

Rareza, monstruosidad y denuncia de la hegemonía: posibilidades de un cine *queer* desde el «pinku eiga»

Diego Medina-López-Rey

Maestro en Educación Primaria y máster en Investigación en Didácticas Específicas por la Universidad de Valencia



<https://dx.doi.org/10.5209/eslg.87956>

Recibido: 17/11/2023 • Aceptado: 05/12/2023

ES Resumen. La difícil conceptualización de un cine *queer* da lugar a un cúmulo de significados: ya sea como obras realizadas por personas que se identifican con lo *queer*; como la representación de identidades LGBTIQ+; o como sinónimo de LGBTIQ+, entre otras. En este trabajo, se pretende ir más allá de las conceptualizaciones hegemónicas y, por ello, se indaga en cuanto a la posibilidad de un cine *queer* como algo raro, minoritario, contrahegemónico y contracultural; utilizando la rareza positiva que socialmente se reivindica desde los espacios e identidades *queer*. Para ello, se utiliza como ejemplo el género nipón del «pinku eiga»: donde se tratan temáticas marginadas en cuanto a las relaciones corporales, la sexoafectividad, el BDSM y las dinámicas relacionales de agresión. Así pues, se pretende analizar posibles características comunes entre este género y lo *queer*, tratando de establecer relaciones que permitan entender el «pinku eiga» como una suerte de cine *queer*. En consecuencia, el material seleccionado ha sido de nueve películas que ilustran temáticas recurrentes tanto desde la realidad social de lo *queer* como en este género cinematográfico. A través del análisis categorial del material, se discute sus posibles conexiones en la confluencia de un cine *queer* mediado por la rareza y el pánico a la hegemonía sociocultural y sexoafectiva. A modo de conclusión, se postula la potencialidad de pensar en un cine *queer* con las características analizadas y reflexionar sobre futuridades relacionales éticas desde lo *queer* y este tipo de narrativas audiovisuales minoritarias.

Palabras clave: cine; sexualidad; monstruosidad; contracultura; ética.

EN Quirkiness, Monstrosity and Hegemonic Exposure: Possibilities of a Queer Cinema from the “Pinku Eiga”

EN Abstract. The difficult conceptualisation of queer cinema gives rise to an accumulation of meanings: whether as works made by people who identify as queer; as the representation of LGBTIQ+ identities; or as a synonym for LGBTIQ+, among others. In this work, the aim is to go beyond hegemonic conceptualisations and, therefore, to investigate the possibility of queer cinema as something rare, minority, counter-hegemonic and counter-cultural; using the positive queerness that is socially claimed from queer spaces and identities. For this, the Japanese genre of “pinku eiga” is used as an example: where marginalised themes of bodily relations, sex-affectivity, BDSM and relational dynamics of aggression are dealt with. Thus, the aim is to analyse possible common characteristics between this genre and queer, trying to establish relations that allow us to understand “pinku eiga” as a kind of queer cinema. Consequently, the selected material has been nine films that illustrate recurring themes both from the social reality of queer as well as in this film genre. Through the categorial analysis of the material, their possible connections in the confluence of a queer cinema mediated by queerness and panic of socio-cultural and sex-affective hegemony are discussed. By way of conclusion, it postulates the potential of thinking about queer cinema with the characteristics analysed and reflecting on ethical relational futures from the queer and this type of minoritarian audiovisual narratives.

Keywords: cinema; sexuality; monstrosity; countercultures; ethics.

Sumario: 1. Introducción. 2. Marco teórico. 3. Método. 4. Material filmográfico. 5. Resultados. 6. Discusión. 7. Conclusión. 8. Bibliografía y filmografía citadas.

Cómo citar: Medina-López-Rey, D. (2024). Rareza, monstruosidad y denuncia de la hegemonía: posibilidades de un cine *queer* desde el «pinku eiga», en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 4(1), pp. 107-119.

1. Introducción

El «pinku eiga» es un género cinematográfico japonés que se originó en los primeros años de la década de 1960 como una forma de cine erótico que implicaba desnudez no explícita. Este género se caracterizó por abordar temáticas marginales y relaciones erótico-relacionales relacionadas con el sadismo, el masoquismo, las agresiones sexuales y el espectro político-ideológico radical japonés (Grossman, 2002). La evolución del «pinku eiga» se puede dividir en dos olas creativas distintas: la primera abarca desde 1962 hasta 1985 y se destacan directores como Koji Wakamatsu, Tetsuji Takechi, Masao Adachi y Norifumi Suzuki. La segunda ola, que se extiende aproximadamente desde 1985 hasta la actualidad, presenta directores notables como Hisayasu Sato, Hiroyuki Oki y Sion Sono.

Desde sus inicios, el «pinku eiga» ha mantenido un fuerte componente de crítica política radical. Ha explorado temas revolucionarios y contrahegemónicos que reflejan la agitación política en Japón durante la década de 1960, particularmente en el contexto de los eventos de mayo del 68. La alienación en términos de relaciones políticas y personales ha sido una de las principales preocupaciones del género, con obras destacadas de directores como Koji Wakamatsu y Masao Adachi durante la primera ola.

La revolución de izquierda en Japón, al igual que su contraparte en Francia, se vio acompañada de una revolución sexual. Sin embargo, la nueva izquierda japonesa, a la que pertenecían Wakamatsu y Adachi como militantes, rechazó la concepción occidental de lo sexual, señalando la autocomplacencia del consumo de cuerpos como un acto políticamente corrupto. A pesar de que la primera ola del «pinku eiga» representaba exotéricamente un sadismo fetichizado por un público masculino normativo, esotéricamente denunciaba una realidad sexual marcada por la violencia, el sadismo y la desesperación en las relaciones sexuales y afectivas (Hamblin, 2015; Hayashi, 2014).

El propio Koji Wakamatsu denunció la fetichización mercantilizada del género y defendió que el «pinku eiga» debería ser subversivo y exponer la realidad de manera cruda. Esta perspectiva se alinea con la teoría del paisaje o «fûkeiron», que emergió al mismo tiempo que el «pinku eiga». Esta teoría, propuesta por Masao Matsuda a partir de las primeras producciones y guiones de Adachi y Oshima, se caracteriza por una obsesión por el paisaje, entendido como la representación colectiva de una coyuntura histórico-territorial en constante cambio en términos políticos, culturales y económicos (Matsuda, 1971). Esta teoría llevó a un interés creciente en la semiótica de los paisajes cotidianos de Japón y su relación con la revolución en curso.

El «pinku eiga» de la primera ola estaba profundamente comprometido con citar, exponer y denunciar los abusos, el autoritarismo y la misoginia que caracterizaban la época. Las películas de esta era, como son *Okasareta hakui* o *Violated Angels* (Wakamatsu y Adachi, 1967), *Sei chitai* (Adachi, 1968) y *Shinjuku Mad* (Wakamatsu y Adachi, 1970), presentaban de manera cruda los actos más crueles cometidos en el contexto de dicha revolución. Esta actitud activista de exposición y denuncia presenta similitudes con el cine *queer*, ya que ambos buscan repetir, citar y exponer críticamente las dinámicas socioculturales y sexoafectivas hegemónicas de su época (Furuhata, 2014).

La segunda ola del «pinku eiga» dio lugar a un enfoque más refinado y subversivo tanto en términos técnicos como estéticos. Directores como Sion Sono exploraron la noción de «anti-pornografía»¹, mientras que Hiroyuki Oki abordó la rareza erótica y las temáticas feministas y homoeróticas desde una perspectiva *queer* (Ogawa, 2017). Además, Hisayasu Sato introdujo un nihilismo ultraviolento en su obra, que críticamente incorpora imaginarios LGBTIQ+ y cuestiona la ética relacional en diversas formas de relaciones (McRoy, 2008).

En resumen, este género cinematográfico ha mantenido su estilo visualmente impactante y su narrativa provocadora a lo largo de su evolución, abordando críticamente cuestiones sociales y políticas. Se argumenta, por tanto, que este género puede ser considerado como un cine *queer*, siempre y cuando no se caiga en la fetichización de su contenido. Para comprender plenamente la naturaleza *queer* del «pinku eiga», se considera esencial examinar cómo este aborda temas repulsivos e incómodos desde una perspectiva relacional.

La capacidad de entender lo que comúnmente se percibe como repulsivo como parte de la realidad es un aspecto intrínseco a la perspectiva *queer*: véase el «modernismo indecente» (Caselli, 2009), ejemplificado en la obra de Djuna Barnes, especialmente en *The Book of Repulsive Women* (Barnes, 1994/1915). Desde esta perspectiva, nadie se escandaliza ante lo visualmente repulsivo, sino que se busca comprenderlo como parte de la realidad y se denuncia la ceguera voluntaria que prevalece en la sociedad.

