

CIUDADES SANGRIENTAS: CINE, ESPACIO Y VIOLENCIA EN JAPÓN

Nuria Sánchez Bautista 

Universidad de Zaragoza (España)

nuria.sanchez@unizar.es

RESUMEN

El presente artículo explora la construcción en la ciudad de las tensiones sociales y políticas del Japón de posguerra a través del análisis de *La puerta de la carne* (Suzuki Seijun, 1964) y *El éxtasis de los ángeles* (Wakamatsu Kōji, 1972). En ambas obras la ciudad se presenta como espacio vivo y conflictivo, alejado de la idealización. En él se inscriben las huellas de la guerra, la ocupación estadounidense del país y la propia violencia estructural. Partiendo de la perspectiva de la memoria cultural, este escrito muestra cómo el cine ayuda a transformar las ruinas físicas en símbolo de fractura psicológica, pero también en lugares de resistencia, denuncia y reapropiación, convirtiendo la ciudad en un personaje activo que es atacado, habitado y resignificado por sus protagonistas, más allá de un mero escenario.

PALABRAS CLAVE: cine japonés, espacios urbanos, memoria cultural, Suzuki Seijun, violencia, Wakamatsu Kōji.

BLOOD-STAINED CITIES: CINEMA, SPACE AND VIOLENCE IN JAPAN

ABSTRACT

This article examines how the city becomes a site of social and political tension in Postwar Japan through an analysis of *Gate of Flesh* (Suzuki Seijun, 1964) and *Ecstasy of the Angels* (Wakamatsu Kōji, 1972). In both films, the city emerges as a living, conflict-ridden space, far removed from any idealized representation. It bears the visible and invisible traces of war, the U.S. occupation, and pervasive structural violence. Drawing on the framework of cultural memory studies, this article shows how cinema transforms physical ruins into symbols of psychological fracture, while also reimagining them as spaces of resistance, denunciation, and reappropriation. In this process, the city becomes an active character – assaulted, inhabited, and re-signified by its protagonists – rather than a mere backdrop for the action.

KEYWORDS: Japanese cinema, urban space, cultural memory, Suzuki Seijun, violence, Wakamatsu Kōji.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.06>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 141-168; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



Huyo de la tierra quemada de una ciudad que ya no
puede considerarse tal, pues ha quedado reducida a
cenizas. El desconsuelo y la absoluta impotencia
han hecho que pierda todo contacto con ese sueño
que una vez fue tan querido para mí
(Yōko 1948, 80)¹.

En 1948 la escritora japonesa Yōko Ōta publicó *Ciudad de cadáveres* (Shikabane no machi 屍の街), testimonio resultado de la devastación y el horror vivido tras el descenso de la bomba atómica que asoló Hiroshima el 6 de agosto de 1945. La obra, ejemplo de la denominada «literatura de la bomba atómica» o *Genbaku bungaku*, es un ejemplo más de aquella temática que sirvió para poner de manifiesto y mostrar al mundo las consecuencias históricas, sociales, económicas y culturales de la tragedia.

Al igual que la literatura, el cine se convirtió en un altavoz más para hacerse eco de la barbarie. Así surgieron películas como *Los niños de Hiroshima* (Genbaku no ko 原爆の子, Shindō Kaneto, 1953), *Hiroshima* (Hadashi no Gen, Masaki Mori, 1983) o *Lluvia negra* (Kuroi ame 黒い雨, Imamura Shōhei, 1989)², entre muchos otros ejemplos. Posteriormente, la rendición de Japón durante la Segunda Guerra Mundial, la posguerra y ocupación estadounidense del país y, más adelante, los conflictos sociales, huelgas y tensiones convirtieron a la literatura y al séptimo arte en medios privilegiados para explorar los enfrentamientos, la agitación y el malestar de la población nipona.

El presente artículo busca centrarse en los personajes, en los cuerpos que viven y forman parte del conflicto social, pero, sobre todo, desplazar la mirada al espacio que estos habitan. Lejos de entender la ciudad como mero telón de fondo, se busca comprender el paisaje urbano como espacio en el que se concentran estas tensiones, emergiendo como agente activo que condiciona, configura y amplifica las tensiones sociales de la época histórica que nos atañe.

A través del análisis de *La puerta de la carne* (Nikutai no mon 肉体の門, Suzuki Seijun, 1964) y *El éxtasis de los ángeles* (Tenshi no kōkotsu 天使の恍惚, Wakamatsu Kōji, 1972), este texto busca dirigir la atención a la ciudad como un personaje más de la trama. Un personaje activo, además. Estos ejemplos ponen de manifiesto cómo la destrucción física de la ciudad puede cifrar también el trauma social que vivió Japón tras el estallido de las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki y la posterior ocupación extranjera del país.

¹ Ōta Yōko, *Ciudad de cadáveres*. Trad. por Kuniko Ikeda y Marta Añorbe Mateos (Gijón: Satori, 2024): 80.

² Película que adapta la novela homónima del autor Ibuse Masuji, publicada por entregas a partir de 1965 y perteneciente a este género de la *Genbaku bungaku*.



Este análisis se enmarca dentro de los estudios sobre la memoria cultural, apoyándose en los planteamientos de Astrid Erll³, quien argumenta que tanto la literatura como el cine pueden «representar vívidamente la memoria individual y colectiva [tanto en contenidos como funcionamiento] al codificarla en formas estéticas, como estructuras narrativas, símbolos y metáforas»⁴. Para la investigadora ambas manifestaciones artísticas tienen la posibilidad de transmitir memorias sobre la historia vinculadas a la violencia, como podría ser en el caso de la guerra, el terrorismo o el genocidio, del colonialismo y decolonialismo⁵ o, en general, el «terror global»⁶. En el caso concreto de Japón, la socióloga Akiko Hashimoto sostiene que «no existe memoria “colectiva” en Japón; [en realidad, lo que existe son] múltiples memorias de la guerra y la derrota, con distintos marcos morales, coexisten y compiten por su legitimidad»⁷. La gran pantalla puede llegar a convertirse, así, en uno de los escenarios principales donde la memoria cultural japonesa reproduce o transforma su propio sentido.

Nosotros, como lectores y espectadores, podemos desarrollar un pensamiento crítico que nos permita reconstruir la «historia social» de un texto –literario o cinematográfico–, preguntándonos cómo este fue «recibido, discutido, utilizado, canonizado, olvidado, censurado y reutilizado»⁸ en diferentes momentos históricos. Así, podemos preguntarnos cómo el cine ha servido como fuente para comprender o –cuando menos– acercarnos a entender el contexto histórico, político, económico y social en el que se desarrolló.

De igual manera, nos centramos en la teoría del paisaje o *fukeiron*⁹ del cineasta y guionista nipón Adachi Masao¹⁰. Este, colaborador de Wakamatsu en varias de sus

³ Astrid Erll es catedrática de Literatura y Cultura anglófona en la Universidad Goethe de Fráncfort (Alemania) y experta en estudios de memoria memoria cultural, teoría de los medios e intermedialidad, además de en literatura y cultura de los siglos XIX y XX, centrando sus temas en la Primera Guerra Mundial, el imperialismo británico y el poscolonialismo. Forma parte del consejo asesor de la Asociación de Estudios de la Memoria o Memory Studies Association.

⁴ Astrid Erll. 2011. «Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of literary and media memory studies», *Journal of Aesthetics and Culture* (3): 2. Trad. de la autora.

⁵ En el caso de los estudios decoloniales cabría mencionar los estudios de Rosa Ynés Curiel Pichardo, Yuderkys Espinosa Miñoso o Anibal Quijano Obregón.

⁶ Erll, «Traumatic pasts, literary»: 3.

⁷ Akiko Hashimoto. 2015. *The Long Defeat: Cultural Trauma, Memory, and Identity in Japan*. (Oxford: Oxford University Press): 4. Trad. de la autora.

⁸ Erll, «Traumatic pasts, literary»: 3.

⁹ Para saber más acerca del término, véase Go Hirasawa. 2012. *Masao Adachi* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México).

¹⁰ Adachi Masao, además de guionista de algunas de las mejores obras de Wakamatsu, también fue cineasta. Sin embargo, su desilusión con la situación de Japón en esos momentos le llevó a unirse al Ejército Rojo Japonés, llegando a luchar en el Líbano por la causa palestina. Es precisamente de este momento de su vida del que más información se recoge en prensa española. Wakamatsu también se marchó de Japón para ayudar al Frente de Liberación Palestina. Para saber más: David Desser. «Oshima, Korea and 1968. *Death by Hanging and Three Resurrected Drunkards* en 1968 and *Global Cinema*, ed. por Christina Gerhardt & Sara Saljoughi (Detroit: Wayne State University Press, 2018): 165-183. Trad. de la autora.



cintas, incluida la que atañe a este artículo, defiende que el entorno urbano, el paisaje en general, no es neutro, pues articula, revela las estructuras de poder, la ideología dominante y, por supuesto, la opresión social y cómo esta afecta e influye en las personas¹¹.

Ambos enfoques metodológicos nos sirven para preguntarnos cómo el cine japonés de estos años representa la relación entre la violencia, la memoria y el espacio urbano. En palabras del crítico Satō Tadaō, «durante la década de 1960, el tema que con mayor frecuencia se trató en el cine japonés fue la violencia, con el sexo en un cercano segundo lugar»¹², por lo que no resulta extraño centrarnos en cómo ambos aspectos: violencia y sexo, se relacionan con el entorno en que se desarrollan y cómo afectan en la vida de los personajes que los sufren, los disfrutan o, simplemente, los toleran.

