ‘identificación’, y finalmente la teoría fílmica feminista: movimiento que surge del feminismo y que se nutrió del neo-marxismo, el estructuralismo y el psicoanálisis.

Las teorías feministas, que utilizaban el psicoanálisis y la mirada (*gaze*) cinematográfica como enfoque, tuvieron un gran impacto en los estudios fílmicos pero comenzaron a perder brillo a la luz de los estudios culturales, históricos, sociológicos, psicológicos, etnográficos, los estudios de género y la teoría *queer*. Con todo, el psicoanálisis y la mirada cinematográfica –entendida como significante del sujeto-espectador– siguen siendo teorías centrales a través de las cuales interpretar nuevos paradigmas, los medios digitales o fenómenos del capitalismo global (Kaplan, 2008, p.28). Resultan, además, especialmente apropiadas para este estudio, pues, como defiende Kaplan:

A pesar de que es cierto que las teorías psicoanalíticas ya no son centrales, a pesar de que no argumento que deberían serlo, y a razón de las preguntas planteadas por las minorías y las mujeres del tercer mundo, ahora nos enfrentamos al desafío de ver hasta qué grado las perspectivas psicoanalíticas tienen sentido para las mujeres en las culturas no occidentales. (Kaplan, 2004, p. 1244)

Siguiendo el consejo de Ann Kaplan de volver a las raíces teóricas, decidí emplear el cinepsicoanálisis junto con ciertos aspectos teóricos de los estudios de género y los estudios culturales para evaluar esta obra de Sion Sono. También se pretende un acercamiento a la mujer japonesa, a aquella a la que el cine japonés –como plantocracia de Hollywood (Foster, 1999, p.47)³– había ninguneado en géneros cinematográficos tan fundamentales como el *chambara*, el *giri-ninjo* o el *yakuza eiga*. Para ello, es perentorio entender que en el contexto heteronormativo japonés existe una la relación entre la masculinidad hegemónica que encarna el *sarariiman* (“el trabajador de cuello blanco” o “trabajador cualificado”) y la feminidad enfatizada que personifica la *senryo shufu* (“ama de casa”) –que responde al patrón “ganador de pan” / ama de casa de los países capitalistas. Sin embargo, el objeto escópico de *Tag* no es la *senryo shufu* sino la *shōjo*, porque el fenómeno *shōjo* explota su estado transitorio entre adolescente y mujer adulta (‘espacio liminal’) para el consumo y la subversión a partes iguales, y *Tag* es un gran ejemplo.

Dado que no existe ninguna receta infalible para el análisis cinematográfico resolví inspirarme en las tres instancias que recorre el espectador-sujeto de Heath (2008, p.224) con el fin de ordenar de una manera más o menos coherente un macro-análisis que me permitiera detenerme en los pasajes más importantes. Así, en la “pre-construcción” del film trataré las condiciones de producción. Después,

2 Ya sea entendida como ambivalencia sexual o narrativa –en términos de Johnston (1990)– o como ostentación del feminismo –en términos de Doane (1982).

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

en la “reconstrucción” del film, descifraré la narrativa edípica y defenderé que hay que interpretarlo a la luz de la teoría de la feminidad de Freud. Y por último en el “pasaje” del film, me centraré en ciertos aspectos teóricos aplicados: la identificación, el espacio, la performatividad del género y la vigilancia heterosexual, la fase del espejo, metáfora de la caverna y la pulsión de muerte.

Quisiera destacar y agradecer al Dr. Jordi Codó –como director de este Trabajo Final de Máster– su inestimable apoyo. Me ha ayudado a equilibrar creatividad y rigor en mi análisis, conteniendo mis excesos pero impulsándome a crecer como investigadora. Finalmente, destacar que este trabajo tiene una deuda inmensa, en general, con todas y cada una de las teóricas y teóricos mencionados, figuras indispensables de la historia del cine y de nuestro pensamiento, y en particular con Teresa de Lauretis.

1. La liminalidad del *shōjo*

Como decíamos, el objeto de nuestro análisis en *Tag* no va a ser la *sengyo shufu*, sino la *sengyo shufu* en potencia: la *joshi kosei* (chica de instituto). La *joshi kosei* es una de las personificaciones posibles de la heroína en el *shōjo shosetsu* (“literatura destinada a adolescentes femeninas heterosexuales”), heredera de la *musume* (“hija”) –en la que persisten las obligaciones y deberes dentro del sistema patriarcal *ie*– y de la *otome* (“virgen, doncella”). Sin embargo, y a diferencia de estas, la *shōjo* está profundamente conectada con la sociedad de consumo en la que es a la vez consumida por la mirada masculina (objeto escópico) y por sí misma (identificación narcisística). La imagen de la *shōjo* ha penetrado en todas las esferas de la cultura contemporánea japonesa (Napier, 2005, p.149) y, como tal, se ha sexualizado, comodificado y consumido hasta ser una de las imágenes más fructíferas de la sociedad japonesa.

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

Así, la figura de la *shōjo* ha permeado en la contemporaneidad cultural: en el arte (véanse como ejemplo los trabajos de Aida Makoto, Araki Nobuyoshi, Aoshima Chiho o Yanagi Miwa), en la literatura (Banana Yoshimoto), en el manga (Mayu Shinjo, Mayu Sakai o Kanan Minami) y, por supuesto, en el cine, que a menudo se alimenta de los anteriores (véase la filmografía Hayao Miyazaki, de Satoshi Kon o la serie *Ghost in the Shell* de Mamoru Oshii). El fenómeno *shōjo* tiene su origen en la era Meiji (1868-1912), cuando la ley de Institutos para Mujeres de 1899 se implementó como parte de una serie de reformas para modernizar el país. Dicha ley preveía la construcción de institutos y escuelas para chicas, con el fin de mejorar su nivel de alfabetización (Wakeling, 2010:131). Con el mismo objetivo, la prensa y la industria literaria empezaron a publicar novelas y revistas dirigidas directamente a las chicas jóvenes, en las que las protagonistas utilizaban su misma manera de hablar –utilizando, por ejemplo, las partículas *teyo* y *dawa* al final de frase (Ueno, 2006, p.18). Aunque el uso de estas partículas se consideraba de mala educación en la época, la literatura para chicas ayudó a cambiar ese concepto en tanto se configuró una nueva identidad y un nuevo estereotipo para la mujer japonesa moderna: la *ryosai kenbo* (“buena esposa, madre sabia”). El uso del lenguaje por parte de la mujer queda muy lejos de nuestro propósito en esta investigación, pero cabe decir que el lenguaje es una marca identificativa *per se*, más aún en Japón donde desde la era Heian la mujer

viene usando un lenguaje diferente al del hombre (Ozaki, 1998, mencionado en Ueno, 2006, p.18). Con todo, es absolutamente determinante el papel que han desempeñado la prensa y la literatura japonesa –en pro de la heteronormatividad– desde la era Meiji como tecnología de géneros.

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

El cambio en este tono moralizador se produce en los 70, cuando las primeras artistas jóvenes –conocidas como las Nijūyonen Gumi– toman el control del manga *shōjo* cambiando las tramas y el perfil de sus heroínas. En la cultura *shōjo* se crea entonces, todo un espacio para la sublevación y la reivindicación de géneros, en el que las temáticas *cross-dressing*, *yaoi*, *gender-bender*, *yurei* y *yuri* comienzan a abrirse camino.

