

DIOSAS MONSTRUOSAS. UN ANALISIS TEXTUAL DE AUDITION (Takashi Miike, 1999)

Buenos días. En los próximos minutos les voy a hablar sobre la sombra de la Diosa, el reverso oscuro de la idealización de una mujer: el monstruo femenino o “monstrua” como me gusta denominarlo, y haré a lo largo de la Comunicación.

Mi intención es analizar la figura de la monstrua que aparecen en **Audition (1999), del japonés Takashi Miike.**

Audition cuenta la historia de un viudo que quiere volver a casarse y decide encontrar esposa a través de un casting falso que organiza con un amigo productor de cine. La joven “perfecta” de la que se enamora en ese casting resulta ser una peligrosa sádica que lo captura y tortura de forma cruel, salvando la vida gracias a la inesperada aparición de su hijo.

Para comenzar mi análisis debemos hacernos la siguiente pregunta ¿Qué es un monstruo? ¿es esta mujer monstruosa?

Independientemente de otras definiciones, me interesa más hacer uso de las siete tesis que enuncia **Jeffrey Jerome Cohen**, un referente en la teoría del monstruo. Cohen afirma que el cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural, un constructo, una proyección. “El monstruo” dice “sólo existe para ser leído. Así, podemos leer o interpretar las culturas a través de los monstruos

que engendran, ya que se tratan de híbridos no asimilados, que mezclan toda clase de identidades (personal, nacional, cultural, económica, sexual, psicológica, universal,..).

Cohen considera al monstruo como señal de una crisis de categorías. Así, los monstruos son HÍBRIDOS PERTURBADORES, que se niegan a participar en la clasificación , en “un orden de cosas”. Esta definición, en la que la clasificación binaria se rompe en pos de una creativa hibridización, encaja en los presupuesto principales que enuncia Judith Butler en su libro “El género en disputa”. La autora deconstruye la pretendida naturalidad de los géneros que se articulan de forma binaria (hombre/mujer, interior/exterior), y que refuerzan la normatividad heterosexual, y problematiza las tres dimensiones de la corporalidad: el sexo anatómico, la identidad de género y la actuación de género. Considera que la anatomía es diferente del género y éste de su actuación, por lo que la parodia y la performatividad del género abre nuevas posibilidades a la identidad femenina y masculina, fuera de la dominación masculina y la normatividad heterosexual.

La película que aquí nos ocupa construye un monstruo femenino que problematiza, en su propia contingencia, la categoría de género, sexo e identidad en la actualidad. Parafraseando a Cohen “los monstruos nos preguntan cómo percibimos el mundo

(...) Nos piden reevaluar nuestras suposiciones sobre la raza, género, sexualidad, nuestra percepción de la diferencia, nuestra tolerancia hacia su expresión. Los monstruos nos preguntan por qué los creamos”.

Para responder a esta pregunta mediante el análisis textual, voy a seguir las siete definiciones del monstruo postuladas por Cohen, combinada, en momentos concretos, con la idea de la performatividad del género y su parodia de Butler.

LAS 7 DEFINICIONES DEL MONSTRUO

Estas son las siete tesis sobre el monstruo cultural de Jeffrey Jerome Cohen

- 1.- EL CUERPO DEL MONSTRUO ES UN CUERPO CULTURAL
- 2.- EL MONSTRUO SIEMPRE ESCAPA
- 3.- EL MONSTRUO ES LA SEÑAL DE UNA CRISIS DE CATEGORÍAS
- 4.- EL MONSTRUO MORA EN LAS PUERTAS DE LA DIFERENCIA
- 5.- EL MONSTRUO CONTROLA LOS LÍMITES DE LO POSIBLE
- 6.- EL MIEDO AL MONSTRUO ES REALMENTE UNA ESPECIE DE DESEO
- 7.- EL MONSTRUO ESTA EN EL MARCO DEL CAMBIO

Mantendré la imagen para ir regresando a cada una de las leyes, a medida de que vaya usándolas para analizar las dos películas que nos ocupan.

La primera la ley dice que **el cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural**. El monstruo nace únicamente en una encrucijada metafórica, como una encarnación de un momento cultural concreto. **AUDITION** y el monstruo que nos muestra es la encarnación de dos momentos críticos en la sociedad nipona, concretamente el del ocaso del modo de vida tradicional y el papel de la mujer o, mejor dicho, la forma apropiada en que el género femenino debe comportarse como tal. Este conflicto generacional aparece claramente en diferentes secuencias.