Se sostiene, por tanto, que el «pinku eiga» puede considerarse un cine *queer* debido a su representación realista que provoca repulsión desde las normas hegemónicas, lo que a su vez invita a una reflexión crítica desde la perspectiva *queer* (Shapiro, 2015; Novielli, 2020). Así pues, este género ofrece la oportunidad de cuestionar y desafiar la agresión presente en las relaciones sexoafectivas desde una perspectiva *queer*, lo cual será un enfoque central en este análisis.

2. Marco teórico

El análisis de las películas del género «pinku eiga» desde una perspectiva *queer* se basa en la idea de que estas películas presentan una oportunidad única para explorar temas relacionales, eróticos y sexuales que tradicionalmente han sido considerados tabú o marginales en la cultura japonesa. Al enfocarse en la narrativa y las prácticas sexuales de una manera franca y provocadora, el «pinku eiga» ofrece un espacio donde se puede examinar de cerca cómo las dinámicas de poder, la agresión y la identidad sexual se entrelazan, y cómo los personajes se relacionan con su propia sexualidad. Asimismo, para justificar esta aproximación,

¹ Véase la obra de Dworkin (1993) sobre la prostitución, así como el concepto de trabajo sexual y sus complejidades propuesto por Leigh (2013) desde la década de 1970.

se considera esencial comprender que la literatura y los estudios de análisis fílmico *queer* pueden ser una lente crítica valiosa para examinar y desentrañar los aspectos subyacentes y a menudo implícitos de la sexualidad en este género cinematográfico. Con esto se hace referencia a que la teoría *queer* proporciona una base sólida para examinar las dinámicas de poder y género que están presentes en estas películas, y cómo los personajes a menudo desafían o se enfrentan a las normas sexuales tradicionales (Casturino, 2013; DeStephano, 2014; Hirasawa, 2013; Ogawa, 2017). La inclusión de estos análisis permite una exploración más profunda de las representaciones sexuales en el cine japonés y su relación con los aspectos *queer*.

Por otra parte, la elección del «pinku eiga» como objeto de estudio se justifica por su singularidad y su posición en la historia del cine japonés. Aunque este género ha sido históricamente menospreciado y relegado a los márgenes de la industria cinematográfica, ha sido una plataforma única para la expresión de la sexualidad y la subversión de las normas culturales y de género en Japón (Nornes, 2014). Además, el «pinku eiga» ha sido influyente en la evolución del séptimo arte japonés y ha tenido un impacto duradero en la cultura popular. Es por ello por lo que analizar el «pinku eiga» desde una perspectiva *queer* se considera relevante, debido a las similitudes temáticas y la exploración de la sexualidad, el poder y la subversión presentes en ambos corrientes. Tanto desde este género como desde la teoría *queer* se cuestionan y desafían las normas sexuales y de género preexistentes. Ambos abordan la disidencia sexual, la identidad, y la resistencia a la normatividad sexual, lo que hace que sea una elección adecuada para un análisis desde lo *queer*.

Este movimiento ha experimentado una evolución importante en la representación de la sexualidad y el género, influido por el colectivo *queer*. Este colectivo, a través de su perspectiva crítica y lucha por la visibilidad y los derechos de las personas no heteronormativas, ha cuestionado y reformulado las narrativas convencionales en estas películas. Además, la presencia de personas disidentes en la producción, dirección y crítica cinematográfica ha enriquecido la representación de la sexualidad y la identidad de género en este movimiento (Ogawa, 2017). Por otra parte, la lucha del colectivo *queer* por la aceptación de experiencias sexuales y de género no normativas ha permitido que el «pinku eiga» explore más profundamente la disidencia sexual y la subversión de las normas en Japón. Esto ha contribuido a que el fenómeno del «pinku eiga» sea un espacio de liberación sexual y una herramienta crítica para explorar la diversidad sexual y de género (Grossman, 2000; DeStephano, 2014; Gee, 2014).

En cuanto a las características del género, el mismo se distingue por su rareza y su desvinculación de la corrección política occidental, particularmente en su representación de la transgresión sexual. Esta rareza se manifiesta en su abordaje del erotismo y su crítica a la agresión erótica hegemónica (Grossman, 2002). La relación entre este subgénero y la perspectiva *queer* se refiere a su capacidad para desafiar y socavar las normas sociales y culturales desde un punto de vista *queer*, especialmente en cuestiones de sexualidad. Para respaldar esta tesis, se reconoce la necesidad de una revisión más detallada de la literatura *queer* y LGBTIQ+ en relación con conceptos académicos como rareza, monstruosidad y abyección. Estos conceptos son recurrentes en la literatura de estudios de género y sexualidad y enriquecerían la comprensión de la relación entre el «pinku eiga» y la perspectiva *queer* en la representación cinematográfica.

Por ejemplo, la representación explícita de escenas de explotación sexual y sadismo misógino en el «pinku eiga» denuncia la agresión erótica que prevalece en muchas relaciones sexuales. Esta denuncia se efectúa a través de una cruda exposición de la crueldad y la violencia presentes en dichas relaciones. El «pinku eiga» expone la monstruosidad del sexo convencional al mostrar la incomodidad, el dolor y el trauma que a menudo acompañan a la sexualidad irresponsable y al consumo falocéntrico de los cuerpos (Jones, 2017).

Asimismo, se propone la reivindicación de la monstruosidad como algo positivo. Así es como la comunidad *queer* ha resignificado términos despectivos relacionados con su identidad, el «pinku eiga» presenta relaciones sexoafectivas que desafían las normas convencionales y exploran lo monstruoso en el contexto sexual. En este trabajo, por tanto, se reflexiona la experiencia disidente desde una negatividad radical, esto es: impidiendo la clausura e invitando al espectador a la experiencia del fracaso; y plasmando la potencia que implica rechazar hablar bajo los términos legitimados por la norma (Martínez, 2021). Esta postura parte de la teoría *queer* del fracaso, donde se describe y analiza la inestabilidad, la ambigüedad y la imposibilidad de encajar en categorías predefinidas desde lo *queer* (Halbestarm, 2020). Esta teoría basa su marco de acción reivindicativa en la necesidad de utilizar ejemplos de la cultura popular, como películas, literatura y arte, para ilustrar cómo el fracaso de los proyectos de la reproducción normativa se manifiesta en diversas formas: todo ello con la finalidad de mostrar cómo la creación artística monstruosa, abyecta, rara o fallida puede ser una herramienta poderosa para desafiar y subvertir las normas convencionales desde lo *queer* (Takemoto, 2016).

También la clandestinidad es un aspecto importante tanto en la teoría *queer* como en el «pinku eiga». La teoría *queer* aboga por escapar de las categorizaciones y el discurso identificativo, lo que se relaciona con la idea de clandestinidad (Stryker, 2013). Esto hace referencia a crear una ética clandestina de la sexualidad en cuanto a que no pretende tornarse mayoritaria, partiendo de la base de que las subjetividades *queer* son positivamente significativas al carecer de un sentido estructurante o de una finalidad concreta (Retana, 2019): «lo *queer* prefiere correr el riesgo de reivindicar lo imposible, antes que trenzar con las pedagogías sexuales que auguran ingreso al régimen de lo posible» (Renata, 2019, p. 108). Esta clandestinidad o reivindicación oculta desde lo imposible está completamente presente en el propio «pinku eiga»: donde la experimentación fílmica desde lo clandestino se expresa simbólicamente, siendo la exposición de relaciones no heteronormativas un reclamo contra las jerarquías relacionales hegemónicas en términos de subversión política clandestinamente minoritaria (Gee, 2014).