Debemos tener en cuenta, además, que la teoría de géneros en Japón se construye con dos ejes: la infantilización de la cultura (*yojika*) y la política *kawaii* (“lindo, mono”). Hasegawa afirma que existe una conexión muy potente entre la infantilización de la cultura de la postguerra y el establecimiento de un sistema de control patriarcal como resultado de la desesperación y la pérdida de confianza ante la derrota en la guerra. Como resultado, la mujer japonesa se ve obligada a performar los roles contradictorios de madre y de jovencita vulnerable que necesita ser protegida (Hasegawa, 2004, pp.127-128). Así, después de la recesión económica, la cultura *shōjo* explota el estereotipo de la colegiala y se convierte en un motivo artístico del feminismo, a veces como celebración de la feminidad y otras como reflexión sobre la dualidad de géneros y la sexualización del cuerpo de la mujer. Es una crítica vinculada a la tercera ola del feminismo, directamente influenciado por la teoría *queer*, el poscolonialismo y el globalismo. Pero sobre todo, se inspira en el ‘*girlie feminism*’ de la tercera ola que celebra la feminidad, la juventud y la rebeldía de la *girl* en contraposición a la *woman*; una *girl* concebida en una sociedad matriarcal, puesto que son hijas de las feministas de la segunda ola (Wakeling, 2010, pp.132-139). De hecho, la cultura *shōjo* se ha convertido en un espacio de negación y de subversión en el que los artistas contemporáneos se sublevan contra los estereotipos de género hegemónicos y la sociedad patriarcal japonesa (Wakeling, 2010, p.130). La *shōjo* se ha convertido en un espacio liminal –de tránsito–, un término elástico que ha evolucionado con los roles de la mujer dentro de la familia y de la sociedad hasta desarrollar un potencial revolucionario⁴. Y su poder de sublevación reside en que aún no es una mujer adulta para la sociedad y la familia, con lo que no tiene las responsabilidades de “maternidad” y “matrimonio”

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

y puede vivir su sexualidad de una forma mucho más liberada (Ricard, 2005, p.7). Tómese como ejemplo la permisibilidad de género presente en el manga *shōjo* –marimachos, homosexualidad, travestismo– que no existe en el manga *josei* (dirigido a las mujeres adultas). Y es en este espacio de revolución, en el que debemos leer la obra de Sion Sono.

2. Análisis fílmico de *Tag*

2.1. Diseño del análisis

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

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

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

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

De Lauretis argumenta que ya Vladimir Propp en *Morfología del cuento* (1928) y en *Oedipus in the Light of Folklore* (1928-1946) apuntaba a una relación directa entre Edipo y la narratividad, pues el folklore tradicional –que se desarrolla durante el sistema matriarcal– sitúa como centro de la narración a un sujeto mítico que busca a una princesa. Cuando la historia de Edipo surge durante la transición entre el matriarcado y patriarcado, el príncipe pasa de obtener el trono por casarse con la princesa –en el orden matriarcal– a obtener el trono por derecho propio al ser el hijo legítimo del rey –en el orden patriarcal. En cualquier caso, el centro de la narración es el sujeto mítico; un héroe masculino, independientemente del género de la imagen textual, que debe superar o restaurar un obstáculo femenino (de Lauretis, 1992, pp.179-197). Existe, por tanto, una fuerza que mueve al Edipo y provoca la narratividad: el deseo, porque «todo relato (todo desvelamiento de la verdad) es una puesta en escena del Padre (ausente, oculto o hipostasiado)» con lo que el placer del texto es «un placer edípico (desnudar, saber, conocer el origen y el fin)» (Barthes, 1993, p.20). «¿Todo relato no se vincula con el Edipo? ¿Contar no es siempre buscar el origen, decir sus querellas contra la Ley, entrar en la dialéctica del enternecimiento y del ocio? Hoy día se equivale de una misma manera el Edipo y el relato» (Barthes, 1973/1993, p.76). La narración es universal, como decía Barthes, y está presente en igual medida en el mito, en el drama y en el cine (Barthes, 1977, p.79).

Lo que se mueve en la película, después de todo, es el espectador, inmóvil ante la pantalla. El cine es la regulación de ese movimiento, el individuo como sujeto colocado en el vaivén e instalación del deseo, la energía, contradicción, en una retotalización completa de lo imaginario (el escenario de la imagen y el sujeto). (Heath, 1981, p.53)

Y si el cine es capaz de mover a este espectador inmóvil es gracias al sistema de miradas del cine clásico según la definición de Heath: porque la mirada de la cámara a lo profílmico, la mirada del espectador a la imagen de la pantalla y la mirada intradiegetica de cada personaje de la película configuran el sistema de miradas que proporciona un modelo de identificaciones multiplicadas en

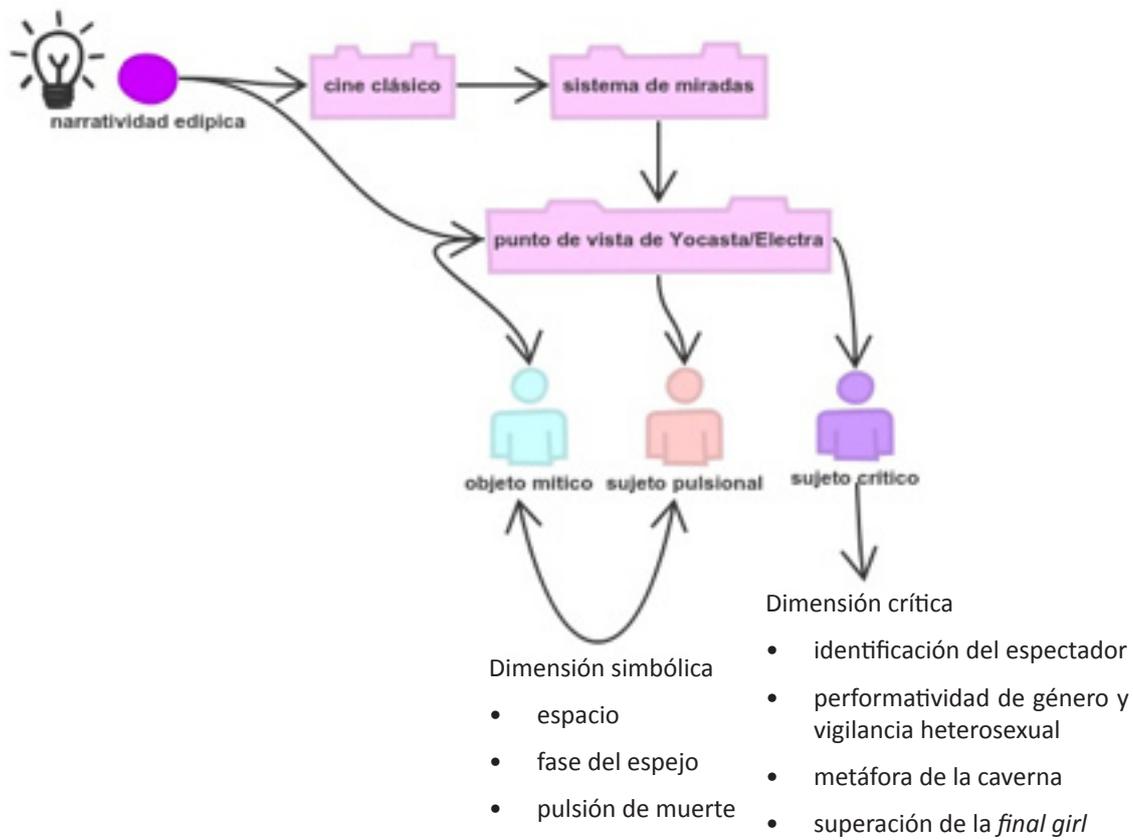
serie dentro del cual se produce la identificación del sujeto y el proceso del sujeto (Heath, 1981, pp.119-120).

H2: *Tag* replica el drama edípico desde el punto de vista de Yocasta/Electra⁵.