¿Cómo se construye la ciudad como personaje activo en las películas seleccionadas? ¿Qué tipo de violencia se inscribe dentro del espacio urbano y cómo se manifiesta? ¿Cómo afecta a quienes lo habitan? ¿Cómo son capaces los cineastas de transformar las ruinas físicas que les rodean en símbolos de trauma, de resistencia o de denuncia? A estas preguntas nos aproximaremos a lo largo de la investigación.

Tanto la obra de Suzuki (1923-2017) como la de Wakamatsu (1936-2012) representan, a través de dos enfoques totalmente dispares, periodos históricos diferentes; desde la inmediata posguerra en el primer caso, a comienzos de los años setenta en el segundo¹³. A partir de ambos ejemplos analizaremos diversas formas de habitar y atacar la ciudad, convirtiéndose esta en un agente de memoria. Mientras Suzuki se enfoca más en el cuerpo, en la violencia sexual y en las ruinas urbanas, Wakamatsu configura en su obra una violencia política radical y explícita, convirtiendo la ciudad directamente en un campo de batalla.

PENSAR LA CIUDAD HERIDA

Tras la Segunda Guerra Mundial algunas de las ciudades más importantes de Japón fueron destruidas. No solo Hiroshima (fig. 1) y Nagasaki, que sufrieron las consecuencias más directas de la bomba atómica, u Okinawa¹⁴, tierra en la que se

¹¹ Andrés González Leal, 12 de junio de 2024, «Revolution+1 (Masao Adachi). Filmadrid 2024», *Caimán: Cuadernos de cine*. Acceso 2 de enero de 2026. <https://www.caimanediciones.es/revolution1-masao-adachi-filmadrid-2024/>

¹² Tadaō Satō. 1982. *Currents in Japanese cinema, Essays by Tadaō Satō*. Trad. Gregory Barrett. (New York: Harper & Row): 232. Trad. del inglés de la autora.

¹³ Nicola Boari. 2012. *Wakamatsu Koji. Il piacere della Distruzione* (Italia: Falsopiano): 182-183. Trad. de la autora.

¹⁴ A pesar de que no se han hecho públicos documentos oficiales ni por parte del Gobierno de los Estados Unidos ni del japonés, existen testimonios de muchas mujeres okinawenses que fueron violadas por soldados estadounidenses durante la batalla. El interés de colonizar la tierra iba acompañado de la idea de ocupar los cuerpos de las mujeres locales, como un símbolo más de demostración del poder que tenían sobre el territorio ocupado. Para saber más: Yuki Tanaka. 2003. *Japan's Comfort Women: Sexual slavery and prostitution during World War II and the US Occupation* (London: Routledge).



Fig. 1. Fotografía de Hiroshima después del ataque de la bomba atómica.
The U.S. National Archives. Nara & DVIDS Public Domain Archive.

disputó la batalla de Okinawa y que resultó ocupada por el ejército estadounidense, hasta 1972; sino que muchas otras, llegando a ciento quince, fueron las ciudades dañadas tras el conflicto¹⁵. Pérdidas humanas, zonas residenciales y urbanas y gran cantidad de fábricas industriales, entre otros enclaves, desaparecieron del mapa, obligando al país a «volver a empezar desde el “punto cero”»¹⁶.

Y tras la guerra llegó la ocupación. Desde 1945 a 1952 Estados Unidos, bajo la orden del general Douglas MacArthur:

Se dispuso a gobernar Japón, [la idea] principal era que Japón dejara para siempre de ser una amenaza militar [...] Japón perdió todos los territorios incorporados después de 1868. Desde los ocupados tras las victorias sobre China en 1895 y Rusia en 1904, a los adheridos de Corea desde 1910, así como los que eran consecuencia de mandatos de la Sociedad de Naciones desde 1919 y, por supuesto, las conquistas desde el incidente de Manchuria en 1931¹⁷.

¹⁵ Junichi Hasegawa. 2008. «The reconstruction of bombed cities in Japan after the Second World War», *Urban Morphology* (12): 11.

¹⁶ Raffaele Pernice. «Post-war Japanese Urbanism: the growth of the Megalopolis of Tokaido» (Conferencia, Chinese University of Hong Kong, 15 de agosto de 2013).

¹⁷ Florentino Rodao. 2019. *La soledad del país vulnerable*. Japón desde 1945 (Barcelona: Crítica): 31.



Como explica el catedrático Florentino Rodao, especializado en historia de Asia, este periodo estuvo marcado por la confusión, por la «explosión de culturas, nuevas y recuperadas, expresión no solo de esos deseos de disfrutar de la vida, de una cierta reacción ante lo prohibido y de recalcar un claro rechazo al militarismo»¹⁸. Un periodo, a su vez, que se caracterizó precisamente por un cierto «hedonismo de supervivencia», vinculado a la transgresión de finalizar con el militarismo pero también con los deseos de «desobediencia y de cambios que albergaba una nueva generación»¹⁹.

Durante esta época y en los años sesenta, una vez finalizada la ocupación, una ocupación militar «hasta la fecha desconocida»²⁰, Japón «inició un rápido proceso de modernización [...] las ciudades vivieron un periodo de crecimiento incesante y de asombrosa urbanización del territorio, de modo que los suburbios de las grandes metrópolis comenzaron a desbordarse hacia el campo»²¹. Esas ciudades reconstruidas tras la guerra pueden entenderse exactamente como eso, *reconstrucciones*. A pesar de la intencionalidad del Gobierno –tanto japonés como estadounidense– por la modernización y planificación urbana del terreno, las localidades están fragmentadas y moldean tanto la esperanza como la vulnerabilidad y trauma colectivo de la sociedad japonesa. A través de las ruinas, de los escombros, de los vacíos en los que antes existía *algo*, la ciudad nos habla y termina por constituir la memoria física de la guerra, ese escenario de conflicto social. Un recuerdo que no termina de borrarse y que los cineastas utilizarán en sus obras.

El «milagro económico japonés» como se denomina en la historiografía, se convirtió en el discurso oficial para hablar de la posguerra japonesa. Para el especialista en teoría e historia política Ferran de Vargas, este relato, «como toda construcción ideológica [...] omite: en este caso, la lucha de clases, el protagonismo de los movimientos sociales, el importante papel de las organizaciones de izquierdas y la gran influencia de ideologías políticas revolucionarias»²², centrándose en esa idea del país que, cual ave fénix²³, resurge de sus cenizas, en un momento especialmente duro, para alcanzar «un gran crecimiento económico»²⁴. Los años cincuenta y sesenta fueron el escenario de diversas transformaciones tanto sociales como políticas que tuvieron un gran impacto en la vida urbana. A pesar de la recuperación económica

¹⁸ Rodao. *La soledad del país*: 297.

¹⁹ Rodao. *La soledad del país*: 298.

²⁰ Hablamos de desconocida porque hasta ese momento Japón no había sido ocupada ni invadida por ningún pueblo ajeno, circunstancia que contribuyó a la percepción de extrañeza para la sociedad nipona del momento. Para saber más: Antonio Santos. 2020. «La Nuberu Bagu y el nuevo Japón: Historias crueles de la juventud», *Comillas Journal of International Relations* (17): 9.

²¹ Pernice. «Post-war Japanese»: 2.

²² Ferran de Vargas. 2020. *Izquierda y Revolución: una historia política del Japón de posguerra (1945-1972)* (Barcelona: Bellaterra): 19.

²³ Esta idea de Japón como un pueblo capaz de resurgir rápidamente tras un desastre no es única de la Segunda Guerra Mundial. Apenas un año después del gran terremoto de Kantō de 1923, la industria cinematográfica nipona había mejorado tanto en infraestructuras como en desarrollo en comparación al punto previo al seísmo.

²⁴ Vargas, de. *Izquierda y Revolución*: 19.

antes mencionada, e impuesta esta como telón de fondo, el clima de agitación por las divisiones políticas e intelectuales, los movimientos estudiantiles y las revueltas contra el Tratado de Cooperación y Seguridad Mutuas entre Estados Unidos y Japón, firmado el 19 de enero de 1960²⁵, servirán de precedente para que los cineastas de estas décadas retraten las tensiones, los disturbios y la represión en sus filmes²⁶.

El aumento de la riqueza no repercutió en el bienestar de las familias y de los ciudadanos; los acuerdos de cooperación con el antiguo enemigo americano generaron un sentimiento profundo de rencor y de humillación en amplios sectores de la ciudadanía. La frustración compartida degeneró en actitudes rebeldes y nihilistas que marcaron una huella profunda en el país, particularmente entre los estudiantes y los sectores más jóvenes de la población²⁷.

El cine y la literatura visibilizarán, a lo largo de estas décadas, aquello que queda en los márgenes de la narrativa oficial, sirviendo de mecanismo de disidencia y resistencia. Para algunos cineastas del «largo 68»²⁸, el cine no se concibió como una mera manifestación artística, se entendió también como una «herramienta que trascendía el medio artístico y servía para transformar la sociedad»²⁹. Será la época de la generación de la *Taiyōzoku* (太陽族), la Tribu del Sol³⁰, un grupo de jóvenes directores que buscaban la rebelión, deseaban una ruptura audaz y novedosa con el cine anterior y cuyas obras retrataban las diferencias entre los jóvenes conflictivos que protagonizaban esos filmes y la seriedad del mundo adulto que les tocaba habitar y del que no sentían que formaran parte por completo.

Será también la época de los cineastas de la *Nuberu Bagu*, la Nueva Ola japonesa o la *Nouvelle Vague*³¹ japonesa, un «apelativo que reúne a un grupo dispar

²⁵ Conocido popularmente como ANPO.