El protagonista charla con su amigo productor de cine, a quien le comentará su propósito de volverse a casar y de quién saldrá la idea de hacer un casting. Su charla se interrumpe al oír a unas muchachas reírse a pleno pulmón y, horrorizados, comentan “¿dónde están las buenas chicas? Japón está acabado”.

No es este el único momento en el que sabemos que existe un problema entre el viejo mundo y el nuevo. Poco antes, nuestro protagonista, junto con un empleado, trabajan con un video de un concierto de música, y no lo entienden. El empleado dice que

actúan así porque están solos, pero lo cierto es que son ellos, casi cincuentones, quienes lo están.

Este conflicto sobre la sociedad que desaparece y una nueva que surge se encarna, monstruosamente, en una mujer que aparenta ser el ideal tradicional japonés: joven, guapa, con formación artística, obediente y pudorosa. Pero esta pretendida perfecta feminidad no es más que un engaño.

Es curioso, sin embargo, que sea el hijo, casi de la misma edad que ella, el que pueda acabar con el monstruo. No hay supervivencia posible para ese mundo que se acaba, sólo un igual podrá luchar contra esta monstra y vencerla.

Junto con la crisis generacional, la monstra de la película de Takashi Miike, responde a la tercera ley de Cohen: **el monstruo es la señal de una crisis de categorías culturales**, concretamente la relativa al **género**. El director plantea desde los comienzos la ambivalencia que va a encarnar esta chica, ya que su comportamiento “performativo” y su comportamiento real pertenecen a géneros distintos, esto es, ella representa adecuadamente, de forma tradicional, su género femenino; pero en realidad, cuando se muestra cómo realmente es, ella actúa como un hombre, con la violencia y el sadismo adscritos al

género masculino. Género y actuación quedan desvinculados, ofreciendo una multiplicidad de identidades sexuales.

Esto queda planteado desde el principio de la película, cuando padre e hijo van a pescar, acción metafórica que se reitera con un diálogo de doble sentido; y, luego en la cena, cuando diseccionan lo capturado. Obviamente, la pesca anticipa la elección de esposa mediante un casting, un cazador y su presa, la tanto tiempo esperada. Es interesante resaltar dos elementos: uno, la preferencia del padre por mujeres que ya no existen, (o como dice, la pieza grande por la que hay que esperar como un viejo romántico), encarnaciones perfectas de la feminidad correcta. De hecho, tal y como se ve a lo largo de la cinta, hay dos mujeres que hubieran sido muy felices junto al viudo, pero él ni las ve, víctima de la idealización de la mujer.

Por otro lado, es muy significativo el momento en que el hijo habla sobre el sexo del pez que han pescado. Le cuenta que esos peces nacen hombres, luego son unisex y cuando adquieren tamaño suficiente son hembras. “¿Y éste?” “Hemos visto sus ovarios”. Esta captura, como luego será la joven aparentemente desvalida, tiene todos los sexos posibles en su interior. De la misma manera, y siguiendo de nuevo a Cohen, el monstruo se resiste a la clasificación tradicional binaria, por lo que su propia existencia exige un replanteamiento total de las

fronteras y la normalidad. Tal y como mantiene este teórico “el monstruo aparece en tiempos de crisis como una especie de tercer término que problematiza el choque entre los extremos”, y “reclama un cambio en el sistema que permita la polifonía, la respuesta mixta (diferencia en la igualdad, repulsión en la atracción) y la resistencia a la integración”

Pero mientras ese otro sistema se gesta, (y vuelvo a citar) “el difícil proyecto de construir y mantener la identidad de género obtiene un ramillete de respuestas ansiosas a través de la cultura, produciendo otro ímpetu a la teratogénesis”.

En este caso, la respuesta monstruosa, aberrante, amenazante y violenta es la crueldad extrema, una tortura sofisticada.

La **secuencia de la tortura** expone claramente la verdadera naturaleza de la monstrea, molesta por el abuso del casting, consciente de los juegos de poder que ha simulado aceptar (*Uds. juntas a muchas chicas con las audiciones. Las hacen fracasar. Las contactan después... para tener sexo. Son todos iguales*). Su crueldad es una forma de revancha contra el abuso que ha sufrido a lo largo de su vida, y la representación socialmente correcta del género es una forma de engaño y de supervivencia. Tal y como mantiene **Judith Butler** “el género es una actuación con consecuencias decididamente punitivas (...) sancionamos constantemente a quienes no representan bien su género”.

Nuestra monstrua desprecia el comportamiento adecuado del género, la farsa ritual reiterada que ya no tiene una “esencia” al que aspirar, puesto que el género no es un hecho.