Una narración es cuestión de deseo, pero de deseo masculino porque la narratividad toma como sujeto del deseo y actante al Edipo y no a la princesa. En *Tag*, no obstante, Sion Sono ofrece a la espectadora femenina una identificación –a través del sistema de miradas– tanto con Yocasta como objeto mítico (objeto que el héroe mítico debe conquistar), como con Electra como sujeto pulsional (sujeto que lucha por su propio placer). Por tanto, y teniendo en cuenta que *Tag* es una réplica del drama edípico desde el punto de vista de Yocasta/Electra, podemos establecer la siguiente correspondencia entre los personajes:

- Mitsuko/Keiko/Izumi -- Yocasta/Electra
- Aki -- Madre Fálica
- Novio -- Edipo
- Jugador/Mirada proflmica -- Padre simbólico

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



⁵ Tomamos prestado el término 'Electra' de Carl Gustav Jung aunque Freud lo rechazara para facilitar la lectura del análisis.

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

El análisis del film es

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

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

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

El logro ideológico de un film recae, afirma Heath, en la aprehensión de las tres etapas; aprehensión que depende de que la narrativa atrape al espectador como sujeto de la imagen en pantalla. Sobra decir que la sutura es sólo uno de los modos de esta narrativa. En el presente análisis, vamos a recorrer estas tres etapas de Heath como espectador sujeto para –tomando la analogía de Casetti y di Chio– «montar y desmontar el juguete, para saber, por una parte, cómo está hecho por dentro, cuál es su estructura interna y, por otra, cómo actúa, cuál es su mecanismo» (Casetti y di Chio, 1991, p.17).

2.2. Pre-construcción del film

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

El *onigokko* es la versión japonesa del juego de persecución de niños –nuestro *pilla-pilla* o *tag* en inglés–, en el que se escoge a un *oni* (demonio) que persigue al resto de niños. Yamada, en su novela, toma este juego, a priori inofensivo y aleatorio, y lo convierte en una caza mortal. Porque, ¿acaso el niño que juega de *oni* en el *onigokko* no utiliza su poder según sus propias motivaciones? Bajo

esta premisa, el escritor construye *Riaru Onigokko*, que cuenta cómo Tsubasa Sato, un estudiante de instituto, es misteriosamente transportado a un universo paralelo distópico en el que las personas con el apellido Sato son el objetivo de un “*pilla-pilla*” mortal al que juega el rey. Lo que subyace bajo esta trama de thriller, acción y persecución, es una alegoría crítica a semejanza de un clásico como *Lord of the Flies*, escrito en 1954 por William Golding (*El señor de las moscas*, 1972, trad. Carmen Vergara): pérdida de la inocencia infantil, organización social y civilización contra un poder autoritario y marcial basado en la superstición y el miedo, individualidad versus comunidad.

Las adaptaciones cinematográficas de la novela de Yamada son todas thrillers de persecución que siguen la historia de la novela, y Sono presenta *Tag* a priori en la misma línea, con una construcción en *abyme* sobre la saga *Riaru Onigokko*. Sin embargo, el director afirmó no haberse leído siquiera la novela, y se inspiró únicamente en el título de la misma (Otapol, 2015). La confesión, que se interpretó en parte como una estrategia publicitaria, provocó una gran controversia y dividió a la opinión pública entre aquellos que creían que Sono desprestigiaba el trabajo de Yamada y aquellos que alababan al director. Y es que en general la crítica japonesa no parece haber comprendido el potencial subversivo del film. Sirva como muestra el análisis comparativo entre el film de Sono y la novela original de Yamada que realizan el editor Kazufumi Ida y el crítico literario de *SF Magazine* Naoya Fujita en la web de Excite News (Ida y Fujita, 2015). En este intercambio de opiniones, Ida afirma que *Tag* es una versión cruel de *Mad Max* (George Miller, 1979) con un despliegue de violencia innecesaria y que le parece increíble que a su edad Sono aún esté haciendo estas cosas. Afirma que el viento –que le recuerda al *yokai* Kamaitachi⁶– corta por la mitad el cuerpo de las chicas provocando las carcajadas del espectador y diluyendo, como resultado, el significado del filme. Fujita, por el contrario, reconoce la crítica al consumo sexual y el corte del viento como significante de la castración; sin embargo, el viento también provoca momentos *panchira* (“momentos en los que se ve la ropa interior”), dotando al film de una doble moralidad. Admite que la suma de todos estos elementos –violencia gratuita, momentos *panchira* y la huida de las chicas– invita al espectador a reflexionar sobre su ética. No obstante, en la misma línea de Ida, concluye que le decepcionó que Sono resolviera el film con el recurso de la metaficción y que es un milagro que en el cine japonés un hombre adulto con mente de adolescente haya podido realizar este tipo de film. Otro ejemplo sería el artículo de Mark Schilling en *The Japan Times* donde afirma: «La película va más allá de las emociones típicas de una caza mortal, y se convierte en un ingenioso cuestionamiento sobre la identidad. ¿Es tu precioso ego una ilusión? (Schilling, 2015)». A juzgar por este comentario, se deduce que el crítico percibe la intención del director de formular un mensaje; sin embargo, no comprende correctamente el mensaje puesto que la intención de Sono es más una crítica social que existencial, como apunta Schilling.

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

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

⁶ Espíritu del folclore japonés que ataca a humanos con una hoz o con sus garras, según la versión.

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

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

El casting también resulta bastante significativo. En primer lugar, porque todo él está compuesto por mujeres excepto el papel de Saito Takumi, cuya participación en el film se mantuvo completamente en secreto hasta el estreno (Oricon, 2015). Y, en segundo lugar, porque las tres heroínas de *Tag* son: la ex miembro del grupo de *idols* (“ídolos”) AKB48 Mariko Shinoda –en el papel de Keiko–, la modelo austríaca Reina Triendl –en el papel de Mitsuko– y la cantante idol de j-pop graduada en 2013 de Hello! Project⁷, Erina Mano –en el papel de Izumi. Las tres son auténticos productos consumibles de la cultura *shōjo*, con lo cual sirven de reclamo para el público pero además provocan que el mensaje crítico traspase la pantalla y lo potencian. Igualmente, la cualidad *hafu* (“biracial”) de Reina Triendl favorece la identificación de la espectadora occidental con la principal protagonista.

Por supuesto, esta pre-construcción se compone de forma diferente para el espectador japonés y el espectador no japonés; o mejor dicho, para el espectador asiático y el espectador no asiático. El espectador no asiático con toda probabilidad no cuenta con todo este bagaje de información. El perfil medio de espectador del Festival de Cine de Sitges, donde se estrenó el film en España, tan solo cuenta con lo que conoce del director Sion Sono; aunque no debemos subestimarlo. El prolífico director japonés es uno de los asiduos al festival: «Nuestro provocador favorito», dicen en su página web. Y es que, el ganador de 2015 de la “Màquina del Temps” a la trayectoria profesional tiene una absoluta historia de amor con los espectadores de Sitges desde que presentara en 2010 *Cold Fish* y ganara el Premio Casa Asia. Sono se abrió camino en Occidente gracias a *Suicide Club* (2002) cuando ganó el “Most Ground-Breaking Film Award” en el Fantasia Film Festival, y se consolidó con la épica crítica *Love Exposure* (2008). En Sitges, tras *Cold Fish*, vinieron *Guilty of Romance* y *Himizu* en 2011 y *Bad Film* y *Why Don't You Play in Hell* en 2013 (Sitges Film Festival, 2015). Crítica, adrenalina, violencia y exceso, mucho exceso es lo que encontramos en su filmografía. Y esto es lo que espera el espectador de Sitges que cuando ve el tráiler de *Tag* adquiere exactamente las mismas expectativas que el espectador japonés.