²⁶ Isolde Standish. 2011. *Politics, Porn and Protest: Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s* (New York, London: Continuum): 58-60. Trad. de la autora.

²⁷ Santos. «La Nuberu Bagu»: 9.

²⁸ Concepto, el de «largo 1968», utilizado por el teórico Robert Stam para hablar de este periodo, concretamente entre 1966 y 1972, en el que se sucedieron una serie de películas radicales en diferentes países. Para saber más: Robert Stam. «The “long 1968” and Radical Film Aesthetics», en *1968 and Global Cinema*, ed. por Christina Gerhardt & Sara Saljoughi (Detroit: Wayne State University Press, 2018): 23-43. Trad. de la autora.

²⁹ Blai Guarné y Ferran de Vargas. 2021. «Japan's long 1968 cinema: resistance, struggle, revolt», *The Sixties* (14): 125. Trad. de la autora.

³⁰ El término *Taiyōzoku*, entendido como movimiento cultural (tanto literario como cinematográfico), proviene de la obra *La estación del Sol* (Taiyō no Kiseki 太陽の季節), publicada en 1955 por Ishihara Shintarō. Para saber más sobre este movimiento, véase William Vizzard. 1959. «Taiyōzoku: a Youth Problem in Japan», *Sociologus* (9): 162-178. <https://www.jstor.org/stable/43643979>.

³¹ El propio Ōshima Nagisa, uno de los directores nipones más relevantes de este movimiento, argumentó lo siguiente: «Cuando comencé a dirigir me llamaron, a pesar mío, “el cineasta de la *Nouvelle Vague* japonesa”, porque justo entonces habían estrenado las películas de la *Nouvelle Vague* en Japón. Sin embargo, la *Nouvelle Vague* me dejó insatisfecho. Creo que era demasiado ligera: en sus películas no había problemas políticos y sociales», recogido en Violeta Kovacsics. «Primero, la revolución», en *Nagisa Ōshima*, coord. por Quim Casas y Ana Cristina Iriarte (Donostia-San Sebastián, Madrid:





de cineastas firmemente comprometidos con la renovación ética, política y estética de la sociedad japonesa a través del cine, el nuevo arte de los nuevos tiempos»³², un grupo de cineastas que representaban perfectamente el clima convulso que se estaba viviendo en el país. David Desser³³ alude a que esa comparación con el movimiento francés resulta un tanto imposible, puesto que no solo surgen de manera simultánea, sino que además «sirve de cliché cultural para pensar que los japoneses son una mera imitación, que no hacen nada de manera original [...] Entender la *Nueva Ola japonesa* como imitación de la francesa [...] impide ver el contexto japonés del cual surgió el movimiento»³⁴. Una cinematografía, en el fondo, que buscaba «la oposición contra el gobierno y las tropas americanas y el rechazo de la tradición»³⁵. A diferencia que el movimiento francés, que nace desde fuera de la industria, la *nuberu bagu* se planteó como una política corporativa de la Shōchiku, en un contexto en el que la asistencia a las salas de cine había decaído considerablemente debido a la irrupción de la televisión³⁶. Será posteriormente y en su interior desde donde surja esa ruptura ideológica y formal.

Esta cinematografía de los años cincuenta, sesenta y que seguirá hasta comienzos de los setenta coincide con un momento de profunda transformación, tanto urbana como social. Algunos de estos filmes nos sirven como ejemplo para comprender mejor el entorno en el que se desarrollan las obras, puesto que la ciudad debe entenderse también como un escenario visual y vital que el séptimo arte ha sido capaz de capturar, «y, con exhaustividad, los periodos de convulsión y de transformación urbana a lo largo de la historia del cine»³⁷.

Ese entendimiento de la ciudad como agente vivo al que se referirá Adachi Masao en su teoría del *fukeiron* o teoría del paisaje sirve como uno de los principales puntos de partida para la redacción de este artículo. En una de las pocas notas de prensa española que hacen referencia a la trayectoria cinematográfica del nipón, se alude a la creación o invención de esta teoría:

A finales de los años sesenta, el cineasta japonés Masao Adachi decidió rodar la historia de un joven de 19 años que había asesinado a cuatro personas en cuatro ciudades

Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián y Filmoteca Española, 2013): 67-76. Un testimonio filmico sobre este acontecimiento puede apreciarse en la película *Murió después de la guerra* (Tōkyō sensō sengo hiwa 東京戦戦後秘話, Ōshima Nagisa, 1970).

³² Santos. «La Nuberu Bagu»: 10.

³³ Profesor emérito en la Universidad de Illinois y exdirector de la Universidad de Estudios Cinematográficos de la misma universidad. Es experto en cine asiático con interés particular en la cinematografía nipona.

³⁴ David Desser. 1988. *Eros plus massacre. An introduction to the Japanese New Wave Cinema* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press): 4. Trad. de la autora.

³⁵ Juan Manuel Corral. 2012. *Cine erótico a la japonesa* (Madrid: T&B): 66.

³⁶ Ferran de Vargas. 2019. «Japan's New Left and New Wave: An Ideology's Perspective as an Alternative to That of National Cinema» *Arts* (8): 1. <https://doi.org/10.3390/arts8010001>.

³⁷ Stephen Barber. 2002. *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili): 7.

diferentes de Japón sin que hubiese ningún móvil aparente. Mientras Adachi y su equipo viajaban buscando las localizaciones del rodaje, se dieron cuenta de que la verdadera película era ese periplo por los enclaves que había visto y vivido el asesino, donde se manifestaban de manera sutil las formas de control del poder, y una opresión que podía estar en la base de la violencia criminal. De ahí surgió el largometraje *AKA Serial Killer* (1969), una auténtica teoría del paisaje (*Fukeiron*) como manifestación de los dispositivos del poder³⁸.

No podemos —o debemos— descontextualizar la ciudad y centrarnos solo en los personajes que la habitan, puesto que la ciudad permite acercarnos a discernir esa violencia estructural que ataca tanto a personas como a territorios. Tanto *La puerta de la carne* como *El éxtasis de los ángeles* no pueden terminar de entenderse sin interesarnos por el paisaje urbano en el que se desarrolla la acción y que sirve de elemento constitutivo de la violencia, la marginalidad y la hegemonía. El espacio urbano de Japón, no solo en las películas, también en la realidad, surge, como hemos mencionado anteriormente, de las imágenes de esas ciudades devastadas tras la guerra, y se reconfiguró «en décadas posteriores, especialmente en la vasta reconstrucción de Tokio a partir de sectores estructurados alrededor del sexo, el trabajo y la revuelta»³⁹.

No es de extrañar que en este contexto histórico en el que la revolución, el sexo y el trabajo están a la orden del día, cineastas como Suzuki y Wakamatsu decidieran trasladar a su cinematografía ideas vinculadas al deseo, las estructuras de poder, la violencia y la supervivencia.

Si atendemos a la metodología de la memoria cultural propuesta por Astrid Erll, se aprecia cómo el cine puede llegar a analizarse como una realidad que interpreta determinados imaginarios urbanos de la memoria social. Las representaciones cinematográficas de estos espacios, de los suburbios, de las ciudades atentadas, construyen experiencias vinculadas al conflicto, a la reconstrucción, al trauma de la guerra. Si nos centramos solo en la evolución urbanística y arquitectónica de la ciudad, pero no en cómo esta permite articular la memoria de quienes la habitan, entonces estamos ignorando una parte fundamental de las mismas, y es que las ciudades son para quienes las habitan, y ellos mismos las terminan de conformar, de entender, de interpretar y, por supuesto, de residir y ocupar⁴⁰.

³⁸ Iván Pintor Iranzo. «Teoría del sacrificio», *Diari de Tarragona*, 24 de junio de 2023: 55. Para consultar los textos de Masao Adachi véase Masao Adachi. 2012. *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi : Écrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963-2010)*, eds. Nicole Brenez y Go Hirasawa (Paris : Rouge Profond).

³⁹ Barber. *Ciudades proyectadas*: cine: 9.

⁴⁰ Si atendemos al caso concreto de Hiroshima y Nagasaki, la investigadora asociada al Instituto Internacional de Investigación para la Paz de la Universidad Meiji Gakuin (Tokio) Yuko Shibata alude a que la reconstrucción de las ciudades tras los bombardeos atómicos respondió a una lógica política deliberada que anteponía la rehabilitación del tejido urbano y económico antes de a quienes lo habitaban. Atender a esa dimensión urbanística y monumental es reproducir, por tanto, la misma operación de olvido. Para saber más: Yuko Shibata. 2018. *Producing Hiroshima and Nagasaki: Literature, Film, and Transnational Politics* (Honolulu: University of Hawai'i Press).



Esta concepción del cine como herramienta para acercarnos a comprender y trabajar el pasado en la que nos basamos ha sido estudiada por otros investigadores, entre ellos la historiadora del arte centrada en sociología artística Svetlana Alpers, quien interpreta que

El arte, en su esencia, no es simplemente una imitación de la naturaleza, sino una interpretación subjetiva que revela tanto sobre el observador y el contexto cultural en el que se produce como sobre el objeto representado. [...] es crucial para entender el cine histórico, no solo como un espejo que refleja eventos pasados, sino como una lente a través de la cual se filtran y se reinterpretan estos eventos, imbuidos de las preocupaciones, valores y discursos del momento de su creación⁴¹.