Si siguiendo con la definición del marco teórico con el que se trabajará, se considera relevante señalar que la noción de cine queer expuesta en este artículo destaca la importancia de una estética contrahegemónica. Una estética pesimista de la destrucción que es propiamente queer y que «guarda en sí la potencia de la apropiación afirmativa, sin victimización, del fracaso de ciertas vidas» (Martínez, 2021). Esto se refiere a la producción de subjetividades estéticas creativamente minoritarias y precarias, que desafían las normas y los códigos establecidos (Guattari, 1996). Así pues, desde el «pinku eiga» se potencia la producción de una estética contrahegemónica que sigue estos mismos preceptos (Oshima, 1993): su proyecto socio-estético se da a través de la exposición pánica de la agresiva realidad de lo sexual (Grossman, 2014). Debe tenerse en cuenta los motivos estéticos de la producción hipersexualizada e hiperagresiva del «pinku eiga»: ya que las personas creadoras de obras de este género expresan la búsqueda de una potencia contrasexual en los guiones y la estética de este género cinematográfico, expresada a través del pánico; haciendo películas que, citando a Hisayasu Sato, «vuelvan mentalmente enfermos a sus espectadores, que les haga matar(se)» (McRoy, 2002). Por ello, esta postura pánica busca demostrar que la creación artística que desafía las normas convencionales puede ser una herramienta poderosa para cuestionar y subvertir la hegemonía cultural. Por lo tanto, si bien no todo lo contrahegemónico es necesariamente queer, el «pinku eiga» se aproxima desde una perspectiva queer como una forma de resistencia contrahegemónica debido a su capacidad para desestabilizar y expandir las fronteras tradicionales de lo aceptable y lo normal en la representación cinematográfica y en la esfera sexual.

Por último, debe tenerse en cuenta que el concepto de pánico empleado en este trabajo hará referencia a la conjunción de las ideas cónicas de 1. «parresia» –libertad de expresión crítica-pánica de decir todo lo que viene de dentro: “*pan-rhema*”–; 2. «anaideia» –desvergüenza o provocación irreverente–; y 3. «spoudaiogeloion» –retórica estética serio-cómica utilizada en temáticas complejas–. Con ello, se explorará el pánico volcado en el «pinku eiga»: un pánico que consistirá, según sus creadores, en la exposición crítica, traumática y visceral de la realidad de lo sexual de manera absolutamente provocativa y serio-cómica. Es por ello por lo que, mayoritariamente, se identifica un miedo y rechazo paranoico a la hiperviolencia de este género en el público; y, precisamente, este miedo viene provocado por la exposición pánica de la realidad sexoafectiva. Así pues, desde la creatividad minoritaria del «pinku eiga», las características de monstruosidad o rareza expuestas previamente son expresadas desde el pánico, y no desde el miedo. El pánico hará referencia, en resumen, a la ansiedad autoconsciente de habitar cuerpos violentos y violentados, alterados y alterantes, enérgicos e inertes: creándose así –siguiendo la obra de George Bataille– una angustia que precipita el impulso, consciente y racionalmente, y al mismo tiempo lo hace más sensible (Bataille, 1997). Esta es la máxima creativa seguida por el movimiento del «pinku eiga».

De esta manera, y para cerrar el marco teórico, se pretende hacer hincapié en que, a partir de todo lo dicho, se considera que la realización de guiones pánicos y la puesta en escena de una estética contrahegemónica o fracasada parece tener una intencionalidad directa en potenciar cinematográficamente la virulencia ético-estética de lo *queer* y, para hacer hincapié en este particular, se realizará, tras exponer el método y los materiales del trabajo, un análisis audiovisual del pánico corporal y relacional a partir de una selección de obras del género.

3. Método

Para llevar a cabo el análisis categorial de las películas seleccionadas en este estudio, se ha empleado un enfoque metodológico descriptivo-interpretativo. El objetivo principal de este método ha sido descomponer y categorizar los elementos visuales y narrativos de las películas para identificar patrones, temas y características relevantes desde una perspectiva *queer*. A continuación, se detallan los pasos y enfoques utilizados en el análisis categorial de las películas:

1. Se llevó a cabo una selección de películas del género basada en su importancia histórica y su representación de la agresión erótica, considerando la disponibilidad de material filmico;
2. Se definieron categorías analíticas relacionadas con conceptos clave como rareza, clandestinidad, monstruosidad y estética contrahegemónica;
3. Las películas seleccionadas fueron observadas y revisadas en múltiples ocasiones, prestando atención a elementos visuales y narrativos;
4. Cada película se sometió a un proceso de codificación y categorización, identificando segmentos relevantes relacionados con las categorías analíticas;
5. Finalmente, se interpretaron los hallazgos y se llevó a cabo una discusión relacionando los elementos identificados en las películas con las teorías presentadas en el marco teórico, con el propósito de extraer conclusiones sobre la alineación de este género con la teoría *queer* y su contribución a la comprensión de los conceptos estudiados.

4. Material filmográfico

La exposición de los conceptos y preceptos desarrollados a lo largo de este escrito serán, a continuación, acompañados de una breve cartografía audiovisual de determinadas obras del movimiento relativo al «pinku eiga». Así pues, nueve obras cinematográficas –cinco de la primera ola y cuatro de la segunda ola del género–, se analizan categorialmente con tal de profundizar prácticamente en la producción de este género y sus relaciones con lo *queer*. Partiendo de una selección inicial de 35 películas, el análisis ha sido reducido a nueve obras debido a su riqueza temática y su relevancia para los conceptos abordados en este trabajo.

Primera Ola del «pinku eiga»:

1. «*Hakujitsumu*» o *Daydream* (Takechi, 1964);
2. «*Yuke yuke nidome no shojo*» o *Go, Go Second Time Virgin* (Wakamatsu y Adachi, 1969);
3. «*Kyôsô jôshi-kô*» o *Running in Madness, Dying in Love* (Wakamatsu y Adachi, 1969);
4. «*Seitôzaku no sekai*» o *Twisted Sex* (Nakajima, 1971);
5. «*Tenshi no kôkotsu*» o *Ecstasy of the Angels* (Wakamatsu y Adachi, 1972).

Segunda Ola del «pinku eiga»:

6. «*Kurutta Butokai*» o *Muscle* (Sato, 1989);
7. «*Ekusutashi no namida: Chiin*» o *Tears of Ecstasy* (Oki, 1995);
8. «*Atsui toiki*» o *The Fetist* (Sato, 1998);
9. «*Anchiporuno*» o *Antiporno* (Sono, 2016).

Así pues, las categorías temáticas extraídas en el proceso de elaboración de este análisis han sido seis, a saber: agresividad, hegemonía, pánico, sensibilidad, transgresión y violencia. Cada película será analizada en profundidad a través de estas categorías para comprender cómo el «pinku eiga» aborda y representa los conceptos relacionados con lo queer. El análisis se llevará a cabo mediante una investigación exhaustiva y un examen crítico de las obras cinematográficas en cuestión, desglosando las características clave y las interacciones temáticas dentro de cada película. Este análisis permitirá una comprensión más completa de cómo el «pinku eiga» se alinea con la perspectiva queer y cómo desafía o refuerza las estructuras hegemónicas relacionadas con la sexualidad y las relaciones humanas.

5. Resultados

A continuación, se presenta el análisis descriptivo-interpretativo realizado a partir de la categorización de las unidades de significado extraídas para sustentar el punto de vista propuesto en este trabajo. Para ello, se adjunta una tabla de elaboración propia en cada una de las películas analizar, para que pueda observarse el proceso de interpretación llevado a cabo en cada una de ellas. Los criterios seguidos para la selección de unidades de significado y su categorización han sido la relevancia temática con el trabajo; así como la potencia simbólica de las imágenes, trama, desarrollos del personaje, diálogos, etc., en cada momento.

Tabla 1. «*Hakujitsumu*» o «*Daydream*» (Takechi, 1964):

Unidades de significado	Categoría
Sala de espera de un dentista; tic-tac de un reloj; sudoración. Min. 00:04:50	Pánico
Voyerismo del protagonista; mirada incómoda; abuso visual. Min. 00:05:30	Agresividad, violencia
Vampirismo; control-dominación de la protagonista. Min. 00:16:26	Agresividad, violencia
Huida del agresor; búsqueda de salvación; rol del salvador. Min. 00:26:10. "Vine a ayudarte, ahora huyamos".	Hegemonía, sensibilidad
Voyerismo del protagonista; devoración de cuerpos; sadomasoquismo. Min. 00:32:31.	Pánico, agresividad, hegemonía, violencia
Celos del protagonista; dominación misógina; roles de género; consentimiento. Min. 00:58:36. "Deja que te ayude, esta vez te haré mía".	Agresividad, hegemonía, violencia
Imposibilidad de huida; secuestro misógino; control-dominación; hombre-titiritero. Min. 01:09:05	Pánico, hegemonía, violencia
Celos; asesinato misógino; búsqueda de aprobación; insensibilización social. Min. 01:25:30. "Acabo de matar a esta mujer, era una puta, por eso lo hice [...] soy un asesino", confiesa el protagonista ante la indiferencia de todos.	Agresividad, hegemonía, violencia

Fuente: elaboración propia.