2.3. Reconstrucción del film

Tal y como se ha expuesto anteriormente, la narrativa del film es una construcción en *abyme* sobre la saga *Riaru Onigokko* y Sono juega con las expectativas del espectador sobre esta disposición para provocar un efecto devastador. El argumento es el siguiente: una estudiante de instituto, Mitsuko, está de excursión con sus compañeras cuando una amenaza sin forma se cobra la vida de todas sus amigas. Mitsuko huye hasta llegar a un instituto que no recuerda, pero las estudiantes y su mejor amiga Aki aseguran conocerla. Pensando que ha sido una pesadilla, las chicas disfrutaban de la mañana en el lago pero, al volver a clase, las profesoras intentan asesinarlas. Mitsuko vuelve a

⁷ El fenómeno *idol* condensa perfectamente el *leit motiv* de la cultura *shōjo*: consumo, infantilización de la cultura (*yojika*) y política *kawaii*.

huir sola, puesto que todas sus amigas han muerto, y llega a la comisaría de una pequeña ciudad. En la comisaría, la policía insiste en llamarla Keiko y cuando Mitsuko se mira al espejo se convierte en Keiko. Aunque Keiko no entiende nada, la policía la acompaña al lugar donde se va a celebrar su boda y allí se reencuentra con Aki. Cuando se quedan a solas, Aki le advierte del peligro y le explica que tienen que luchar contra el resto de chicas. Las chicas pretenden que Keiko se case con un novio que lleva puesta una cabeza de cerdo⁸, con lo que Aki y Keiko empiezan a matarlas para poder huir. Sin embargo, las profesoras entran en la iglesia para frustrarles la fuga. Las chicas logran salir de la iglesia y se separan para multiplicar sus posibilidades de éxito. Entonces Keiko llega a una carrera de mujeres y una de las corredoras la llama Izumi, y al mirarse en un espejo, Keiko se convierte automáticamente en Izumi. A partir de aquí y, para recuperar su vida, la protagonista tendrá que luchar por comprender cuál es su rol como mujer en la sociedad japonesa.

Para el espectador, Mitsuko (“Reina Triendl”) encarna a Tsubasa Sato saltando entre universos y entre identidades para intentar escapar de los *oni* y del Rey. Ella encarnaría, por tanto a la “*final girl*” de Clover. Sin embargo, el director, en la primera parte del film, va lentamente introduciendo sus intenciones reales, primero cuando transgrede el rol de la mujer y vemos a una conductora de autobús, y luego cuando introduce una primera reflexión sobre el rol de la mujer y Mitsuko ve en el lago a la novia y a una estudiante de instituto que han dormido juntas. No obstante, el gran *tour de force* se produce en la ceremonia de boda cuando Keiko (“Mariko Shinoda”) camina hacia el altar y la música del órgano marca el cambio de tono en el film. Entonces vemos al Padre representado en el vidrio de la iglesia pero su cara está censurada; es la constatación de un universo femenino en el que el hombre es omnipotente. Sono ya había utilizado a la *shōjo* en su filmografía anterior para la crítica social. Ningún cinéfilo que haya visto *Suicide Club* (2002) podrá olvidar nunca la imagen de las 54 adolescentes cogidas de la mano avocándose al suicidio. Puro *shock value*. La imagen no hubiera tenido el mismo poder si hubieran sido 54 *sarariiman* –la crítica hubiera ido entonces ligada a las masculinidades en Japón. Como hemos mencionado anteriormente, la liminalidad de la *shōjo* es crucial para productos críticos como *Suicide Club* o *Tag*; esas ansias de vivir el mundo adulto sin la maduración necesaria, la permisividad sexual en este estadio o la rebeldía de la *girl*.

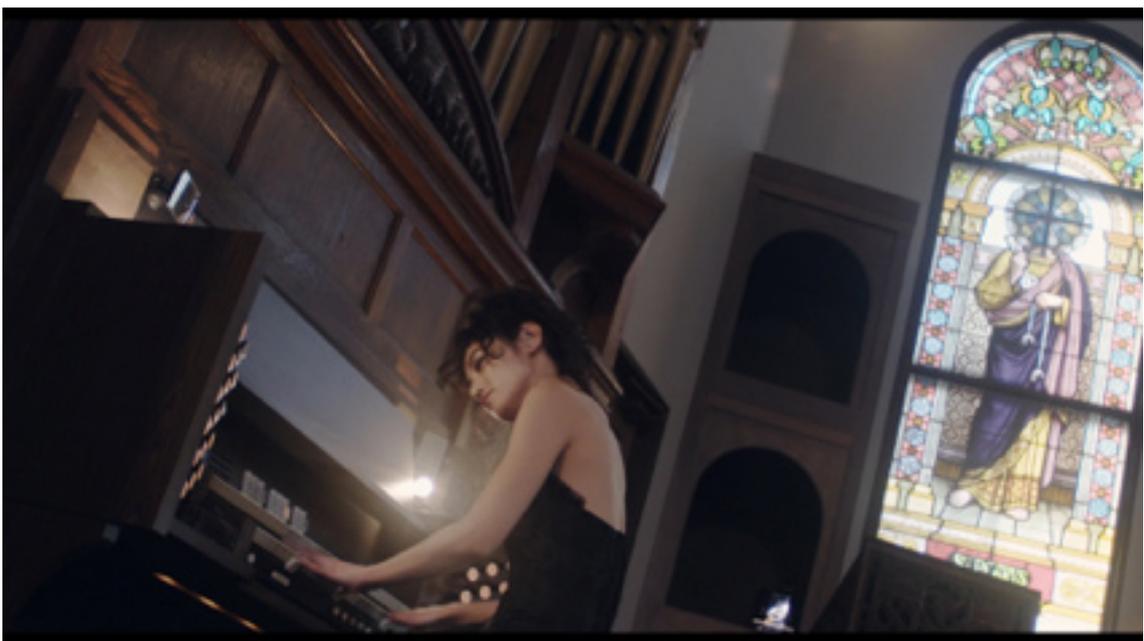


Imagen 2. Censura de la imagen del Padre en la iglesia.

⁸ La cabeza de cerdo deshumaniza al hombre. Es el mismo recurso que utiliza Hayao Miyazaki con Marco Pagoto en *Porco Rosso* (1992) o con los padres de Chihiro en *El viaje de Chihiro* (2001).

Sin embargo, Mitsuko no es una “*final girl*” al uso ni una “*battlin’ babe*”⁹. Ni es una mujer de figura andrógina que acaba con el asesino casi por casualidad ni es un personaje híbrido entre el *shōjo* y el *shonen*. Es una *shōjo*. Es aquí donde la pregunta que se plantea Ricard en su tesis se antoja indispensable para nuestra interpretación de *Tag*. ¿La experiencia heterosexual pone fin a la libertad de la *shōjo*? Ricard apunta a que quizás esta es la razón por la cual un gran número de manga finalizan con la formación de una pareja heterosexual consolidada. En ese momento, afirma, la *shōjo* deja de existir (Ricard, 2005, p.8). Esto se debe, sin lugar a duda a la lógica edípica, a la restitución de la mujer como buen objeto. A que con esa relación heterosexual, la *shōjo* debe abandonar la liminalidad y ocupar su lugar en la sociedad: el de la *sengyo shufu*, madre y esposa. Al fin y al cabo, de eso se trata la narratividad, y de eso se trata *Tag*.

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

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

En una primera revisión, Freud diferenció dos tipos de pulsiones que se producen en el ego y que tienen una función de auto-preservación: las pulsiones sexuales y las pulsiones del ego, como las destinadas a satisfacer el hambre. Sin embargo, en su obra Introducción del narcisismo de 1914, Freud rompe con esta distinción, ya que el narcisismo significa que el ego puede ser en sí mismo

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

objeto de placer, con lo que todas las pulsiones de auto-preservación son en esencia libidinales. Como resultado, se establecen dos tipos de libido: las libidos objetales (dirigidas a objetos) y las libidos yoicas (dirigidas al ego). En una revisión posterior, Freud concluyó que existían dos tipos de pulsiones: 'las pulsiones de muerte' son aquellas que buscan reducir o eliminar totalmente la excitación, mientras que 'las pulsiones de vida' tienen una función social y buscan la perpetuación de la especie mediante la reproducción antes que el placer individual. Ambas pulsiones luchan y coexisten en un mismo organismo, ambas están gobernadas por energía libidinal y ambas pueden dirigirse hacia el ego o a hacia un objeto. Por tanto, las pulsiones son innatas, pero la sexualidad no. La sexualidad es un telos reproductivo, una manifestación del principio de placer.