¿Por qué hablar de las consecuencias de la prostitución en una película que aborda la ocupación estadounidense del país años después de que esta haya finalizado? ¿Por qué retratar la lucha interna entre los grupos de la izquierda? ¿Por qué plasmar estos eventos pasados por el filtro de la desesperanza? Precisamente hemos de tener en cuenta que todas estas cuestiones forman parte del contexto histórico en el que se desarrollan los cineastas. Por supuesto no son la representación transparente del pasado, ni pretenden serlo. Como explica Robert A. Rosenstone⁴²: «Debemos dejar de anhelar que las películas se conviertan en el espejo de una realidad desaparecida que nos muestren el pasado tal y como fue»⁴³, sin embargo, sí podemos entenderlas como testimonio cultural de su tiempo.

Las elecciones del equipo encargado de la realización de la película –tanto narrativas y formales como estéticas– determinan que los espectadores podamos acceder al clima emocional, a los conflictos latentes y a las experiencias vividas. En este sentido, tanto los filmes de Wakamatsu como de Suzuki no reflejan «la realidad» de manera intrínseca, pero sí construyen memoria cultural, que contribuye a comprender ese imaginario social, político y urbano del Japón de los años cincuenta, sesenta y setenta. Sus obras nos conceden la oportunidad de mirar a través de una pequeña rendija, en este caso, a comprender la destrucción arquitectónica, la ruina física de sus obras, como una metáfora de la fractura moral y psicológica de sus propios habitantes. Y hacerlo a través de un enfoque que combina de manera brillante la violencia –en el caso de Wakamatsu una violencia incluso sadosexual–⁴⁴, la memoria y el espacio urbano.

⁴¹ Manuel Jesús González Manrique. 2024. «Reimaginando la Historia: Análisis de la Cultura Visual a través del Cine Histórico», *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (218): 17-31.

⁴² Profesor emérito en el California Institute of Technology, el historiador Robert A. Rosenstone es especialista en el estudio de la relación entre cine e historia, centrándose en cómo el cine puede entenderse como una forma de representación del pasado.

⁴³ Robert Rosenstone. «Inventando la verdad histórica en la gran pantalla», en *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, ed. por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz (Madrid: Ediciones JC, 2008): 9.

⁴⁴ Jack Hunter. 1998. *Eros in Hell. Sex, Blood and Madness in Japanese Cinema* (London: Creation Books): 187. Trad. de la autora.

RUINAS COMO REFUGIO: VIOLENCIA Y SUPERVIVENCIA URBANA

Cuando acabó la guerra, Tokio se convirtió en una ciudad de salvajes. Era matar o morir en la lucha para la supervivencia, y los débiles perdieron
(*La puerta de la carne*, Suzuki Seijun, 1964).

Entre 1964 y 1966 Suzuki Seijun dirigirá su famosa *trilogía de la carne*, compuesta por *La puerta de la carne*, *Historia de una prostituta* (Shunpuden 春婦伝, 1965) y *Carmen de Kawachi* (Kawachi Karumen 河内カルメン, 1966). Las dos primeras son películas que adaptan novelas del literato Tamura Taijirō y la trilogía en conjunto comparte la prostitución femenina como hilo conductor de las historias.

Al contrario que otros cineastas de su tiempo, Suzuki no dejó el arraigado sistema de estudios para crear su propia compañía. Él siguió trabajando para la Nikkatsu⁴⁵ hasta que, a finales de los años sesenta, tras el estreno de *Marcado para matar* (Koroshi no Rakuin 殺しの烙印, 1967) –posiblemente una de sus películas más famosas a nivel internacional–, fue despedido. ¿La causa? La productora «lo acusó de filmar películas incomprensibles»⁴⁶, entre otras cuestiones. Durante el Festival de Cine de Gijón de 2001, en el que se rindió homenaje al nipón, Suzuki

Aludió [...] con mucha ironía y modestia casi de principiante, a los reproches de «incomprensibilidad» que le ha lanzado en ocasiones la crítica [...] «Me empieza a preocupar que todo el mundo diga que no se entiende mi cine. Me gustaría que me dijeran qué no se entiende para aprender»⁴⁷.

Y es que, a pesar de esa autopercepción de director comercial, cuyas obras están pensadas para el entretenimiento del espectador, no por ello dejan de ser un valioso testimonio para observar la representación de la ciudad de posguerra como escenario salvaje, espacio caótico donde impera la ley de supervivencia, el himno de *matar o morir*. Tanto *La puerta de la carne* como *Historia de una prostituta* se han convertido en hitos fundamentales del cine japonés. La Nikkatsu concibió la primera de ellas como un filme de entretenimiento erótico. La intencionalidad de esta debía ser el mostrar, eso sí, de forma limitada para no tener problemas con la censura, «la desnudez femenina y escenarios sadomasoquistas»⁴⁸. Lo que realmente sucedió fue que el filme terminó convirtiéndose, sin dejar de lado los desnudos ni las ataduras,

⁴⁵ La Nikkatsu es una de las grandes y más antiguas productoras cinematográficas de Japón, fundada en 1912 y que sigue vigente a día de hoy.

⁴⁶ Jesús Palacios. «Gijón muestra el terror yakuza», *El Mundo del siglo veintiuno*, 1 de noviembre de 2001: 156.

⁴⁷ «Suzuki: “Sólo soy un director de serie B que busca entretener al espectador”», *La Nueva España*, 25 de noviembre de 2001: 120.

⁴⁸ Peter Yacavone. 2023. *Negative, Nonsensical and Non-conformist: The Films of Suzuki Seijun* (Michigan: University of Michigan Press): 145. Trad. de la autora.





en la idea del cuerpo como mercancía y territorio, espacio de resistencia y espacio colonizado a la vez, representado por las fuerzas del ejército estadounidense. Una película mucho más centrada en las dinámicas coercitivas y las jerarquías de poder de lo que la Nikkatsu pretendía⁴⁹.

Famoso por su estilo, «antítesis del cine de Hollywood, ya que abandona los elementos formales y narrativos tradicionales»⁵⁰, sus películas están caracterizadas por la experimentación constante en diversos ámbitos, desde el color al montaje con juegos de *flashback*, *flash-forward* y planos congelados hasta el uso de la cámara en mano, *collage* y cortes abruptos⁵¹ que parecen fuera de lugar cuando se insertan en una escena y que transmiten esa idea de ensoñación, de inverosimilitud que pretendía el cineasta, alejándose del cine más formal. Al contrario que otros cineastas más clásicos, quienes buscaban

Enfatizar temas moralistas y valoraban un enfoque serio y riguroso de la técnica cinematográfica [...]. Suzuki y [otros] que subrayaban de manera intencional el aspecto contracultural empleaban temas antimoralistas y *antiestablishment*, y en lo técnico apreciaban un toque ligero, buscando un estilo poco convencional⁵².

De esta manera, Suzuki puede tratar, de forma irónica y a veces incluso humorística, un tema tan desgarrador como el de la prostitución por supervivencia, la desesperanza y el destino trágico o la ciudad como escenario activo del trauma social tras la guerra y posterior ocupación del país. Pero ¿cómo se plantea todo esto en *La puerta de la carne*? Para entender el papel que tiene el paisaje urbano en el filme, antes debemos atender a la historia que Suzuki nos narra en esta cinta.

Nos situamos en el Japón de la posguerra, en específico, en un Tokio devastado, donde las ruinas, los peligros y la supervivencia están a la orden del día. Ahí, un grupo de prostitutas lucha por sobrevivir. Una familia no de sangre, pero sí como estructura de protección, y basada en normas estrictas y castigos ejemplares. Este grupo de mujeres habita los límites, la periferia, y terminan convirtiendo la calle en su propio territorio. Pero todo cambia con la llegada de un desertor que irrumpe su espacio, su equilibrio y que desata celos y traiciones que amenazan con destruir todo lo que han creado. *La puerta de la carne* es tensión constante, una experiencia visual cargada de violencia, provocación e ironía. Un grito de supervivencia a los cuatro vientos y una reflexión sobre los límites que es capaz de traspasar el ser humano por sus deseos de libertad.

¿Cómo se inserta la ciudad en esta narrativa? ¿Qué papel desempeña en el desarrollo de la vida de las protagonistas? ¿Cómo se convierte en un agente activo de la narración? Está claro que ellas, las protagonistas –Maya, que vestirá el verde; Sen,

⁴⁹ Yacavone. *Negative, Nonsensical and Non-conformist*: 146.

⁵⁰ Dan Geary. 2020. «Butts, Blood and Bombs: The American Occupation's Effect on Japanese Cinema», *Cinesthesia* (10): 8-9. Trad. de la autora.

⁵¹ Geary. «Butts, Blood and Bombs»: 8-9.

⁵² Satō. *Currents in Japanese cinema*: 221.



Fig. 2. Fotograma de *La puerta de la carne* (Nikutai no mon, Suzuki Seijun, 1964).
IMDb. <https://www.imdb.com/es-es/title/tt0058409/>.

el rojo; Oroku, el amarillo; Omino, el morado y, por último, Machiko, el blanco y negro—, se han hecho hueco en un mundo completamente fragmentado, y buscan esa pertenencia.

Vincular a cada una de ellas con un color no es aleatorio. Suzuki «crea una asociación cromática con cada personaje [...] y luego emplea esos colores para proporcionar un acceso subjetivo a los personajes en momentos específicos»⁵³. Desde el primer momento en que la vemos, no podemos dejar de asociar a Sen con el color rojo, lo mismo sucede con el resto de las mujeres. El color vibrante de los trajes opaca la oscuridad de los ambientes, de los paisajes, y termina formando parte de estos.