Así lo dice mientras lo tortura, paralizado bajo las drogas pero sintiendo todo el dolor: *Las palabras crean mentiras. Solo se puede confiar en el dolor.*

ASAMI ha utilizado toda la retórica de cortejo tradicional para seducirlo, haciéndole creer que ella encarnaba un modelo de mujer soñado, el tradicional. Así lo vemos en la secuencia final, cuando ella, con el cuello roto, agoniza, y le repite una a una, todas las frases hechas, el pudor impostado, la vulnerabilidad falsa que le enamoraron. Mientras habla, la cámara realiza un zoom in al son de una dulce música. El desengaño sigue añorando lo que nunca fue.

ASAMI es una belleza castrante, es imposible negar eso cuando se dedica, con deleite, a rebanarle los pies a su pretendiente. Todo el discurso romántico se torna parodia en su monstruosidad: ella quiere que sea totalmente suyo porque, tal y como dice, por mucho que ella se entregara a él, nunca sería suyo. Anulándole, convirtiéndole en un guiñapo sin extremidades ni lengua, lo transformará en objeto, arrebatándole la agencia o capacidad de acción.

Es una relación de poder más cruel pero similar a cuando él estuvo eligiendo entre todas las chicas del casting, convertidas en meros objetos intercambiables a “pescar”. De hecho, hay un momento en el que él describe el casting diciendo “es como comprarme mi primer coche”.

Observemos cómo ASAMI sólo existe en su mirada en un primer momento, en el casting.

00:29:04 - 00:30:54 (1'50'')

Vestida de blanco, de postura cohibida y mirada baja, no se le ve bien el rostro, siempre oculto bajo su lisa y brillante melena. Se asemeja a las Yūrei, las fantasmas de largas cabelleras que atormentan a los vivos en sus sudarios blancos. Así será a lo largo de la película, no la conocemos, es el sueño del protagonista, no tiene entidad propia.

Pero en un punto, y aunque hayamos podido entrever, sin que lo sepa el hombre, la naturaleza inquietante y sobrenatural de la joven, AOYOMA dice las “palabras mágicas” que le condenarán: le promete que solo la amará a ella. Entonces recibirá su castigo por ir más allá de lo permitido, por su curiosidad, porque en su quinta ley, **el monstruo controla los límites de lo posible** y se alza como advertencia de no transitar por su terreno ignoto. Quien lo traspasa es condenado, aniquilado.

Nuestro protagonista entra a partir de ahora en una delirante realidad, y formalmente la película comienza a desestabilizarse mediante cámara al hombro, encuadres inclinados y colores artificiales (azules, rojos, amarillos,) tiñendo el fotograma.

El ritmo de la parcelación y alteración de la imagen adquiere su punto máximo en la secuencia de la tortura. Al comienzo de la misma, el viudo ingiere una droga paralizante y las imágenes empiezan a fragmentarse, como lo hará luego su cuerpo. Es ahora cuando él está en la silla del casting.

1:32:54 - 1:35:06 (2' 12'')

Es ahora cuando por fin veremos el rostro de ASAMI en su detalle, dueña de la mirada, manifestándose, imponiendo su naturaleza. Vestida con botas negras, delantal y guantes largos de latex negro en contraste con su vestido blanco, el director se preocupa mucho en mostrarla muy favorecida y expresiva mientras ejecuta sus martirios, resulta una sádica realmente atractiva. Por vez primera a lo largo de la película, ríe, mira de frente, disfruta: está más guapa y natural que nunca.

En este sentido, cumple a la perfección la sexta regla de Cohen: **el miedo al monstruo es una especie de deseo**. Según se explica en esta ley, “la repulsión y atracción simultáneas son la base de la composición del monstruo y colabora enormemente en

su continuada popularidad cultural”. El sadismo de ASAMI va envuelto en una estética fetish, en el BDSM clínico, que la transforma en una dominatrix fruto de las fantasías más incontroladas. Esta secuencia puede aportar al espectador un momento de erotismo perverso ya que “a través del cuerpo del monstruo se permiten las fantasías de agresión, dominación e inversión como expresión segura en un espacio claramente delimitado”.

Como dice Cohen en su segundo postulado, **el monstruo siempre escapa**, esto es, la interpretación del monstruo es un proceso similar a una epifanía, un trabajo que contiene fragmentos. Confío en que ustedes hayan gozado de esta misma epifanía, conociendo un poco más la naturaleza de la monstrea de Audition, mediante esta comunicación.