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

Tag adquiere sentido bajo la teoría de la feminidad de Freud. Mitsuko ha vivido hasta ahora en una fase masculina y así nos lo indica el momento en el que recoge del suelo un bolígrafo, símbolo fálico. Ante el miedo que le provoca el complejo de castración y la pérdida del placer de su sexualidad fálica entra en neurosis y corre. Cuando Aki ("Yuki Sakurai") encuentra a Mitsuko, le recuerda quien es y cuál es su lugar, y consigue calmarla, se convierte automáticamente en el objeto de deseo de Mitsuko, en la Madre Fálica¹⁰ simbólica. Independientemente de que Sion Sono pensara o no en Freud o Lacan cuando escribió y dirigió *Tag*, la narratividad edípica y la condición liminal de la *shōjo* que se puede explicar desde la teoría de la feminidad freudiana, propician una interpretación psicoanalítica. No olvidemos que Freud asegura que la mujer hace una regresión a la fase pre-edípica frecuentemente, y revive, por tanto, su fase masculina (Freud, 1964). Por tanto, podríamos deducir que la *shōjo* es liminal porque aún no es madre ni esposa y no ha renunciado socialmente a su fase masculina.

Aunque el uso del lenguaje queda muy lejos de nuestro propósito, cabe subrayar que en su primer encuentro Mitsuko utiliza el pronombre neutro *watashi* ("yo") en lugar del pronombres de uso femenino *atashi*, mientras que Aki sí utiliza *atashi, omae* ("tú") y la partícula *no* al final de frase. Aunque es común que a la *shōjo* se la represente utilizando un lenguaje más neutro o incluso masculino, la *josei* es más consciente de su feminidad y la enfatiza porque es más consecuente con su identidad de género (Ueno, 2006, p.24).

El proceso de huida se repite varias veces. Después del ataque de las maestras a las chicas del instituto y la muerte de Aki, Mitsuko vuelve a huir con otras compañeras. En realidad, lo que las

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

maestras pretenden es reconducir a Mitsuko hacia la senda de la feminidad eliminando los posibles objeto de deseo pero, cuando el Padre vuelva a atacar –recordando el complejo de castración–, Mitsuko volverá a entrar en neurosis (inhibición sexual) y volverá a huir. Así es como llega a la estación de policía y luego al lugar donde se va a celebrar su boda y se reencuentra con Aki –obviaremos por el momento la transformación de Mitsuko en Keiko. Como una auténtica Madre fálica, Aki la reconforta y la completa, y juntas luchan contra las invitadas y las profesoras para evitar la boda con el Edipo que ha designado su Padre. Las chicas volverán a separarse en el camino del río y Keiko volverá a transformarse, esta vez en Izumi, y encontrará amigas en una carrera simbólica de la mujer que la animarán¹¹ a recorrer su propia vía de la sexualidad. Sin embargo, el Edipo y la vigilancia heterosexual, que representan las maestras, aparecerán en la carrera con el fin de reconducir una vez más a Izumi en la senda de la feminidad.



Imagen 3. Falos en la carrera de la mujer.

Con el fin de que Mitsuko comprenda la realidad y se recupere a sí misma¹², debe renunciar a Aki, a la Madre fálica, no hay otra manera de que aprehenda la diferencia sexual. Solo renunciando al objeto de su deseo, destruyéndolo y eliminando así su excitación hacia él (pulsión de muerte), podrá llegar al panteón de las *shōjo* fetiche y enfrentarse a su Padre¹³ y a Edipo, entrando en fase fálica¹⁴. Cuando más tarde se enfrente a Edipo en la escena de la cama, Mitsuko deberá decidir entre

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

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

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

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

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

2.4. Pasaje del film

Con el fin de acompañar al espectador en la aprehensión de esta etapa analizaremos en detalle cómo la dualidad Yocasta/Electra incide en la representación de la mujer en el film a través de los indicadores de la dimensión simbólica y la dimensión crítica.

2.4.1. La identificación en *Tag*

«Si vamos a tomar la sutura como enfoque para analizar los significantes del sujeto espectador en el texto, debemos basarnos en el significante más evidente: la mirada» (Aumont y Marie, 1990, p.244). Sobre todo en el primer episodio, la mirada es un significante clave para forzar las identificaciones que atravesaran al espectador durante el resto del film. El sujeto-espectador comienza en una posición de plena *jouissance* cuando es transportado como sujeto filmico por el viento al universo pre-edípico. Quizás la identificación con lo profilmico resulte demasiado sutil en este primer plano, pero el siguiente plano es la máxima expresión de la *jouissance* del sujeto que vuela aparentemente libre de encuadres.



Imagen 4. La plena *jouissance* del sujeto.

Es un sujeto-espectador todopoderoso que desciende de un universo superior –de ahí el fuerte picado que se convierte en cenital–, porque su ley –la ley del Padre– es la que gobierna y juzga en este universo. Este tipo de imagen objetiva irreal (término de Casetti y di Chio, 1991) a modo de *establishing shot* pero con un encuadre y un movimiento de cámara completamente insólito, asientan la identificación del espectador con la mirada de la cámara y conducen su mirada (Metz,

2001, p.69). Por eso, el punto de fuga que dibuja la carretera es tan marcado: el objeto escópico que la cámara busca está dentro del autobús. Los siguientes planos ya implican una mirada objetiva pero, incluso dentro del autobús, el punto de fuga nos dirige a Mitsuko –nótese que ella es la única que está perfectamente sentada. El cambio de escala tan brusco de plano general a plano medio ratifican que ella es el objeto mítico. Su postura dignificada, su pose poética y romántica la diferencian del resto puesto que ella parece estar esperando a su príncipe azul. La feminidad de Mitsuko se subraya cuando las dos compañeras llaman la atención de las excursionistas en una actitud completamente masculina; incluso su lenguaje es masculino. A pesar de la guerra de almohadas, Mitsuko sigue inmersa en sus poemas, recoge una pluma y la guarda en su cuaderno; como quien retiene un recuerdo. Recuerdo que quedará por siempre ligado a la pluma y, por tanto, a los momentos que Mitsuko intentará volver una y otra vez cuando cierre los ojos.



Imagen 5. El punto de fuga junto con la postura de la actriz dirigen nuestra mirada.

Mitsuko estará todo el tiempo atravesada por la mirada del Padre (el jugador). La cámara tiene una mirada completamente masculina en estos planos y Sono nos lo recuerda cuando presenta a la profesora y a la conductora del autobús. Ambas miran fuera de cámara y en el siguiente plano –que sutura gracias al *raccord* de su mirada– vemos en contraplano a las chicas del otro autobús. No es una mirada subjetiva desde el punto de vista de la conductora del autobús, sino desde encima de su hombro, además la escala del siguiente plano lo hace inverosímil. De hecho, cuando el sujeto vuelve al interior del autobús con el plano medio de la profesora y la conductora, el encuadre imposible de la conductora del autobús a través del retrovisor refuerzan nuestra identificación con la cámara. Esta mirada masculina monolítica ya sea objetiva u objetiva irreal, que se corresponde con el Padre simbólico, se rompe cuando las chicas tiran al suelo el bolígrafo de Mitsuko y vemos en plano subjetivo el bolígrafo en el suelo; ofreciendo así una mirada femenina. A partir de aquí, el director jugará con dos miradas –la mirada masculina del Padre simbólico y la mirada femenina de Mitsuko–; juego que se volverá mucho más pronunciado cuando el Padre simbólico ataque a los autobuses. La enunciación fílmica alternará en lo que queda de episodio mirada objetiva, mirada objetiva irreal y mirada subjetiva del personaje con un montaje relativamente rápido y unos acordes acuciantes que generarán la tensión propia del género de terror. Hasta aquí, Sono no ha hecho más que seguir el sistema de miradas prototípico del cine de terror, pero en el lago introducirá una nueva

mirada: la interpelación. Primero durante la pelea de almohadas en el plano/contraplano de Aki y Mitsuki pero que reclama directamente al espectador; esta interpelación no pretende simplemente sumergir al sujeto en la diégesis sino hacerle partícipe del discurso y despertar su espíritu crítico. Mucho más claro quedará con las continuas interpelaciones de Sur a la espectadora femenina: «Sé fuerte. La vida es surrealista. No dejes que te consuma». Y, por último, cuando Mitsuki se encuentre con Edipo (el novio) y este le diga que está en su futuro. Esta llamada al espectador, que rompe con la regla de no mirar a cámara del cine clásico, es indispensable para crear al sujeto crítico porque propicia el diálogo directo entre el texto y el espectador. Por supuesto, para que funcione, es básica una identificación previa con la mirada femenina.