Todas ellas se venden por 40 yenes, lo mismo que cuesta un trozo de carne. Eso sí, hay una intencionalidad política en su deseo de no mantener relaciones sexuales con los miembros del ejército estadounidense. Es toda una declaración de intenciones. Es, a la vez, un intento de no utilizar su cuerpo como espacio colonizado, a pesar de que sigan prostituyéndose.

Debemos entender la ciudad como un espacio de dominación colonial. Desde las diferentes bases militares que se establecieron en el territorio a la presencia constante de los soldados paseando por las calles destruidas, por las ruinas. El invasor, el colonizador, campa a sus anchas por el terreno, en un recordatorio diario de que esas calles ahora están bajo su poder. No olvidemos que hasta ese momento Japón no había sido invadido nunca, a pesar de los intentos anteriores. Las mujeres visten ropa occidental, los refrescos son occidentales, y todo esto sucede sobre las

⁵³ William Carroll. 2022. *Seijun Suzuki and Postwar Japanese Cinema* (New York: Columbia University Press): 111.



ruinas de un Japón destrozado, humillado, una ciudad, la de Tokio, que sobrevive a duras penas y que busca negocio en el mercado negro⁵⁴.

Los espacios que nos muestra Suzuki a lo largo del filme son espacios marginales, relacionados con los cuerpos que los habitan. No centra la atención en las bases estadounidenses, ni en el campo, no sigue la vida de una familia rica. Nos muestra la vida de Maya, una joven que llega a la ciudad dispuesta a prostituirse para sobrevivir y que termina formando parte de esa *familia*, de ese grupo de chicas. La ciudad se transforma en un espacio hostil que impone las reglas y donde impera la ley del más fuerte –la del más avisado, y la de quien mejores contactos tiene, también– y que ayudan a conformar todavía más esa sensación, ese sentimiento de derrota, de degradación y de reiteración del trauma. Los habitantes de ese Tokio no pueden ignorar la guerra anterior, ni la situación en la que se encuentran ahora, tras la ocupación, puesto que cualquier paso al exterior es un recordatorio constante de la herida.

Las chicas habitan una especie de submundo, «un submundo que ellas reinan y dominan»⁵⁵ y que también forma parte de ese paisaje urbano, puesto que nos permite comprender mucho mejor el conjunto de la obra y su contexto. Ese submundo es otro espacio marginal más dentro de la ciudad. Un paisaje periférico en el que Sen, la líder del grupo, ejerce la jerarquía de poder. Bajo su mandato hay dos normas que ninguna de ellas puede quebrantar: está prohibido enamorarse y está prohibido acostarse con alguien de forma gratuita. Cualquiera que ose saltarse alguna de ellas será castigada. Y no será un castigo leve. Su submundo se convierte, por un lado, en espacio de refugio, de identidad, en el que pueden ser ellas mismas, en las que se genera cierta comunidad femenina que sirve a modo de mecanismo de defensa para protegerse de lo que hay en el exterior, todavía más hostil.

Pero su submundo también es un espacio de tortura y castigo, un espacio violento que no es más que una producción de la sociedad que habita el exterior y de la que ellas mismas forman parte, aunque sea desde los márgenes. Su submundo se transforma, en ocasiones, en escenario de humillación, de crueldad, del más puro sadismo, si atendemos a cómo castigan a Machiko por acostarse con un hombre sin cobrarle, por estar enamorada; o si atendemos a la propia protagonista, a Maya, cuando el resto se enteran de su *affaire* con Ibuki.

Y finalmente, el submundo es también un espacio en desequilibrio en el momento en el que precisamente Ibuki Shintaro irrumpe en sus vidas. Este exsoldado, ladrón y embustero, representa de manera directa la tragedia de la guerra, la pérdida, la violencia, el trauma. En el momento en que aterriza en sus vidas, su territorio sufre un desequilibrio. A partir de entonces él se convierte en el centro

⁵⁴ Para saber más acerca de la censura que ejerció el gobierno de la ocupación en Japón, véase Terese Svoboda. 2009. «US Courts-Martial in Occupation Japan: Rape, race and censorship» *Asia-Pacific Journal* (7); y Monica Brau. (2017). *The Atomic bomb suppressed: American censorship in occupied Japan* (New York: Routledge).

⁵⁵ Miguel Martín Maestro, 10 de abril de 2014. «Gate of Flesh (La puerta de la carne) Seijun Suzuki, 1964» *Nos hacemos un cine*. Acceso 3 de enero de 2026. <https://www.noshacemosuncine.com/2014/04/gate-of-flesh-la-puerta-de-la-carne.html>.



de la comunidad. El pequeño resquicio de camaradería entre las mujeres se altera profundamente, hasta el punto de desaparecer. De manera consciente, al introducir Suzuki la figura masculina en el submundo, afloran las inseguridades y celos de las protagonistas, que buscan, por todos los medios posibles, la atención del hombre. El desequilibrio en el submundo condensa lo que sucede en el exterior y, por supuesto, ese imaginario bélico y dominado por los hombres en el que, al introducirse en el espacio doméstico, buscan operar en base a la dominación y a la fuerza de la guerra. «En el cine japonés dominante se suele decir que los hombres sufren espiritualmente y las mujeres físicamente. En la versión de Suzuki se invierte: Ibuki está completamente *fiscalizado*, incluso incapacitado, mientras que Maya busca una trascendencia espiritual y erótica»⁵⁶.

Suzuki fue maestro en erotizar los cuerpos, tanto el masculino como el femenino—solo tenemos que atender al personaje de Ibuki, en varias ocasiones desnudo de torso para arriba y bañado por el sudor, o el cuerpo de Maya, deshecho de cualquier prenda y atado mientras la torturan—. Temas como el sadomasoquismo, el *bondage*, la tortura o la violación son frecuentes dentro del *Pinku Eiga* o cine erótico japonés. Precisamente en *La puerta de la carne*, cuando todavía no se habían consolidado los diferentes subgéneros dentro del *Pink*, ya aparecieron escenas «de ataduras femeninas y tortura con cuerdas»⁵⁷. Y es en ese espacio interior, en ese paisaje íntimo, en el que más peso tiene el erotismo. Ese interior comparte, simultáneamente, significado de refugio y de campo de batalla. Al final no deja de ser otro entramado más en el que sobrevives o mueres.

No solo a través del sudor o de las miradas se plasma el erotismo, el juego de luces y sombras, el montaje y el escenario ayudan por completo a conformar esa presencia en el interior. La escena en la que Ibuki mata a la vaca frente a unas mujeres cuya mirada es hambrienta y feroz, tanto por el deseo de comer carne animal como por el deseo sexual palpitante hacia el hombre que con ellas habita, es un grito directo de ese erotismo marcado por la violencia, la ferocidad y la brutalidad. De hecho,

Aunque [son] Sen y su banda quienes someten a Maya a un castigo fascista casi ritual cuando duerme con Ibuki, su propósito último es demostrar autoridad. [...] La escena funciona también como reflejo distante de la secuencia anterior de la matanza de la vaca, un ejercicio de sadismo cinematográfico puro —mucho más fuerte que las variaciones del *roman poruno*—⁵⁸.

El olor que transmiten las imágenes, ese hedor de los suburbios, del sexo, del sudor, del alcohol, de la violencia, de la humedad..., el olor a carne cruda y agua estancada transforma el espacio en un paisaje olfativo y transmite al espectador acercarse a comprender toda una serie de sentimientos asociados a esas zonas marginales. Al ver la película, la ciudad se puede oler, percibir, no solo ver. El montaje de Suzuki,

⁵⁶ Yacavone. *Negative, Nonsensical and Non-conformist*: 167.

⁵⁷ Hunter. *Eros in Hell*: 68.

⁵⁸ Yacavone. *Negative, Nonsensical and Non-conformist*: 165.



la elección de los colores, el brillo de la sangre y el sudor permiten impregnar cada escena, convirtiendo el visionado en una experiencia física. La supervivencia de los personajes se transforma en algo más directo, más realista, reforzando todavía más esa sensación de precariedad, de putrefacción, de ruina. Y no cambia cuando nos desplazamos del interior al exterior.

Al salir de ese paisaje subterráneo, la ciudad se nos presenta como un espacio sin futuro, apagado a pesar de ser bullicioso, pleno de «vida» si es que lo podemos denominar así. En un mundo como ese, en el que el paisaje urbano está sometido a la ley de la selva y en el que imperan códigos violentos y brutales, es imposible pensar en la esperanza. Y Suzuki no lo busca en ningún momento. El nipón plantea aquí el «deseo y el castigo [...] el erotismo y la reflexión sobre la fragilidad humana»⁵⁹ a través del lenguaje del poder, del conflicto, de la subsistencia. Suzuki nos muestra aquí un resto de Tokio, no la ciudad en su conjunto. Ese bullicio podría entenderse como la cara que la ciudad oficial prefería no ver.

La ciudad se plantea como ese espacio que niega cualquier posibilidad de superación. Un recordatorio constante de la guerra, incluso para aquellos que intentan olvidarla. Se transforma en un agente activo, en un personaje más que afecta directamente a cada uno de los personajes, que los esconde, los atrapa, los engulle. Una ciudad que transmite esa realidad material de la posguerra, más allá de discursos oficiales y de deseos de progreso. Para el investigador Igarashi Yoshikuni, «el Japón de la posguerra naturalizó la ausencia y el silencio del pasado al borrar su propia lucha por enfrentarse a sus recuerdos. Puede parecer que la sociedad de posguerra dejó atrás su experiencia en la búsqueda del éxito económico»⁶⁰, sin embargo, el éxito y progreso económico brilla por su ausencia en la película de Suzuki. La ciudad destruida no es más que el espejo de la vulnerabilidad de sus habitantes, marginados, prostitutas, gánsteres, pobres y el recordatorio constante de que su propia ciudad no les pertenece, puesto que está en manos del ejército invasor. Se desplazan por ella, buscan resignificar los espacios como propios, igual que sucede con el espacio interior en el que viven las chicas, pero no les pertenece. No terminan de ocuparlo del todo.