La película, siendo una de las primeras del movimiento, explora el pánico corporal y relacional. El protagonista experimenta ansiedad en la sala de espera de un dentista, donde se establece un dualismo de género entre él y una paciente. La percepción y el ojo se convierten en temas centrales, con el protagonista sedado vislumbrando prácticas de vampirismo hacia la paciente. La película se convierte en una reflexión sobre el vampirismo relacional y la sexoafectividad desde una perspectiva negativa. Se abordan, así, dos situaciones: el pánico de la protagonista al ser controlada por el doctor-vampiro y el pánico del protagonista al comprender la negatividad de su propia tendencia vampírica. La película termina con una comprensión mutua de las dinámicas negativas de las relaciones. Sin embargo, el pánico no evoluciona hacia un enfoque queer minoritario y se reterritorializa en las mismas dinámicas temidas, culminando con el asesinato de la protagonista por parte del protagonista en un acto de ira posesiva misógina. Tras despertarse del sueño, ambos protagonistas deciden comenzar una nueva relación. Aquí se puede observar, por tanto, la importancia de explorar el «pinku eiga» desde una perspectiva *queer* para evitar la reterritorialización en dinámicas hegemónicas fetichistas y misóginas.

Tabla 2. «*Yuke yuke nidome no shojo*» o «*Go, Go Second Time Virgin*» (Wakamatsu y Adachi, 1969):

Unidades de significado	Categoría
Secuestro; violación grupal [violación de la protagonista]. Min. 00:00:35	Agresividad, violencia
Exposición de sucesos traumáticos; búsqueda de comprensión; comunicación. Min. 00:10:00	Pánico, sensibilidad, transgresión

Cuidados relacionales; necesidades básicas; encuentro o reconocimiento. Min 00:12:02. “¿Qué pasa?, ¿todo bien?, ¿necesitas agua? [él]”.	Sensibilidad
Negación identitaria del género femenino; disforia de género; abolicionismo de género; roles de género; denuncia a la misoginia. Min 00:19:00. “¿Qué llanto?, ¿qué tristeza?, no soy una mujer, no estoy para nada triste, ¡que os jodan! [ella]”.	Pánico, sensibilidad, hegemonía, transgresión
Ofrecimiento corporal de la protagonista al protagonista; agresión sexual como idioma amoroso; pánico corporal. Min. 00:29:50. “Puedes violarme, [él no quiere] en serio está bien”, “¿Cuál es tu nombre? [él]”, “¿No puedes violar sin saberlo? [ella]”.	Agresividad, pánico, sensibilidad
El protagonista le cuenta cómo él también ha sido violado previamente; exposición de sucesos traumáticos; búsqueda de comprensión; comunicación; autodefensa; castigo de la agresión. Min. 00:33:30. “Es fácil matar si hay una razón [por la cual defenderse]. No puedo matar sin motivo. Estos eran unos cerdos, por eso los he matado; ¿podrías matar a los tíos que te han violado a ti?”.	Pánico, sensibilidad, agresividad, transgresión
Venganza; matanza de la violación; justicia y reparación simbólica [el protagonista mata a los violadores]. Min. 00:55:15.	Pánico, agresividad, transgresión, violencia
Identities fallidas; imposibilidad de reparación; rareza relacional [ambas personas protagonistas se suicidan]. Min 01:02:35.	Pánico, hegemonía, sensibilidad

Fuente: elaboración propia

Teniendo ya los autores de esta película una amplia cantidad de filmes realizados, esta cinta profundiza en las pretensiones revolucionarias del «pinku eiga» y expone ciertas temáticas de alta complejidad desde la agresividad repulsiva de la violación.

La protagonista de la película es grupalmente secuestrada y violada en la azotea de un edificio por una jauría deshumanizada e irracional. Estas escenas de agresión sexual son explícitamente denunciadas por los autores de la cinta a través de la propia protagonista, quien mirando a la cámara destrozada por el abuso misógino expela un potente «que os jodan» entre lágrimas: enunciación dirigida a la mirada de la audiencia heteronormativa y misógina que pudiera fetichizar eróticamente la agresividad de la realidad (Hamblin, 2015). La dramática y violenta vida de la protagonista se enlaza con la aparición del protagonista, quien se encuentra en un estado de shock y parálisis profundo al ver las agresiones sexuales sufridas por la protagonista: esto es debido a que él también ha sufrido anteriormente una violación grupal por otra jauría, ante lo cual él reaccionó matando a cada miembro violador; dando matanza a su violación.

Ambos protagonistas sufren similares males debido a su rareza, su pánico corporal y relacional, su a-significancia, su expresión contrasexual, su desprogramación del deseo: en definitiva, su carácter raro o fallido. Esto provoca que, como sujetos minoritarios a destruir, se encuentren mutuamente en su dolor y comprensión de la realidad relacional hegemónica de la devoración de cuerpos. Así pues, devorada su sensibilidad a manos de las jaurías atacantes pondrán en marcha una dinámica de matanza de la violación: matando a las personas involucradas en la agresión sexual se mata la posibilidad de violación (Heller-Nicholas, 2021). Pese a su catarsis y devenir *queer* en la expresión revolucionaria de su venganza contra la agresión sexual, ambos protagonistas poseen tal ansiedad y angustia pánica por volver a la realidad –en que posiblemente puedan volver a sufrir similares procesos de agresión– que deciden suicidarse.

De nuevo, desde el «pinku eiga» se hace una denuncia de la opresiva y violenta realidad de las relaciones erótico-sexuales en el Japón de la mal comprendida revolución sexual.

Tabla 3. «*Kyōsō jōshi-kō*» o “*Running in Madness, Dying in Love*” (Wakamatsu y Adachi, 1969):

Unidades de significado	Categoría
Violencia policial; autoritarismo; violencia familiar. Min. 00:04:10. “¿Justicia significa pegarme? Qué arbitrario... [hermano]. Esto no es violencia, es el látigo del amor fraternal [policía]”.	Agresividad, hegemonía, violencia
Culpabilidad; huida; fuga relacional. Min. 00:15:25. “Quiero morir, pero no puedo... [cuñada/homicida]. Morir no es fácil para ninguna persona, huyamos juntos [hermano a cuñada]”.	Sensibilidad, transgresión
Castigo; agresión; vejación sexual; misoginia; tradición. Min. 00:49:50. “Como esta mujer ha violado las reglas de nuestro pueblo, debe ser castigada como llevamos haciendo generación tras generación [a latigazos]”.	Agresividad, hegemonía, violencia
Reflexión sobre la fuga; realidad de la huida; posibilidad de fuga; retorno; imposibilidad de fuga; existencia fallida. Min 00:54:07. “¿Estábamos soñando? [hermano]. Sí, estábamos soñando... ¿O era real? [cuñada]. Sí, era real... Volvamos a casa [hermano]”.	Sensibilidad, pánico, hegemonía
Transgresión de lo real; superación de la imposibilidad; especulación relacional. Min. 00:59:00. “Vamos a empezar de nuevo, vamos a intentarlo, aunque sea imposible. No podemos morir como estamos ahora”.	Sensibilidad, pánico, transgresión
Castigo; vuelta a la realidad; atrapamiento relacional; destrucción del amor; violencia de género; agresión misógina. Min. 01:04:20. “Hermano, Yuri y yo nos amamos, ¡escucha lo que te estoy diciendo! [hermano]. Yuri, ¿no vas a venir conmigo? [policía-marido la golpea brutalmente, dándole una paliza humillante a su mujer; tras esto, ella acaba yéndose con él resignada por la imposibilidad de huir de su agresor-marido].	Agresividad, hegemonía, violencia, pánico

Fuente: elaboración propia.

Cambiando totalmente su expresión estética habitual, en esta película se expone la relación amorosa y sexoafectiva entre cuñado y cuñada tras el homicidio del autoritario y déspota marido –policía antidisturbios– de la protagonista a manos de esta, debido a que él peleaba con su hermano –joven revolucionario– por sus diferencias ideológicas. Ambos protagonistas emprenderán una fuga pánica asignificante, sin sentido ni destino, de ahí su naturaleza pánica: explorando territorios nipones inhóspitos, comienzan a surgir sentimientos sexoafectivos entre ambas personas; sentimientos reprimidos, por una parte, por la culpa de haber cometido un acto contracultural y moralmente reprobable y, por otra parte, por la ansiedad autoconsciente de la percepción sexualizada intrafamiliar, lo cual provoca un pánico corporal y relacional constante.

Esta fuga pánica viene propiciada por la búsqueda de una desconexión con los sistemas de opresión que castigarían sus actos y sentimientos, pero, como bien expone la protagonista «pese a que he cambiado totalmente, las cosas no han cambiado en absoluto»: esto podrá verse cuando descubran que su marido –y hermano del protagonista– sigue vivo y, por tanto, finalice la fuga de ambos siendo estos abusivamente castigados por el marido-policía. Todo ello se conjuga con una denuncia explícita de la violencia doméstica y como esta construye toda una narrativa de culpabilidad en la víctima (Hamblin, 2015).