Imagen 6. Interpelación a la espectadora femenina.

2.4.2. El espacio en *Tag*

Al margen de los saltos entre universos que se desprenden de la narrativa imbricada a la saga *Riaru Onigokko*, cabe mencionar que el director juega con dos espacios: el universo edípico y el universo pre-edípico. Recordemos que llamamos universo edípico a aquel en el que existe Edipo, es decir el hombre, y universo pre-edípico a aquel en el que solo existe la mujer. Por ende, el Padre desciende omnipotente de un universo edípico a romper el vínculo madre-hija que se forma en la etapa pre-edípica. Pero Sono no solo expresa esta diferencia de poder con planos objetivos irreales, sino que utiliza un recurso tan socorrido en la estética japonesa como las estaciones del año. El otoño en el que se enmarcan las chicas del autobús simboliza el universo preedípico, liminal de la *shōjo* que aún no ha alcanzado la plenitud de la madurez sexual; mientras que el invierno, la nieve más concretamente es el universo edípico en el que Mitsuko tendrá que vivir una vez resuelto el complejo de Edipo.

Esta tensión entre las diferentes etapas de la feminidad de la mujer, Sono la expresa visualmente en el primer episodio cuando Mitsuko huye desfavorida por mitad de la carretera y transita entre los dos universos: a un lado la nieve del universo edípico y al otro el otoño del pre-edípico. Luego atravesará el bosque, huyendo de la nieve, hasta llegar a un río en el que la nieve se derrita; es decir, consigue regresar a la liminalidad. Además, siempre que Mitsuko, Keiko o Izumi (“Erina Mano”) huyan, lo harán recorriendo largas carreteras o caminos que bordean ríos: los perfectos símbolos de

las transiciones. Y al final de su viaje introspectivo, Mitsuko despertará en un paisaje completamente nevado¹⁵, con lo que habrá alcanzado la etapa final de su maduración sexual.



Imagen 7. Transitando entre el universo pre-edípico y el universo edípico.

2.4.3. La performatividad del género y la vigilancia heterosexual en *Tag*

Cada vez que la Yocasta/Electra entra en un nuevo rol o en un nuevo espacio, se adapta para performar¹⁶ adecuadamente el género y evitar consecuencias punibles. Así ocurre cuando Mitsuko se cambia de uniforme en el río para entrar en el instituto o Keiko se viste con el traje de novia en su boda. Así, la acción de vestirse comporta una voluntad activa de adecuación a las normas sociales. Sin embargo, existe un Otro que vigila y juzga su performance del género. A pesar de que las dos profesoras del instituto parecen al principio –cuando hablan por primera vez con Aki y Mitsuko– una imagen especular adulta de las chicas en cuanto parecen performar una pareja homosexual en la que una ha adquirido el rol masculino y la otra el rol femenino¹⁷, su personalidad y su función cambia completamente cuando Mitsuko le lanza la almohada a Aki en clase. Este gesto que simboliza una complicidad entre las chicas, un compartir sus sueños y sus metas, y una relación sentimental, ha de ser erradicado completamente puesto que aparta a Mitsuko de la heterosexualidad obligatoria. Las

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

16 «La performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente» (Butler, 2007). Por tanto, devenimos sujetos; negociamos identidades y performamos el género para y por la mirada del otro, a quien nos anticipamos intentando cumplir sus expectativas.

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

profesoras, en lo simbólico, representan a la educación entendida como institución que perpetua la hegemonía heterosexual, como tecnología de género.

La heterosexualidad obligatoria –junto con otras instituciones, como la maternidad patriarcal, la explotación económica y la familia nuclear– controla y niega la sexualidad femenina. Incluso instituciones de inspiración feminista como podría ser una escuela de chicas como la descrita por Sono, solidifican el rol de la mujer gracias a la legislación, los mandatos religiosos, las imágenes de los medios de comunicación (Rich, 1996, p.16), y se aseguran de que la princesa cumpla su contrato con Edipo. Ese es el cometido de las profesoras cuando lanzan el ataque a las chicas al son de la marcha de guerra “Anchors Aweigh”: eliminar a Aki y a la existencia lesbiana para reconducir a Mitsuko en la senda de la feminidad. El mismo papel desempeñan las habitantes de la ciudad de mujeres a la que llega Mitsuko. Una vez convertida en Keiko, las habitantes se reirán de ella por vestir un uniforme de colegiala y contravenir las normas de género. También las invitadas de la boda de Keiko están allí para asegurarse de que cumple con su rol adecuadamente y para entregarla cual sacrificio cuando la música del órgano marque el *tour de force*.



Imagen 8. Vigilancia heterosexual.

2.4.4. La fase del espejo en *Tag*

La conversión ante el espejo que reproduce Sono funciona de la misma manera que la performance del género, como una mascarada que la protagonista viste para adecuarse al medio social. Mitsuko construye a Keiko por y para la mirada de la alteridad a la que se anticipa, y más tarde Keiko construirá a Izumi también por y para la mirada de la alteridad. Pero además, es una especularización de la fase del espejo lacaniana¹⁸. El sujeto-espectador que se ha identificado previamente con Mitsuko se ve en el espejo y se convierte en Keiko gracias a la interpelación de la mirada en el encuadre.

¹⁸ Se genera en una fase oral primitiva de la evolución del sujeto (entre los seis y dieciocho meses), cuando no es posible diferenciar entre el yo y el objeto de deseo (la madre). En esta fase, el bebé construye una relación dual entre el yo y el objeto (la madre que lo sostiene) a través de la mirada: construye su yo en lo imaginario al identificarse con la imagen del yo semejante –el yo es construido por otro y para otro–; esta es la base de todas las identificaciones posteriores, las secundarias. En la fase del espejo, Lacan apunta a la aparición del ‘narcisismo primario’ que nace al acabar con el fantasma del cuerpo fragmentado, con lo que el narcisismo está inexorablemente vinculado a la identificación.

También, el plano en el que Mitsuko ve el cartel de *Tag* es un *mise en abyme* de la representación de la imagen de la mujer. La espectadora se ve a sí misma mirando, puesto que se ha identificado con Mitsuko y Mitsuko es parte del cartel. El cartel de *Tag* funciona como un *pin-up*. Es el heredero de los *bijin-ga*¹⁹ y su cometido es recordarle a Mitsuko que es un objeto escópico consumible destinado a satisfacer las necesidades sexuales y emocionales de los hombres. En este punto, Sono es muy explícito con sus intenciones. El hecho de que el cartel que ve Mitsuko sea el mismo cartel del film resalta la voluntad manifiesta del autor de usar el film como síntesis del drama edípico de la mujer.