Los fragmentos reconstruidos de ese paisaje urbano funcionan como refugio a la vez que como espacio opresor. Esas ruinas son un recordatorio constante del trauma de la guerra. La ciudad *recuerda*, igual que sus moradores. La escena en la que la bandera flota en las oscuras aguas del río (fig. 3) no es más que una metáfora del país, del paisaje urbano, de la vida que espera a los habitantes de este espacio en el que la violencia y vida se entrelazan. Los barrios devastados confrontan esa idea del Japón reconstruido, de bonanza, vivo. Una violencia física y simbólica, sexual y psicológica, en la que las ruinas, los edificios deteriorados, los espacios degradados son un ejemplo más de lo que sienten quienes allí sobreviven.

⁵⁹ Stephen Teo, julio de 2000, «Seijun Suzuki: Authority in Minority», *Senses of Cinema*. Acceso 4 de enero de 2026. Trad. de la autora. <https://www.sensesofcinema.com/2000/festival-reports/suzuki/>.

⁶⁰ Yoshikuni Igarashi. 2000. *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970* (New Jersey: Princeton University Press): 10. Trad. de la autora.



Fig. 3. Fotograma de *La puerta de la carne* (Nikutai no mon, Suzuki Seijun, 1964). DVD.

LA CIUDAD COMO CAMPO DE BATALLA

Secaremos y limpiaremos nuestra propia sangre,
lameremos nuestras heridas. Nosotros derrocaremos a
nuestros propios enemigos
(*El éxtasis de los ángeles*, Wakamatsu Kōji, 1972).

Al contrario que en *La puerta de la carne*, Wakamatsu Kōji plantea el paisaje urbano no tanto como espacio de refugio y supervivencia —que también—, sino como campo de batalla, como escenario de confrontación. Para el propio cineasta «la violencia, la significación del cuerpo y el sexo son partes integrales de la existencia y, por tanto, del cine»⁶¹. Conocido por sus obras de *Pinku Eiga* —solo durante el periodo comprendido entre 1963-1965 dirigió veinte películas para la Nikkatsu—⁶², el nipón consiguió plasmar en la gran pantalla la utilización del erotismo como hilo conductor de sus películas, más que como género en sí mismo. En ellas, la crítica social es la principal protagonista.

Su intencionalidad no era otra que la de plasmar a través del cine «el panorama sociopolítico de la década de los sesenta y los setenta»⁶³. En una entrevista recogida para *The Hollywood Reporter*, el director japonés aludió a que esa utilización

⁶¹ Jack Hunter, *Pop Avant-Garde Violence: The films of Kōji Wakamatsu* (Elektron Books, 2012), edición en EPUB: 5. Trad. de la autora.

⁶² Desser. *Eros plus massacre*: 99.

⁶³ Corral. *Cine erótico a*: 75.

de elementos eróticos no era más que una excusa que le sirvió para entrar de lleno en el mercado cinematográfico japonés y poder realizar lo que de verdad quería, es decir, películas⁶⁴.

En sus películas la rabia y el odio hacia las autoridades están presentes desde el comienzo, producto de su propia trayectoria vital, marcada por la marginación, la violencia y una juventud turbulenta y llena de precariedad que le conducirá a la cárcel. El propio Ōshima Nagisa recoge que, para Wakamatsu,

Que comenzó a hacer cine desde la posición de víctima del prejuicio –la venganza y en particular la venganza contra los traidores fue el objeto más puro sobre el que invertir su sensibilidad. Pero sus películas han ido desde hace tiempo más allá de la dramaturgia de la venganza para convertirse en un drama de la existencia humana⁶⁵.

Para Satō, esa determinación de Wakamatsu de buscar el placer se manifiesta a través del «sadismo puro y simple»⁶⁶, y conforme más se entregan los protagonistas a ese sadismo, a esa crueldad de la sociedad que habitan, más «se transforma la realidad en algo similar a un cuento de hadas, cuyo atractivo acaba convirtiéndose en una aversión hacia la realidad»⁶⁷. Cineasta provocador y radical⁶⁸, el sufrimiento en sus películas es tanto físico como espiritual, psicológico. Es un cine marcado por la violencia, en la que esta se despliega de manera deliberadamente incitante, provocadora. En el caso del cuerpo de las mujeres, esta alcanza una brutalidad extrema, desmesurada, y se lleva a un plano físico que a menudo cruza los límites de la tortura explícita –solo hace falta ver la cantidad de violaciones que aparecen en sus obras–. En contraposición, cuando la violencia se ejerce sobre los personajes masculinos, suele operar en el terreno psicológico: la humillación, la culpa, la descomposición ideológica incluso, están presentes.

Esta diferencia no es algo casual, forma parte de una estrategia estética y política que pretende incomodar al espectador –no es un cine que excite, al menos no en su conjunto, a pesar de los desnudos y las escenas sexuales– y modela las estructuras de poder y sus desigualdades dentro de la sociedad nipona; el autoritarismo y la misoginia, además de las propias contradicciones internas de esos discursos revolucionarios imperantes en aquella época. Para el investigador en cine japonés Jasper Sharp,

Las descripciones verbales no logran hacer justicia a la inmediatez de las imágenes inquietantes y a la vez hipnóticas del cine de Wakamatsu, ni a su innegable carga emotiva. Crudas e instintivas, sus películas resultaron enormemente populares entre

⁶⁴ Gavin Blair, «Koji Wakamatsu Reflects on His Career in Final Interview Before His Death», *The Hollywood Reporter*, 12 de octubre de 2012, acceso el 5 de enero de 2026. Trad. de la autora. <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/koji-wakamatsu-reflects-his-career-379858/>.

⁶⁵ Boari. *Walamatu Koji*: 41.

⁶⁶ Satō. *Currents in Japanese cinema*: 232.

⁶⁷ Satō. *Currents in Japanese cinema*: 232.

⁶⁸ Sarah Hamblin. 2015. «Pink Film, Red Politics: Koji Wakamatsu's Revolutionary Pornography», *English Language Notes* (53): 123. Trad. de la autora. <https://doi.org/10.1215/00138282-53.1.123>.

los jóvenes, y captan a la perfección la vitalidad y el sentimiento de confusión propios de aquella época⁶⁹.

¿Dónde y cómo se inserta el erotismo en *El éxtasis de los ángeles*? ¿Cómo afecta la violencia urbana al escenario en el que se desarrolla la acción para que este termine convertido en un personaje protagonista más de la narración? ¿Por qué entender la ciudad como campo de batalla? Para entender el conjunto de *El éxtasis de los ángeles* debemos atender a la idea de Adachi de *fūkeiron*, puesto que en esta ocasión la ciudad tampoco es un espacio neutral. En todo momento se presenta el espacio urbano, tanto interior como, sobre todo, exterior, público, como territorio de lucha. Los integrantes del grupo protagonista atentan contra la ciudad en una guerra de guerrillas, ocupan los espacios, los dañan, los atacan de manera planificada, buscan precisamente eso.

La colaboración entre Kōji Wakamatsu y Masao Adachi no solo sacudió las convenciones del *pinku-eiga* y criticó los cimientos de la sociedad nipona. También propuso un modelo de intervención política a través del uso de géneros muy codificados, que aún en la actualidad asombra a cinéfilos y fans, y sirve de inspiración a múltiples cineastas de todo el mundo⁷⁰.

Son terroristas y la película explora cómo habitan el espacio, cómo lo sienten, cómo viven esa violencia urbana que es explícitamente política y organizada. Una película, además, en la que «los protagonistas se mueven dentro de la lucha armada y donde el sexo y la violencia política adquieren connotaciones cada vez más nihilistas»⁷¹.

Los protagonistas de esta historia son los miembros de una guerrilla revolucionaria que pende de un hilo. Un grupo paramilitar, terroristas de la extrema izquierda. Y, ante todo, un grupo fragmentado, que se deja llevar por los deseos, la traición y la búsqueda de la libertad individual en lugar de centrarse en esa obediencia ciega hacia el movimiento social colectivo. Unos protagonistas que están despersonalizados, puesto que no tienen nombre, solo rango. Otoño, Octubre, Viernes..., así es como se conocen, y bajo esta jerarquía es como funcionan. Corriendo, ateniendo y morando un Japón convulso, pleno de violencia, los personajes se dejan llevar por sus impulsos, fracasando en su intento de revolución. Esa violencia de las calles dialoga directamente con la ejercida por los protagonistas, y con la que es ejercida sobre ellos mismos.

⁶⁹ Jasper Sharp. 2008. *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema* (Godalming: FAB): 96. Trad. de la autora.

⁷⁰ Gabriel Doménech. 2020. «Sexo, política y provocación: la curiosa y excitante historia de Kōji Wakamatsu y Masao Adachi», *Tecmerín. Revista de ensayos audiovisuales* (6). <https://tecmerin.uc3m.es/project/sexo-politica-y-provocacion-la-curiosa-y-excitante-historia-de-koji-wakamatsu-y-masao-adachi/>.