Así pues, a lo largo de la película hay una constante reivindicación de potenciar la desprogramación de la culpa; de buscar nuevas subjetividades clandestinas a partir de la fuga pánica de la violenta y autoritaria realidad. Esta desprogramación, desde el punto de vista defendido en este escrito, no es más que un devenir queer, un hacer-rareza y fugarse contra natura. La película no cesa su labor en narrar las vicisitudes de dos vidas fallidas, de una familia fallida, abyecta y monstruosa en sus vínculos relacionales: he aquí el acercamiento a lo *queer*. Es importante recalcar de nuevo el enfoque utilizado para este análisis, ya que la teoría *queer* del fracaso no excluye la posibilidad de analizar identidades estéticas binarias, sino que las sitúa en un contexto más amplio de exploración, resistencia y celebración de la diversidad. Desde esta perspectiva, las identidades estéticas binarias pueden ser un punto de partida para una mayor expansión y subversión de las normas convencionales desde lo *queer* (Halberstam, 2020).

Tabla 4. «*Seitōsaku no sekai*» o «*Twisted Sex*» (Nakajima, 1971):

Unidades de significado	Categoría
Cirugía; transexualidad; transición. Min. 00:01:33.	Transgresión, sensibilidad
Performatividad; geisha; travestismo. Min. 00:08:15. La película continúa explorando documentalmente la transición de género, la performatividad y las identidades queer durante la primera hora de metraje.	Transgresión, hegemonía, pánico
Bondage; sadomasoquismo; harakiri; sacrificio; atadura; consentimiento. Min. 01:05:00.	Agresividad, pánico, transgresión
Bondage; sadomasoquismo; dominatrix; inversión de roles; humillación masculina. Min. 01:22:00	Agresividad, pánico, transgresión

Fuente: elaboración propia.

Esta película se presenta como una cartografía experimental de las temáticas relacionadas con la sexoafectividad *queer* en la sociedad japonesa. Aunque abandona el estilo estético agresivo típico del «pinku eiga», refuerza la explicitación de la perspectiva queer en este género. Para ello, explora diversas dinámicas y prácticas relacionales queer, como las operaciones estéticas para la expresión de la identidad de género, el travestismo, lo transexual, lo transgénero, y la clandestinidad en la que el colectivo queer a menudo se encuentra. Además, se enfoca en los círculos sadomasoquistas desde una perspectiva queer.

De esta manera, se destaca las prácticas de bondage como ejemplos de la dureza de las relaciones sexoafectivas, representadas mediante ataduras que simbolizan la continuidad de vínculos afectivos inestables e imposibles de romper. Se aborda el concepto del bondage desde una ética de cuidados nudosos, donde la atadura se convierte en una metáfora de la forma en que las personas pueden optar por mantener sus vínculos de manera consensuada, a pesar de las ansiedades y temores relacionados con la agresión (Negarestani, 2016).

Así pues, también explora el potencial fallido del sadomasoquismo, que a veces se convierte en un pacto suicida en busca de la trascendencia a través de dinámicas relacionales hiperagresivas, una temática muy recurrente en la escena cinematográfica y cultural nipona (Umland y Umland, 2001). Por último, se presentan dinámicas *queer* minoritarias dentro del BDSM, como «la maîtres y el caballo», que desafía los roles convencionales del sadomasoquismo y promueve la constante reformulación de gestos y la anulación de la percepción falogocéntrica de los órganos en busca de consenso asignificante (Deleuze y Guattari, 2004). Esta negociación constituye el núcleo oculto del «pinku eiga», donde se demuestra que las relaciones agresivamente hegemónicas pueden revertirse desde una perspectiva *queer* y una ética de la rareza o el fallo desde el pánico.

Tabla 5. «Tenshi no kôkotsu» o *Ecstasy of the Angels* (Wakamatsu y Adachi, 1972):

Unidades de significado	Categoría
Crítica; egoísmo; liderazgo; organización. Tras una misión, un comando revolucionario será increpado por otro comando. Los “camaradas” del otro comando abusan violentamente de los integrantes del comando que llevó a cabo la misión. El comando agredido medita su fidelidad a la organización. Uno de ellos defiende la fidelidad. Min. 00:39:00. “Somos soldados revolucionarios, ¡tenemos reglas! ¡Sois unos egoístas, no somos simples perros callejeros anarquistas!	Agresividad, hegemonía, pánico, violencia
Esta crítica se mantiene a lo largo de toda la película, mostrándose las escenas y encuentros sexuales únicamente de forma asignificante, carentes de diálogos o motivos. Sexo por sexo; sexo sinsentido; carencia de afectividad; consumo de cuerpos.	Agresividad, hegemonía, pánico
Desorganización; poder; liderazgo; autodestrucción; derrocamiento propio. Min. 01:16:20. “[La lideresa de la organización, arrepentida] El problema es que no deberíamos haber dictado estándares, era insignificante hablar desde el poder... Fue un error, ¡cometí un terrible error!”.	Hegemonía, pánico, transgresión
Liberación; lucha fallida; ruptura; transgresión; superación de límites; nuevas realidades. Min. 01:16:49. “Hay gente que puede luchar con solo su cuerpo, una verdadera guerra personal interna! ¡No gente como vosotros! ¡Lo único que conseguís es temer la independencia! La gente siempre será la gente, igual que las masas. ¡Una vanguardia independiente dará forma al mundo! [mirando al espectador].	Hegemonía, sensibilidad, pánico, transgresión

Fuente: elaboración propia.

Por último, en esta película se narra las acciones de una milicia revolucionaria de izquierda radical, así como se problematiza la llamada revolución sexual propia de estos movimientos en los años sesenta y setenta.

Existe una crítica directa hacia el sexo como un interés autocomplaciente y egoísta en las relaciones dadas dentro de los supuestos marcos de revolución sexual; haciéndose proclamas propias de los círculos revolucionarios contemporáneos a la cinta, como que la revolución es «autosatisfacción» (Hamblin, 2015). Esta crítica es continua en toda la obra de Wakamatsu y de Adachi, quienes vivieron como participantes en estos círculos las incongruencias y egoísmos pseudorrevolucionarios. Así pues, la autocomplacencia a través de la devoración de los cuerpos camaradas es denunciada como una pura preservación de las estructuras jerárquicas e ideológicas propias del poder hegemónico (Hamblin, 2015).

De esta manera, la película se adentra en un fenómeno que, siguiendo a Michele White, podría llamarse «canibalismo poliamoroso»: esto es, en vez de ir más allá de la pasividad y la normatividad relacional sexoafectiva, las relaciones poliamorosas planteadas en esta cinta caen en un agujero negro de pérdida de control en que la heterosexualidad monógama es reemplazada por una suerte de hiperconsumo de todos los cuerpos (White, 2011). Si bien, como señala White, esta sed insaciable –sed de aniquilación de lo normativo– es potencialmente positiva desde devenires monstruosos o queer –devenires minoritarios–, debe ser comprendida como una reforma continua del deseo y del consentimiento; no únicamente como un acto caníbal estructurado (White, 2011). Esto, se postula, podría pensarse desde lo queer como la práctica de un cuidado raro.

Tabla 6. «Kurutta Butokai» o *Muscle* (Sato, 1989):

Unidades de significado	Categoría
Agresión sexual en pareja; no consentimiento; sadismo; egoísmo; autodefensa. Min. 04:55. “Nuestros hermosos días fueron breves. Kitami comenzó a ponerse sádico... Hasta que algo dentro de mí se desmoronó y explotó al mismo tiempo. No pude soportarlo”.	Agresividad, pánico, hegemonía, transgresión, sensibilidad, violencia
Dependencia emocional; culpa; obsesión. Durante todo el metraje se dedicará a buscarlo, rechazando los consejos y advertencias de las demás personas, así como negando cualquier tipo de actividad sexoafectiva.	Pánico, sensibilidad
Sadismo; atrapamiento; violencia; síndrome de Estocolmo. Min. 47:55. “¡Detente! ¡Es un sádico hijo de puta! [le dice una amiga]. ¿Y tú no lo eres? [él]. ¡Te dije que me ayudarás! [amiga]”.	Agresividad, pánico, sensibilidad, violencia
Posteriormente, torturan al protagonista en un ritual sádico en el que, para redimirse, el protagonista debe sacrificar una parte de su cuerpo. Decide desgarrarse los ojos.	Agresividad, violencia, pánico

Fuente: Elaboración propia.