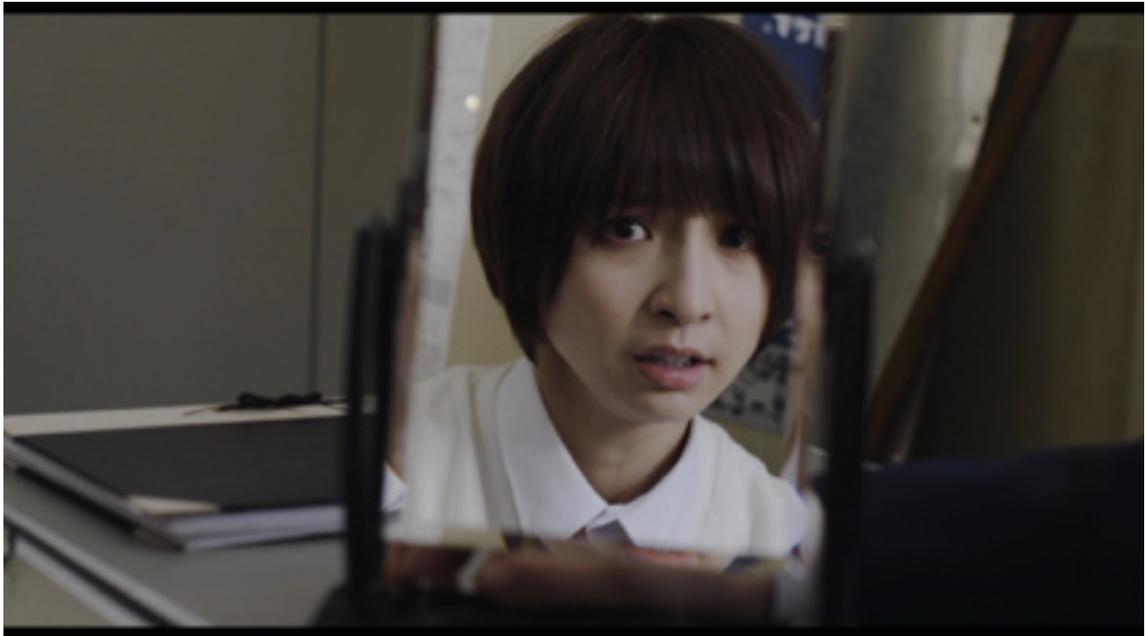


Imagen 9. Especularización.



Imagen 10. *Mise en abyme* de la representación de la imagen de la mujer.

¹⁹ Grabados de *ukiyo-e* con representaciones de mujeres.

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

2.4.5. La metáfora de la caverna en *Tag*

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

En esta cita Baudry lee los efectos del dispositivo cinematográfico a la luz del mito de la caverna de Platón. El cine proporciona todos los elementos necesarios para un *mise en-scène* del mito platónico –proyector, oscuridad, pantalla– y, por tanto, reproduce las condiciones necesarias para que el sujeto sufra una regresión narcisista primaria hasta la fase del espejo lacaniana (Baudry, 1970). Pero el mito de Platón tiene además otro sentido imbricado en *Tag*. Izumi llega a la caverna después de haber alcanzado al final de la carrera de la mujer y las *shōjo*, como los prisioneros de la realidad reflejada del mito, intentan matarla porque están cómodas en su universo pre-edípico el cual abandonan cuando el Edipo de turno las reclama. Sin embargo, para salir de la caverna, comprender la realidad y llegar al panteón del Padre omnipotente, deberá recuperar su identidad y renunciar a la Madre fálica simbólica.

Mitsuko sale dos veces de la caverna (Imagen 11). La primera vez llega al futuro a través de un espacio tradicionalmente femenino como es la cocina. Sin embargo, está lleno de hombres que han transgredido las leyes del género porque es el mundo de hombres en el que se ha convertido su universo ya que la *shōjo* no ha sabido reaccionar. Al salir de la cocina, Mitsuko encuentra unos hombres en fila en una improvisada tienda de hombres y luego ve el cartel de *Riaru Onigokko*; la mujer se ha convertido en un mero juego en 3D consumible porque es una especie extinguida. Al decirle el Edipo que está en el futuro, Mitsuko se desmaya y regresa a la caverna. En este plano, el Edipo interpela no solamente a Mitsuko sino directamente a la espectadora femenina gracias a la



Imagen 11. La caverna platoniana.

mirada a cámara. La segunda vez que sale de la caverna, Mitsuko está preparada para enfrentarse al Padre simbólico pues ha comprendido que su universo es un universo contenido dentro del universo edípico. Así, esta segunda vez, llega al universo nevado edípico, al panteón del Padre en el que la mujer no es más que un fetiche que este utiliza para su propio placer.

2.4.6. La pulsión de muerte en *Tag*

Si Mitsuko se ve obligada a matar a Aki para enfrentarse al Padre simbólico y al Edipo no es solo porque el drama edípico exija cerrar la narración. Tampoco es porque la tragedia aristotélica obligue al héroe mítico a sacrificarse para expiar sus pecados. Mitsuko debe renunciar a su masculinidad para abrazar la feminidad y resolver el complejo de Edipo, pero su sexualidad y su subjetividad dependerán de cómo resuelva la narratividad. Con el suicidio de Mitsuko, el director no solo provoca el displacer fílmico del espectador masculino y le obliga a plantearse su responsabilidad como sujeto de la mirada gracias a la catarsis. Con ese suicidio, Sono demuestra con creces que no todo el cine trabaja para Edipo. El cine también trabaja para la crítica social. Por eso, la imagen debe morir. La representación de la mujer como objeto escópico debe morir. No es, sin embargo, una destrucción total como la que acontece en los mitos con el fin de resolver la contradicción entre masculinidad y feminidad. Porque el siguiente plano nos muestra a Mitsuko tendida en la nieve, con lo que ha conseguido resolver el complejo de Edipo y retornar a un universo edípico pudiendo escoger libremente.

Parafraseando a de Lauretis, podemos afirmar que no ha sido Edipo quien ha resuelto la adivinanza de la Esfinge, sino Yocasta/Electra, con lo que a partir de aquí Edipo tendrá que imaginar otra manera de acercarse a la princesa.

La labor más excitante del cine y del feminismo actual no es anti-narrativa o anti-edípica; más bien todo lo contrario. Es vengativamente narrativa y edípica, pues quiere acentuar la duplicidad de ese guión y la contradicción específica del sujeto femenino dentro de él, la contradicción por la cual las mujeres históricas deben trabajar con y contra Edipo. (de Lauretis, 1992, pp.249-250)

2.4.7. La superación de la “*final girl*”

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

¿Pero la identificación de la mujer con la experiencia masculina indica de forma similar una conversión lesbiana? ¿O es el proceso patriarcal tan unidireccional que la mujer se puede identificar con el hombre directamente, pero el hombre puede identificarse con la mujer solo transexualizándola? (Clover, 2015, p.54)

Aún a riesgo de desviarnos demasiado, creo que lo que Clover no tiene en cuenta es precisamente que la mascarada de la mujer proviene de su etapa masculina en la fase preedípica y que Freud insiste en que la mujer es capaz de regresar a la fase pre-edípica y alternar entre masculinidad y feminidad. Precisamente Sono utiliza conscientemente la figura de la “*final girl*” para su crítica. Mitsuko no es de figura andrógina, ni tiene un nombre masculino ni un cuerpo asexual. Es sexualmente inactiva, pero precisamente porque «la historia trata no menos que la masculinidad» (Clover, 2015, p.50), tal y como reconoce Clover. Su estado liminal es crucial porque aceptar su ambigüedad y utilizarla es necesario para salvarse. La narratividad edípica de toda trama obliga a un subtexto de géneros y *Tag* es un manifiesto feminista en tanto que Sono resuelve la escena final a favor de la mujer. Porque aunque Mitsuko renuncie a su masculinidad cuando destruya a Aki y entre en la cama como una mujer, aceptando su feminidad y su destino, ella no recurre a la masculinidad para matar al Edipo. No utiliza ningún arma fálica, al contrario, utiliza un arma que el director ha erigido como significativa de la *shōjo* durante el film: la almohada. Es la feminidad de Mitsuko la que mata al Edipo y cuando le mata, también muere una parte de ella, la parte femenina, volviendo a quedar sólo su masculinidad que apuñala, ahora sí, con símbolos fálicos²⁰ –el bastón, la botella y el bolígrafo. Tan solo Izumi cae muerta sin un arma fálica visible, pues ella es la feminidad por la que todas corrían en la carrera. Con su suicidio, Mitsuko no solo supera a la “*final girl*”, sino que castiga al espectador homoerótico narcisista por utilizarla en sus juegos escópicos-masoquistas.