⁷¹ Alessandro G. de Mitri, 25 de diciembre de 2008, «Pinku eiga: rosa come la carne», *Tysm: Philosophy and Social Criticism*. Acceso 4 de enero de 2026. Trad. de la autora. <https://tysm.org/pinku-eiga-rosa-come-la-carne/>.





Fig. 4. Fotogramas de *El éxtasis de los ángeles* (Wakamatsu Kōji, 1972).
IMDb. Composición propia.

Desde los primeros fotogramas la brutalidad y la fiera están presentes, de manera directa y sin censura. Si atendemos a la letra de la canción que la joven Yokoyama Rie en el papel de Viernes entona en el bar, esta nos remite a un campo de batalla silencioso, de fuego y sangre, de quemar las calles al atardecer... Desde el primer minuto la película llama a la revolución, solo para ir viendo cómo poco a poco, conforme avanza el filme, esta está condenada al más absoluto de los fracasos.

Ese espacio urbano cotidiano, el bar, se transforma poco después en un emplazamiento de conspiración. La guerra ha empezado y las distintas facciones del grupo están preparadas para la batalla. Al igual que sucede con ese submundo de *La puerta de la carne*, en la obra de Wakamatsu los interiores cobran importancia en tanto que sirven de escondite y complot. Cuando no es el bar, la guerra se hace en los interiores de pisos clandestinos.

El espacio íntimo se transforma en campo de batalla en tanto en cuanto se ejerce allí violencia. La facción de Invierno arremete contra la de Otoño en ese piso franco, agrediendo sexualmente a Viernes, una de las jóvenes que forman parte de ese grupo atacado, bajo el lema de que son unos oportunistas al intentar reducir una lucha mucho mayor a sus propios intereses personales. Para la facción de Invierno, la lucha es comunitaria, es algo mucho mayor y más fuerte que todos ellos, sin embargo, poco a poco se va a ir observando cómo en la facción de Otoño esto va cambiando y los diferentes miembros van a pelear por sus propios intereses.

Cuando no es campo de batalla física, es campo de batalla intelectual. Y, como no puede ser de otra manera, la política en esta película también se hace desde la cama, entre las sábanas. Es entonces cuando el sexo y la violencia se entrelazan de forma inseparable, convirtiéndose en campos de tensión ideológica. En ningún momento estos interiores se plantean como *hogares*, al contrario de lo que puede pasar con ese escondite de *La puerta de la carne*. Son territorios en los que se castiga, se humilla y se da muerte. Territorios que terminan generando sentimientos traumáticos para los protagonistas, que ni siquiera en sus propias «casas» pueden olvidar la dinámica de la que forman parte y por la que están dispuestos a morir, al menos en teoría.



Finalmente, Octubre, con los explosivos obtenidos de la base estadounidense, hará volar por los aires el edificio en el que se escondían, lo que termina por eliminar completamente esa fina línea entre el campo de batalla exterior y el interior. Todo se convierte entonces en terreno hostil. Y Octubre, junto a quienes todavía le son fieles, acaba de hacer una declaración de guerra directa hacia sus enemigos. Ahora la revolución ya no es de todo el grupo, es solo de su facción, sus subordinados le son fieles a él, no a Otoño, ni a nadie más.

De nuevo, el ejército estadounidense está presente. Octubre, segundo al mando de la facción de la líder Otoño —una mujer, por cierto, sobre la que recae un gran poder y, sin embargo, a la que luego se culpa en parte del fracaso de la revolución—, queda ciego tras una explosión al entrar de manera clandestina en una de las bases estadounidenses para robar armamento para su propia guerra. Esa ceguera marcará el inicio de la crisis dentro del grupo, pues se considera que ya no es capaz de ver ese mundo que pretende transformar, cuestionando así la figura del líder y dando todavía más peso a la desesperanza y a la frustración de entender la revolución fallida desde el comienzo.

Se puede observar, de nuevo, ese peso de la historia en la ciudad, ese territorio que sigue ocupado, en parte, por el extranjero, por el enemigo, y que está vigilado constantemente. Ese suelo que sigue formando parte de la ciudad y que la fragmenta, convirtiendo la base en algo desconocido, ajeno a la propia sociedad. El exterior se encuentra marcado por la historia reciente de Japón. Un paisaje urbano en el que los coches circulan frenéticamente, la gente camina a paso veloz, ataviados con sus trajes negros a modo de *salaryman*⁷² y las explosiones son una constante. No es extraño, por otra parte, que la violencia esté profundamente imbricada en esta película, al abordar el tema que trata y más si tenemos en cuenta que

La década de 1960 fue testigo de una intensificación de la mediatización de la política a través de la proliferación de la televisión. Conviene recordar que esta década en Japón se inauguró, en 1960, con el primer asesinato televisado [...] al que siguieron innumerables espectáculos de violencia retransmitidos por televisión: desde las imágenes de policías antidisturbios armados enfrentándose a trabajadores y estudiantes manifestantes hasta las imágenes de la agresión militar estadounidense en Vietnam⁷³.

La guerra no ha terminado, simplemente ha cambiado de forma y de lugar. Ese es el planteamiento que siguen los protagonistas del filme. Para ellos, la ciudad sigue fragmentada, atravesada por la deshumanización consecuencia de la historia previa del país. Las infraestructuras atacadas se entienden como espacios impersonales que configuran ese crecimiento económico de Japón, esa integración en el orden

⁷² Término que alude al empleado de una gran empresa que viste traje oscuro y corbata y se caracteriza por realizar largas jornadas laborales, a menudo de más de doce horas.

⁷³ Yuriko Furuhashi. «The Actuality of Wakamatsu: Repetition, Citation, Media Event», en *The Pink Book: the Japanese eroduction and its contexts* ed. por Abé Mark Nornes (Kinema Club, 2014): 149-181. Trad. de la autora.



mundial. Edificios que pretenden borrar, que ayudan a olvidar la historia pasada. La revolución puede llegar a reactivar esa memoria. Y ellos deben luchar, dar su vida para que la revolución triunfe. Sábado pone bombas en diferentes edificios y comercios, en algunas calles, mientras corre por la ciudad, explorando, buscando un sentido a sus acciones y un lugar de pertenencia dentro del grupo. ¿A quién debería ser fiel? ¿A sus ideales? ¿A su líder? ¿Al jefe supremo? Y mientras tanto, explosión, explosión, *boom*. Finalmente, la cinta nos demuestra que todo es en balde.

El movimiento de la cámara en los exteriores, ese ajetreo, la persecución, la velocidad acompañada de un montaje frenético y brillante junto a una música que no hace más que fomentar una sensación de precariedad y amenaza constante terminan por convertir la ciudad en un ente que todo lo ve, todo lo observa y, finalmente, un personaje delator. Las facciones del grupo militante no habitan la ciudad, al menos no de manera directa, la circulan, la pasean, pero no la habitan. Son soldados revolucionarios y tienen reglas, no son «anarquistas, ni perros callejeros», como mani-fiesta Sábado.

Además del movimiento, el contraste de luces y sombras favorecido por el uso del blanco y negro —salvo escenas concretas a color, el resto de la película está filmada en blanco y negro— y la elección de determinados paisajes desoladores, imágenes que conforman un vacío urbano, ayudan todavía más a resaltar la violencia que los personajes ejercen sobre la ciudad. Este paisaje exterior se contempla como zona de aislamiento para los protagonistas, a pesar de estar rodeados de gente.

Lejos de glorificar la revolución, Wakamatsu nos presenta aquí una experiencia trágica, desgarradora y solitaria. Unas vivencias marcadas por el sacrificio y el egoísmo de no renunciar a la lucha. Una revolución en la que las explosiones y discusiones están a la orden del día, pero los ideales cada vez son más débiles. El nipón plantea un ciclo interminable de violencia, de destrucción, que no lleva a ninguna parte, y nuestros protagonistas son conscientes de ello. Y, a pesar de ello, siguen luchando hasta el final.

Al contrario de lo que puede parecer, la ciudad en esta película no es solo víctima de la historia, también es agente activo. En este caso no habitan la ciudad, pero sí la convierten en un objeto de destrucción planificada, de confrontación, de sabotaje. La ciudad simboliza ese cambio político, económico y social del Japón de los sesenta y setenta, y se aprecia en cada uno de los rincones. En ese escenario, poco espacio queda para nuestros protagonistas. Por eso la sienten como terreno hostil, por eso no pertenecen a ella, es la razón por la que no la habitan, por más que quieran. Es convertida en mero objetivo ideológico para expresar todas aquellas cuestiones con las que no están conformes, todo aquello que buscan transformar con la revolución.

Y, a pesar de todo ello, sigue siendo un síntoma del trauma colectivo, sigue conservando las huellas del pasado, un pasado violento, marcado por la ideología, por las revueltas, por los movimientos de izquierdas que terminaron fragmentados y condenados a la derrota. La ciudad se transforma en un correlato de la desesperanza, angustiosa, vertiginosa, acelerada, pero carente de vida; de un conflicto pasado que todavía no está resuelto, un atentado contra lo que representa —el progreso, el olvido— y también contra unas estructuras de poder rígidas. Una búsqueda constante



Fig. 5. Portada de la edición americana de *El éxtasis de los ángeles* fabricada por Image Entertainment.

de resistencia que se plasma de manera sobresaliente con el plano de la protagonista paseando con un pecho fuera tras una explosión en medio de la nada (fig. 5).