La película, con su explicitación de identidades LGBTIQ+ propia de la segunda ola, se adentra en las relaciones sexoafectivas sadomasoquistas entre los protagonistas, explorando el homoerotismo y exponiendo dinámicas de BDSM no consensual, incluso desde perspectivas *queer*. El protagonista, un sumiso, se enfrenta al dilema de no poder soportar ciertas prácticas de agresión erótica, a pesar de haber sido previamente pactadas. Esto lo lleva a cortarle el brazo a su pareja dominante. La historia narra su separación, así como la búsqueda del sumiso por volver a ver al dominante. La trama se desarrolla junto con una exposición de los intereses estéticos e intelectuales del protagonista relacionados con las obras del Marqués de Sade y Pier Paolo Pasolini.

Finalmente, los protagonistas se reencuentran en un ritual-sacrificio, donde el desarmado dominante tortura sádicamente al sumiso, y este último, como muestra de su amor, se desgarran los ojos con una catana.

Este acto simbólico le permite “ver” a su amado como era antes de que le cortara el brazo, redimiéndose y continuando el ciclo agresivo de la relación sadomasoquista. Así pues, la película reflexiona sobre la idea de la mutua violación presente en la relación erótica física (Bataille, 1979), y cómo la aparentemente irracional y violenta unión sadomasoquista de los protagonistas puede ser transformadora, aunque también triste para ambos, al adentrarse en territorios prohibidos (DeStephano, 2014).

Por último, analizada la cinta, se sugiere la posibilidad de explorar un pensamiento y práctica de la desorganización corporal y relacional como respuesta a la agresión erótica y la violencia egoísta. Desde la simbólica amputación física, se señala la idea del Cuerpo sin Órganos en Deleuze. La propuesta, así pues, trata de comprender las relaciones desde la desorganización, y relacionarse desde una perspectiva *queer* ir más allá de la organización de nuestros cuerpos y de nuestros órganos; explorar y repensar desde nuestras potencias, no desde un sistema relacional estanco, sino desde un pánico que entienda las consecuencias de caer en la organización hegemónica de los cuerpos y sus relaciones (Deleuze, 2003).

Tabla 7.«*Ekusutashi no namida: Chiin*» o *Tears of Ecstasy* (Oki, 1995):

Unidades de significado	Categoría
Rareza; especies; ajeno; reproducción; fertilidad. Min. 00:18:26. “Soy alienígena, no puedo tener bebés, así que no te preocupes. Pero, aún así, quiero tenerlos contigo”.	Sensibilidad, hegemonía, pánico, transgresión
Familia; roles familiares; masculinidad; performatividad. Min. 00:22:02. “¿Puedes sacarme una foto? Hazme parecer macho [padre]. Eres demasiado viejo [hijo]. Bueno, me hará feliz [padre]. ¡Que te jodan, maricón! [hijo]”	Sensibilidad, hegemonía, pánico, transgresión
Roles familiares; violencia familiar; abuso; exposición; cuidados; rareza; ajeno. Min. 00:26:48. “¿Siempre te masturbas aquí fuera? [hermana]. Papá siempre está en casa, es gay, creo que siempre me está observando... además, aquí fuera siempre puedo ver ovnis cuando me masturbo [hermano]. ¡Ah, entonces genial! [hermana]. Los veo cuando me siento mejor, rara vez [hermano]”.	Sensibilidad, hegemonía, pánico, violencia, transgresión
Familia; rareza; ajeno; no-dualismo; mente-cuerpo; no-identidad; identidad fallida. Min. 00:31:43. “Hoy quiero confirmar algo sobre nuestra familia. Ha llegado el momento de revelarlo [padre]. No estoy interesado en el sexo, no tengo apetito [hijo]. Falso, has estado... [hija]. Lo siento papá y mamá, soy alienígena [hijo]. ¡Esa soy yo, estoy segura! [hija]. Los cuatro somos de afuera, no somos alienígenas, pero tampoco humanos [madre]. ¿De afuera? [hija]. Fuera de la carne y del alma [madre]”.	Sensibilidad, hegemonía, pánico, transgresión
Pánico; rareza; exposición identitaria; rechazo identitario. Min. 00:37:47. “Mamá, papá y mi hermano me han dicho que también son alienígenas, soy parte de una familia alienígena [hija]. ¿Estás llorando? [pareja]. ¿No abrazarías una alienígena? [hija]”.	Sensibilidad, pánico, transgresión
Resistencia; minoría; identidades fallidas; fascismo; imposibilidad de destrucción identitaria. Min. 00:41:57. “Voy a explicarlos: nosotros fuimos asesinados por fascistas, pero nuestras almas sobrevivieron... [padre]. No puedes explicarlo, ni siquiera sabes cómo [madre]”.	Sensibilidad, hegemonía, pánico, violencia transgresión
Intimidad; vulnerabilidad; amor; sexoafectividad; denuncia del consumo de cuerpos. Min. 00:43:45. “Me gustas Ken, por eso estoy teniendo sexo contigo [hija]. No te pongas tensa [pareja]. Sentir algo es esencial para tener sexo, ¿no? Tú eres al que amo... Aunque eso no sea nada [hija]. Lo entendiste [pareja]”.	Sensibilidad, hegemonía, pánico, transgresión

Fuente: Elaboración propia.

Esta película experimental se caracteriza por ser, probablemente, una de las más vanguardistas y contraculturales del género. Se trata de una cinta de 60 tomas de 1 minuto por toma, en que se narra las vivencias relacionales amorosas y erótico-sexuales de una familia nada convencional. En ella, los miembros de la familia se autorreconocen como «alienígenas», literalmente. Una familia supuestamente hegemónica, estéticamente normativa a simple vista, comprende perfectamente –y muestra a las personas espectadoras– su rareza.

Esta es una rareza erótico-sexual que impregna el enredado y entretejido hilo narrativo de la cinta: donde las incongruencias relacionales y las violencias, percepciones y agresividades son comprendidas desde el pánico. Todo acto presentado en la película es comprendido y explicitado por sus protagonistas como algo monstruoso y raro: concibiéndose así las relaciones eróticas como algo de naturaleza alienígena. Este carácter alienígena hace referencia a la cárcel de la minoría: donde las personas coprotagonistas comprenden la fuerza externa de la hegemonía, y como esta reterritorializa su capacidad de fuga *queer*. Ser alienígena es la denuncia de las fronteras entre lo raro y la familiar; lo nacional y lo extranjero; lo normativo y lo contrahegemónico; lo propio y lo ajeno (Ogawa, 2017).

La violencia desde lo clandestino, desde lo *queer*, implica comprenderse como alienígena: ser una colectividad rara es hacerse familia por el contagio de la potencia *queer*, no por filiación sino por pánico a la realidad hegemónica. Fugarse corporal y relacionalmente a lo ajeno, a lo alienígena: esta cinta, del reivindicativamente *queer* Hiroyuki Oki, da sentido a que el cine *queer* se comprenda como algo relacionado con el pánico presente en el «pinku eiga».

Tabla 8.«*Atsui toiki*» o «*The Fetist*» (Sato, 1998):

Unidades de significado	Categoría
Manipulación; no consentimiento; agresividad; sadismo. Un joven “hikikomori” comienza a cometer crímenes debido a presenciar abusos constantes contra su hermana, lo que le hace tomar una postura de pánico agresivo-defensiva. A su vez, un joven pintor está intentando salir de una relación abusiva.	Agresividad, hegemonía, pánico, violencia
Reconocimiento; exposición; comunicación; contrato; consentimiento; amor. Los dos se conocen y empiezan a quedar para sesiones de estudio en que el “hikikomori” será retado por el pintor. Esto lleva a que forjen una relación amorosa.	Sensibilidad, pánico, transgresión
Reflexión sobre la fuga; realidad de la huida; posibilidad de fuga; transgresión de lo real; superación de la imposibilidad; especulación relacional. Min. 01:00:00. “Vamos a huir a algún lugar lejano. Entonces los dos podremos vivir juntos [pareja]. Ese es un sueño tan infantil... [abusador del pintor]”	Agresividad, sensibilidad, pánico, violencia, transgresión
Imposibilidad de fuga; castigo social; paranoia sistémica; relación fallida; identidades fallidas. Los protagonistas son asesinados en su huida por un paranoico obseso con el asesinato en serie. Min. 01:01:58.	Agresividad, hegemonía, pánico, violencia

Fuente: Elaboración propia.