Imagen 12. Mitsuko apuñala su masculinidad.

3. Conclusiones

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

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

20 No puede quedar inadvertido el plano de Mitsuko tendida sobre las plumas rojas, homenaje a *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) en la que se criticaba el culto a la falsa belleza. Con una Mitsuko auto-empalada, Sono eleva la crítica a la objetivación de la mujer (Imagen 12).

Soy consciente de que, desde un punto de vista bordwelliano, mi trabajo parece un ejemplo perfecto de lo que Bordwell llama “aplicación descendente” (*top-down application*) de la Gran Teoría (Bordwell, 1996, pp.18-21) e impulso hermenéutico (Bordwell, 1996, pp.24-26). En mi defensa argumentaré que la presente investigación nace de la voluntad de desvelar la *intentio auctoris* de Sion Sono como enunciador del texto fílmico *Tag* y, por tanto, exponer también la *intentio operis* del propio texto (Eco, 1997, p.35)²¹. Si la pregunta de investigación era si la *intentio operis* de *Tag* sirve al proyecto feminista, no bastaba con someter al film al test de Bechdel²², sino que era necesario enfrentarlo a los postulados de la Feminist Film Theory. Con todo, he intentado ser lo más empírica posible en mi exposición y, por ello, he intentado elaborar un análisis a medida que tuviera en cuenta todo el contexto de la obra de Sono como parte de la cultura *shōjo*, sin traicionar (espero) la *intentio auctoris* del director. Concluiremos, pues, que no he usado el texto sino que lo he interpretado –según los términos de Eco– y que dicha interpretación se sostiene como un todo coherente a lo largo de todo el film con lo que podemos afirmar que es válida (Eco, 1997).

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

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

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

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

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

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

21 Eco distingue entre *intentio auctoris* –intención del autor– e *intentio operis* –intención del texto.

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

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

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

Bibliografía

Aumont, Jacques, y Michel Marie. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990.

Barthes, Roland. *Introduction to the Structural Analysis of Narratives*. Nueva York: Fontana Press, 1977.

———. *El placer del texto*. México, D.F.: Siglo XXI, 1993.

Baudry, Jean-Louis. «Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base». *Cinétique* 7-8 (1970): 1-8.

———. «Le dispositif». *Communications*, 23 (1975): 56-72.

Bordwell, David. «Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory». En *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, 3-36. Madison (Estados Unidos): The University of Wisconsin Press.

Box Office Mojo. *2015 Japan Yearly Box Office Results* [informe en línea]. (<http://www.boxofficemojo.com/intl/japan/yearly/?yr=2015&sort=gross&order=DESC&pagenum=1&p=.htm>)

Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.

Casetti, Francesco, y Federico di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991.

Clover, Carol J. *Men, Women, and Chainsaws: gender in the modern horror film*. Princeton: Princeton University Press, 2015.

- Doane, Mary Ann. «Film and the masquerade: Theorising the female spectator». *Screen* 23, 3-4 (1982): 74-88.
- Eco, U. *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Cambridge University Press, 1997.
- Foster, Gwendolyn Audrey. «Captive bodies: postcolonial subjectivity in cinema». En *SUNY series, cultural studies in cinema/video*. Nueva York: State University of New York Press, 1999.
- Freud, Sigmund. «Femininity». En *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, editado por J. Strachey, 113-135. Londres: The Hogarth Press, 1964.
- Hasegawa Yuko. «Post-identity Kawaii: Commerce, gender and Contemporary Japanese Art». En *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, editado por F. Lloyd, 127-141. Londres: Reaktion Books, 2004.
- Heath, Stephen. *Questions of cinema*. Bloomington (Estados Unidos): Indiana University Press, 1981.
- . «Sobre la sutura». *Youkali: revista crítica de las artes y el pensamiento* 6 (2008): 107-225. (<http://www.youkali.net/6d-YOUKALI-clasico-Heath.pdf>)
- Ida Kazufumi, y Fujita Naoya (2015). «¡Gensaku yori hidoi! Eiga “Riaru Onigokko” joshikosei ga hashitte nigete, bukkorosarerudake». *Excite News*. (<http://www.excite.co.jp/News/reviewmov/20150722/E1437556571299.html>)
- Johnston, Claire. «Femininity and the Masquerade: Anne of the Indies». En *Psychoanalysis & Cinema*, editado por E. A. Kaplan, 64-72. Nueva York: American Film Institute, 1990.
- Kaplan, Ann. «Global Feminism and the State of Feminist Film Theory». *Signs*, 30, 1 (2004): 1236-1248.
- . «A History of Gender Theory in Cinema Studies». En *Screening Genders*, editado por K. Gabbard y W. Luhr, 15-28. Londres: Rutgers University Press, 2008.
- de Lauretis, Teresa. *Alicia ya no - Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra, 1992.
- . *Freud's Drive: Psychoanalysis, Literature and Film*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Lauzen, Martha M. «It's a Man's (Celluloid) World: On-Screen Representations of Female Characters in the Top 100 Films of 2014». *On-Screen Representations* 14 (2015). (http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2015_Its_a_Mans_Celluloid_World_Report.pdf)
- Metz, Christian. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema». En *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, editado por M. Braudy y Leo Cohen, 833-844. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Napier, Susan J. *Anime from Akira to Howl's moving castle: experiencing contemporary Japanese animation*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005.

- Orbaugh, S. «Busty Battlin' Babes: The Evolution of the Shōjo in 1990s Visual Culture». En *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, editado por J. S. Mostow, N. Bryson, y M. Graybill, 201-265. Honolulu: University of Hawaii Press, 2003.
- Otapol. «“¿Gensaku yomazu ni eiga totta dattei?” ¡Sono Sion han Riaru Onigokko ga Oenjo! Hitotsu dewa “gyakuni” kitai no koe mo». *Otapol* (2015). (http://otapol.jp/2015/07/post-3320_entry.html)
- Oricon. «Saito Takumi, tokushu maiku de oyaji ni henshin “Riaru Onigokko” ni shiikuretto shutsuen». Oricon (2015). (<http://www.oricon.co.jp/news/2055911/full/>)
- Ricard, Jennifer. *Ugly Ducklings: The Construction and Deconstruction of Gender in Shōjo Manga*. Montreal: McGill University, 2005.
- Rich, Adrienne. «Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana». *Duoda: Revista d'estudis feministes* 11 (1996): 13-37. (<http://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/download/62008/90505>)
- Schilling, Mark. «Sion Sono is back with buckets of blood and a three-faced heroine in 'Tag'». *The Japan Times* (2015). (<http://www.japantimes.co.jp/culture/2015/07/01/films/film-reviews/sionsonoback-buckets-blood-three-faced-heroine-tag/#.WG6fXbH--S4>)
- Sitges Film Festival. «Sion Sono rebrà el premi Màquina del Temps a Sitges 2015». (2015). (<http://sitgesfilmfestival.com/cat/noticies/?id=1003296>)
- Ueno, Junko. «Shōjo and Adult Women: A Linguistic Analysis of Gender Identity in Manga (Japanese Comics)». *Spring* 29, 16 (2006).
- Wakeling, Emily Jane. «“Girls are dancin'”: shōjo culture and feminism in contemporary Japanese art». *New Voices* 5 (2010).