En esta película, se exploran relaciones homoeróticas desde dos perspectivas. La primera perspectiva sigue a un protagonista que experimenta un pánico marcado debido a sus experiencias de abuso sexual, así como los abusos que sufre su hermana. Esto lo lleva a cometer asesinatos indiscriminados y asignificantes, que simbólicamente representan su pánico corporal y relacional hacia la sociedad.

La segunda perspectiva se centra en otro protagonista que está tratando de liberarse de una relación abusiva donde los límites del BDSM han sido sobrepasados. La película denuncia la relación abusiva y cómo la pareja abusadora establece rituales y patrones de agresión egoísta, lo que limita y restringe la dinámica relacional. Esta situación genera pánico en el segundo protagonista, quien comprende la falta de flexibilidad de su pareja y el dolor de seguir sus demandas.

Ambos protagonistas se encuentran y exploran relaciones sexoafectivas desde el pánico a ser dañados y abusados. A medida que desarrollan una ética *queer* de lo relacional e intentan fugarse de sus realidades, su historia culmina en la tragedia, siendo asesinados por un individuo paranoico, que simboliza la sociedad. Así pues, esta película aboga por la idea de que una concepción rara, abierta y consensuadamente fallida de lo relacional es preferible a encajar en las dinámicas de agresión hegemónicas; aunque esto siempre suela llevar a la muerte o aislamiento.

Tabla 9.«*Anchiporuno*» o «*Antiporno*» (Sono, 2016):

Unidades de significado	Categoría
Culpa; denuncia; virginidad; misoginia; roles de género. Min. 00:05:52. “Soy virgen. Virgen, pero puta. Puta, pero virgen. Debería ser una u otra, pero las mujeres pierden su virginidad, no solo las putas”. “¡Fóllatela, más fuerte, mucho más fuerte! [vomita].”	Hegemonía, sensibilidad, pánico, transgresión, violencia
Performatividad; roles de género; denuncia de la fetichización; cine dentro del cine; propiocepción; identidades fallidas. Min. 00:40:34. “¡Esto es una película! ¡Un larguísimo drama! ¡Una pesadilla sin fin! ¡Los espectadores están disfrutando con mi sufrimiento! ¡Pero esta no es mi vida, no es mi existencia! Mi vida es normal, pero estoy actuando este personaje, ¡estoy performando su vida!”	Hegemonía, sensibilidad, pánico, transgresión
Denuncia; industria pink; explicitación de intenciones. Min. 01:08:55. “Se trata de una mujer en una peli porno. Miente al director diciéndole que es puta por razones más valiosas que una mierda de Tokio. La mierda más exquisita y extravagante. Los hombres son unos mierdas, igual que la libertad que han creado. ¡El mundo con el que sueñan es una mierda! Y yo, actuando en una porno de mierda [...], ¡la razón de mierda por la que me llamo a mí misma puta es mucho más valiosa que toda la mierda de Japón junta!”	Hegemonía, sensibilidad, pánico, transgresión
Imposibilidad de fuga; castigo social; paranoia sistémica; identidades fallidas; feminidad fallida. Min. 01:12:05. “¡Una salida! ¿Dónde está mi salida? ¡Dadme una salida! ¡Por favor dádmela ya! ¿Dónde está?”	Hegemonía, pánico

Fuente: elaboración propia

Por último, puede verse como esta película es una suerte de culminación del «pinku eiga». En ella se narra la realidad misógina y falogocéntrica que envuelve todas las dinámicas relacionales niponas, también dentro del propio género: es una explicitación de las posibles y reales derivas hegemónicas y autoritarias de procesos creativos supuestamente transgresores, ofreciéndose una precisa cartografía del género desde una perspectiva actual (González-González, 2021).

“*Antiporno*” se presenta como consecución de la evolución creadora del incesante proceso de reformulación propio de las estéticas y guiones del «pinku eiga»; es la explicitación de los motivos y denuncias esotéricas propias del género explicitadas en un discurso abiertamente *queer* y feminista adecuado al contexto de publicación de la obra, que es la actualidad. De aquí que el pinku eiga siempre se haya preocupado por su reformulación desde el compromiso con la realidad actual: usando diversos códigos y representaciones estéticas, pero con ciertos aspectos inmanentes a su existencia como su carácter minoritario-clandestino y su flexibilidad estético-política.

Esta subversión de los códigos es una expresión pánica corporal y relacional de las minorías en voz de la protagonista: ella encarna explícitamente el pánico volcado en toda la tradición de este subgénero, denunciándolo desde una perspectiva amplia y alejada de discursos hegemónicos (González-González, 2021).

6. Discusión

La relación entre el «pinku eiga» y la teoría *queer* se presenta como un terreno fértil y prolífico para la exploración de la reivindicación de la monstruosidad y el fracaso como elementos positivos en la cultura y la sexualidad. A lo largo de este análisis, se ha examinado cómo el «pinku eiga» y la teoría *queer* comparten la capacidad de resignificar términos despectivos y de desafiar las normas convencionales. La reivindicación de la monstruosidad en el contexto sexual y la representación sexoafectiva en el «pinku eiga» se entiende como una estrategia de resistencia, que busca desestabilizar y subvertir las construcciones culturales y sociales que rigen la sexualidad y la identidad de género. Esta perspectiva se alinea con la teoría *queer* del fracaso, que aboga por la inestabilidad y la ambigüedad como medios para liberarse de categorías predefinidas.

Sin embargo, es importante destacar que no todo lo que es contrahegemónico es necesariamente *queer*. La óptica *queer* se enfoca en la deconstrucción de las normas de género y sexualidad, mientras que otras formas de resistencia pueden abordar diferentes aspectos de la hegemonía cultural. En este sentido, la elección de abordar el «pinku eiga» desde una perspectiva *queer* radica en su singular capacidad para cuestionar y subvertir las normas sexuales y culturales a través de representaciones cinematográficas atrevidas y transgresoras. Este enfoque, se postula, puede proporcionar un contexto enriquecedor para la comprensión de cómo la cultura popular y el cine pueden servir como vehículos de resistencia y subversión en el espacio disidente, al tiempo que invita a reflexionar sobre la diversidad de las estrategias contrahegemónicas que existen en la cultura contemporánea.

7. Conclusión

En resumen, este análisis ha explorado la conexión entre el «pinku eiga» y la teoría *queer* como una aproximación crítica y subversiva a la cultura cinematográfica: llegando a la conclusión de que la relación entre este subgénero japonés y la teoría *queer* se basa en la resistencia contra las normas convencionales atribuidas a la sexualidad, utilizando el cine como un medio para desafiar y subvertir estas construcciones culturales.

Es importante destacar que la elección de abordar el «pinku eiga» desde una perspectiva *queer* se justifica por su capacidad única para explorar la sexualidad, el erotismo y la abyección de una manera que cuestiona y trasciende las limitaciones tradicionales.

En última instancia, este análisis invita a reflexionar sobre cómo las prácticas culturales, como el cine, pueden ser vehículos de resistencia y subversión en el espacio *queer* y más allá. Al comprender cómo el «pinku eiga» y la teoría *queer* se entrelazan y se nutren mutuamente, se abre un camino para la exploración de nuevas formas de representación y expresión que desafían las normas culturales y fomentan la diversidad en el ámbito cinematográfico y demás realidades. Para finalizar, se espera que las relaciones exploradas en este trabajo representen un emocionante campo de estudio y un recordatorio de la potencia transformadora de la cultura en la lucha contrahegemónica; haciéndose un llamamiento hacia la profundización de las tesis aquí vertidas en busca de un cine *queer* fallido.

8. Bibliografía y filmografía citadas

- Adachi, M. (Director). (1968). *Sei chitai*. Wakamatsu Productions.
- Barnes, D. (1994). *The Book of Repulsive Women: 8 Rhythms and 5 Drawings*. Sun and Moon Press. Documento original de 1915.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Tusquets Barcelona.
- Bauer, R. (2014). *Queer BDSM Intimacies*. Palgrave Macmillan UK.
- Braidotti, R. (2003). Becoming woman: Or sexual difference revisited. *Theory, culture & society*, 20(3), 43-64. <https://doi.org/10.1177/02632764030203004>
- Bornoff, N. (2002). Sex and consumerism: The Japanese state of the arts. En Lloyd, F. (ed.). *Consuming bodies: Sex and contemporary Japanese art*. Reaktion Books, 41-68.
- Butler, J. (2011). *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. Taylor & Francis.
- Caselli, D. (2009). *Improper Modernism: Djuna Barnes's Bewildering Corpus*. Ashgate Publishing, Ltd.
- Casturino, M. (2013). Transgressão no cinema japonês: O corpo violado como manifesto. *Seminário Internacional Fazendo Gênero*, 10, 63. <https://bit.ly/3TTyBKO>
- Chicolino, M. (2023). Sexo-política y Ecosofía en Félix Guattari. La producción de subjetivación y de deseo masculino como problema de ecología mental y social. *Reflexiones Marginales*, 73. <https://bit.ly/3JIGeLj>
- Chris, D. (2005). *Outlaw masters of Japanese film*. IB Tauris.
- Deleuze, G. (1967). *Presentación de Sacher-Masoch: Lo frío y lo cruel*. Amorrortu.
- Deleuze, G. (2003). *Francis Bacon: The logic of sensation*. Continuum.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- Derrida, J. (1994). *Márgenes de la filosofía*. Cátedra.
- DeStephano, M. (2014). A Queer Craving: Muscle and the Dynamics of Beauty, Homoerotic Desire, and Sadoomasochism in Japanese Gay Pink Cinema. En *Beauty, Violence, Representation*. Routledge, 166-180.
- Dworkin, A. (1993). Prostitution and male supremacy. *Mich. J. Gender & L.*, 1, 1. <https://bit.ly/4cTf2B9>
- Fernández, J.-A. (1996). Felix guattari: Toward a queer chaosmosis. *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 1(1), 99-112. <https://doi.org/10.1080/09697259608571874>

- Fox, M. C. (2016). «Vivid and Repulsive as the Truth»: Hybridity and Sexual Difference in Djuna Barnes's *The Book of Repulsive Women*. *The Space Between*, 12. <https://bit.ly/3Q0Ja3P>
- Furuhata, Y. (2007). Returning to actuality: Fukeiron and the landscape film. *Screen*, 48(3), 345-362. <https://doi.org/10.1093/screen/hjm034>
- Furuhata, Y. (2013). *Cinema of actuality: Japanese avant-garde filmmaking in the season of image politics*. Duke University Press.
- Furuhata, Y. (2014). The Actuality of Wakamatsu: Repetition, Citation, Media Event. En Nornes, M. (ed.). *The Pink Book: The Japanese Eroducton and Its Contents*. Kinema Club, 149-181.
- Gee, F. (2014). The angura diva: Toshio Matsumoto's dialectics of perception. Photodynamism and affect in Funeral Parade of Roses. *Journal of Japanese and Korean cinema*, 6(1), 55-73. <https://doi.org/10.1080/17564905.2014.929409>
- González-González, A. (2021). « Explota, explota, me explora»: La representación de la explotación en la industria cinematográfica. Propuesta de programación cultural [Trabajo de Fin de Máster]. Universidad de Oviedo. <http://hdl.handle.net/10651/60362>
- Grossman, A. (2002). Japanese Film. En *GLBTQ: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender and Queer Culture*. <https://bit.ly/3UdXSqR>
- Grossman, A. (2014). All Jargon and No Authenticity? En Nornes, M. (ed.). *The Pink Book: The Japanese Eroducton and Its Contents*. Kinema Club, 237-269.
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Manantial.
- Halberstam, J. (2020). *The Queer Art of Failure*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822394358>
- Hamblin, S. (2015). Pink Film, Red Politics: Koji Wakamatsu's Revolutionary Pornography. *English Language Notes*, 53(1), 123-139. <https://doi.org/10.1215/00138282-53.1.123>
- Hayashi, S. (2014). Marquis de Sade Goes to Tokyo: The Gynaecological-political Allegories of Wakamatsu Koji and Adachi Masao. En Nornes, M. (ed.). *The Pink Book: The Japanese Eroducton and Its Contexts*. Kinema Club, 269-293.
- Heller-Nicholas, A. (2021). *Rape-revenge films: A critical study*. McFarland.
- Hirasawa, G. (2013). Walls of Flesh. *Film Quarterly*, 66(4), 41-49. <https://doi.org/10.1525/fq.2013.66.4.41>
- Hjelm, Z. L. (2021). *Mirror, Mirror: Embodying the sexed posthuman body of becoming in Sion Sono's Antiporno (アンチポルノ, 2016) and Mika Ninagawa's Helter Skelter (ヘルタースケルター, 2012)*. Linköping University. <https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:1572474>
- Jones, S. (2017). Sex and horror. En C. Smith, F. Attwood, B. McNair (eds.). *The Routledge companion to media, sex and sexuality*. Routledge, 290-299.
- Leigh, C. (2013). Inventing sex work. En *Whores and other feminists*. Routledge, 225-231.
- Martínez, A. (2021). Negatividad, derrumbe y estropicio en la propuesta fotográfica queer de Lariza Hartrick. Una mirada desde Julia Kristeva. *Índex, revista de arte contemporáneo*, 12, 195-210. <https://doi.org/10.26807/cavvi12.402>
- Matsuda, M. (1971). *Fúkei no shimetsu*. Tokyo: Tabata Shoten.
- McRoy, J. (2008). *Nightmare Japan: Contemporary Japanese horror cinema* (Vol. 4). Brill.
- Nakajima, S. (Director). (1971). *Twisted Sex*. Toei Kyoto.
- Negarestani, R. (2016). *Ciclonopedia:(complicidad con materiales anónimos)*. Materia Oscura.
- Nornes, M. (2014). *The Pink Book: The Japanese eroduction and its contexts*. Kinema Club.
- Novielli, M. R. (2020). The body is a canvas: Transnational perspectives of desire in erotic cinema. En Centeno, M.P. y Morita, N. (eds.). *Japan beyond Its Borders: Transnational Approaches to Film and Media*. Seibunsha, 175-183.
- Ogawa, S. (2017). *Producing Gayness: The 1990s "Gay Boom" in Japanese Media* [PhD Thesis]. University of Kansas. <http://hdl.handle.net/1808/27011>
- Oki, H. (Director). (1995). *Ekusutashi no namida: Chiin*. Kokuei Company.
- Oshima, N. (1993). Theory of experimental pornographic film. *Cinema, Censorship, and the State: the Writings of Nagisa Oshima, 1956-1978*.
- Retana, C. (2019). Antipedagogías queer: Subjetividades clandestinas y políticas de desprogramación del deseo. En da Silva, E., Zanini, C. y Villela, M. (eds.). *Educação clandestina*. EdIPUCRS, 95-113.
- Satô, H. (Director). (1989). *Kurutta Butokai*. ENK Promotion.
- Satô, H. (Director). (1998). *Atsui toiki*. ENK Promotion.
- Shapiro, J.M. (2015) "Film and world politics". En Caso, F. y Hamilton, C. (eds.). *Popular Culture and World Politics - Theories, Methods, Pedagogies*. E-International Relations Publishing, 84.
- Sono, S. (Director). (2016). *Anchioruno*. Django Film, Nikkatsu.
- Staiger, J. (2004). Finding Community in the Early 1960s. En Benschhoff, H. y Griffin, S. (eds.). *Queer Cinema: A Film Reader*. Routledge, 171-183.
- Stryker, S. (2013). My words to Victor Frankenstein above the village of Chamounix: Performing transgender rage. En *The transgender studies reader*. Routledge, 244-256.
- Takechi, T. (Director). (1964). *Hakujitsumu*. Daisan Productions; Shochiku.
- Takemoto, T. (2016). Queer Art / Queer Failure. *Art Journal*, 75(1), 85-88. <https://doi.org/10.1080/00043249.2016.1171547>
- Umland, R. A. y Umland, S. J. (2001). All for Love: The Myth of Romantic Passion in Japanese Cinema. *Mythlore*, 23(3 (89)), 43-55. <https://bit.ly/3vMJuMQ>
- Wakamatsu, K. (Director) y Adachi, M. (Guionista). (1967). *Okasareta hakui*. Wakamatsu Productions.
- Wakamatsu, K. (Director) y Adachi, M. (Guionista). (1969). *Kyôsô jôshi-kô*. Wakamatsu Productions.

- Wakamatsu, K. (Director) y Adachi, M. (Guionista). (1969). *Yuke yuke nidome no shojo*. Wakamatsu Productions.
- Wakamatsu, K. (Director) y Adachi, M. (Guionista). (1970). *Shinjuku Mad*. Wakamatsu Productions.
- Wakamatsu, K. (Director) y Adachi, M. (Guionista). (1972). *Tenshi no kôkotsu*. Art Theatre Guild (ATG); Wakamatsu Productions.
- White, M. (2011). Dirty Brides and Internet Settings: The Affective Pleasures and Troubles with Trash the Dress Photography Sessions. *South Atlantic Quarterly*, 110(3), 645-672. <https://doi.org/10.1215/00382876-1275824>