En este ejemplo de Wakamatsu, el cuerpo femenino se percibe como el campo de batalla por excelencia: el abuso y la tortura operan sobre él como si de una conquista territorial se tratase. Una violencia que ocupa y deja marca. En cambio, cuando la violencia alcanza el cuerpo masculino, lo hace en la conciencia e identidad ideológica. Esto podría aludir a la percepción de quién es concebido como sujeto con interioridad y quién queda reducido a la superficie exterior sobre la que el mundo deja caer su violencia.

CERRAR LA HERIDA: MEMORIAS DEL CONFLICTO

«Los cineastas japoneses han sido los primeros en mostrar su capital como un espacio azotado por la crisis, el desempleo, la precariedad, la marginación social y la desesperación que conduce hasta el suicidio»⁷⁴. Las palabras del especialista en

⁷⁴ Antonio Santos. «Tokio: Donde se desvanecen las palabras», en *Ciudades de cine*, coord. por Francisco García Gómez y Gonzalo M. Pavés (Madrid: Cátedra, 2014): 399.



cine japonés Antonio Santos pueden hacer referencia a los dos ejemplos en los que nos hemos centrado para la realización del presente artículo. Tanto Wakamatsu como Suzuki muestran la desesperación constante, la desesperanza de los protagonistas de sus filmes, en un momento histórico atravesado por la violencia y el conflicto.

La ciudad se plantea como un paisaje en el que el optimismo y la ilusión de futuro no tienen cabida. Y, si la tiene, no está destinada a los personajes que desarrollan sus tramas en estos celuloideos. Tanto Maya y sus compañeras como Octubre y su facción son personajes marginales, para quienes el paisaje urbano se representa como terreno hostil, campo de batalla constante, tanto físico como psicológico e intelectual.

Además de la desesperanza, el ámbito urbano se traduce en herida. A lo largo de ambas cintas se puede observar cómo esa herida, consecuencia de la derrota de Japón tras la Segunda Guerra Mundial y posterior ocupación estadounidense del país, continúa sangrando, bien a través de las ruinas, bien a través de los conflictos, y cómo se intensifica con las huelgas estudiantiles y las revueltas de los años sesenta. El pasado se transforma en un recordatorio constante, presente, aunque el rápido crecimiento económico quiera borrar las huellas de esa memoria latente. Y los personajes recuerdan. La ciudad es atravesada por la violencia histórica y política, por la frustración, por el trauma bélico. Y, por supuesto, por la violencia sexual. Con dos estilos totalmente dispares —el de Suzuki con una estética más colorista, irónico, estilizado, sucio; y el de Wakamatsu más minimalista, frenético, en blanco y negro salvo pequeños detalles de vital importancia para la trama—, ambos cineastas otorgan esa dimensión de agente activo al paisaje urbano, puesto que condiciona las acciones de los protagonistas.

La ciudad se configura como extensión del cuerpo humano violentado, derrotado, ocupado. O tal vez al revés, tal vez el cuerpo es correlato, recuerdo, traslado de la situación del paisaje urbano. En *La puerta de la carne* el cuerpo femenino se convierte en otro medio más de transacción, de comercialización. Las mujeres protagonistas comercian con sus propios cuerpos, resisten y se organizan en una ciudad devastada, ocupada. El cuerpo es un territorio más donde la ciudad deja sus huellas, heridas, deseos, resistencia, oposición. En *El éxtasis de los ángeles* el sexo se transforma en un espacio de confrontación ideológica gracias al cual se revelan todas las tensiones de la facción y del grupo en general, las jerarquías y las traiciones, también. El erotismo aquí no se plantea como un mecanismo para excitar, a pesar de las palabras de Igarashi:

Resulta difícil sostener una visión tan fantástica frente a la cultura comercial, que convierte con facilidad imágenes consideradas de vanguardia o transgresoras en mercancías atractivas. Representar el acto sexual en la pantalla, incluso de manera discreta, fue un gesto desafiante en la década de 1960, pero a comienzos de los años setenta pasó a convertirse en una parte integral de la estrategia de supervivencia de los estudios Nikkatsu⁷⁵.

⁷⁵ Yoshikuni Igarashi. 1983. Japan, 1972. Visions of Masculinity in an Age of Mass Consumerism (New York: Columbia University Press): 10. Trad. de la autora.

Y en este caso, aunque ambos realizadores trabajaron para la Nikkatsu y fueron enormemente comerciales en su época, no se puede negar que el mensaje de crítica social y política está presente –mucho más en el caso de Wakamatsu, más políticamente comprometido que Suzuki–; en ambos metrajes se observa claramente ese mensaje de resistencia, de supervivencia, de desesperanza y de crítica.

Los interiores de ambas películas se transforman en una especie de microcosmos en el que cada grupo aplica sus propias políticas. En *La puerta de la carne* es a la vez refugio y prisión, lugar de placer y castigo, puesto que buscan protegerse, pero también se aplica el control y la lógica si las reglas se incumplen. En *El éxtasis de los ángeles* el piso franco se transforma en espacio de vigilancia, no solo para Octubre, que ya no es capaz de ver a quien le observa, sino también de las demás facciones, que irrumpen en ese espacio que en ningún momento se considera refugio, sí zona de complot, de violencia y disciplina. No existe un espacio comunitario libre, alejado de esa violencia de las calles. El límite entre el espacio interior y exterior desaparece, contaminándose de la violencia estructural de la sociedad.

Desde el punto de vista de la memoria cultural, ambas películas trabajan diferentes modos de acercarse al pasado. Debemos tener en cuenta que, al igual que cualquier creación artística, la representación de la realidad histórica en estas obras es subjetiva en su totalidad, en tanto que hay un equipo detrás con unas ideologías, unas intenciones, unos objetivos. Ambos cineastas plantean en sus obras un discurso alejado del oficial y abordan las sensaciones, atmósferas y conflictos de la sociedad japonesa del momento; de esa violencia, de los peligros, de las crisis políticas, identitarias e ideológicas. Ambas creaciones son espacio de resistencia, de memoria.

Tanto Suzuki como Wakamatsu plantean en sus creaciones una idea que sirve a modo de conclusión de este artículo y es que, a pesar de que la ciudad sufre, se atenta contra ella, se violenta, se ataca; al final esta termina observando y sobreviviendo, mientras que sus habitantes, sus moradores, terminan desapareciendo. A pesar de los intentos de revolución, a pesar de la resistencia, la vida humana termina, mientras que la ciudad, a pesar de conservar heridas abiertas, huellas del pasado, permanece.

RECIBIDO: 18/01/2026; ACEPTADO: 15/04/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBER, Stephen. 2002. *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BLAIR, Gavin. «Koji Wakamatsu Reflects on His Career in Final Interview Before His Death», *The Hollywood Reporter*, 12 de octubre de 2012. Acceso el 5 de enero de 2026. <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/koji-wakamatsu-reflects-his-career-379858/>.
- CARROLL, William. 2022. *Seijun Suzuki and Postwar Japanese Cinema*. New York: Columbia University Press.
- CORRAL, Juan Manuel. 2012. *Cine erótico a la japonesa*. Madrid: T&B.
- DESSER, David. 1988. *Eros plus massacre. An introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- DOMÉNECH, Gabriel. 2020. «Sexo, política y provocación: la curiosa y excitante historia de Kōji Wakamatsu y Masao Adachi», *Tecmerin. Revista de ensayos audiovisuales* (6). <https://tecmerin.uc3m.es/project/sexo-politica-y-provocacion-la-curiosa-y-excitante-historia-de-koji-wakamatsu-y-masao-adachi/>.
- ERLL, Astrid. 2011. «Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of literary and media memory studies» *Journal of Aesthetics and Culture* (3). <https://doi.org/10.3402/jac.v3i0.7186>.
- FURUHATA, Yuriko. «The Actuality of Wakamatsu: Repetition, Citation, Media Event» en *The Pink Book: the Japanese eroduction and its contexts* ed. por Abé Mark Nornes, 149-181. Kinema Club, 2014.
- GEARY, Dan. 2020. «Butts, Blood and Bombs: The American Occupation's Effect on Japanese Cinema», *Cinesthesia* (10): 1-14. <https://scholarworks.gvsu.edu/cine/vol10/iss2/3>.
- GONZÁLEZ LEAL, Andrés. 12 de junio de 2024, «Revolution+1 (Masao Adachi). Filmadrid 2024», *Caimán: Cuadernos de cine*. Acceso 2 de enero de 2026. <https://www.caimanediciones.es/revolution1-masao-adachi-filmadrid-2024/>
- GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús. 2024. «Reimaginando la Historia: Análisis de la Cultura Visual a través del Cine Histórico», *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (218): 17-31. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9628171.pdf>.
- GUARNÉ, Blai y VARGAS, Ferran DE. 2021. «Japan's long 1968 cinema: resistance, struggle, revolt», *The Sixties* (14): 121-132.
- HAMBLIN, Sarah. 2015. «Pink Film, Red Politics: Koji Wakamatsu's Revolutionary Pornography», *English Language Notes* (53): 123-139. <https://doi.org/10.1215/00138282-53.1.123>.
- HASEGAWA, Junichi. 2008. «The reconstruction of bombed cities in Japan after the Second World War», *Urban Morphology* (12): 11-24. <https://doi.org/10.51347/jum.v12i1.3939>.
- HASHIMOTO, Akiko. 2015. *The Long Defeat: Cultural Trauma, Memory, and Identity in Japan*. Oxford: Oxford University Press.
- HUNTER, Jack. *Pop Avant-Garde Violence: The films of Kōji Wakamatsu*. Elecktron Books, 2012. Edición en EPUB.
- HUNTER, Jack. 1998. *Eros in Hell. Sex, Blood and Madness in Japanese Cinema*. London: Creation Books.
- IGARASHI, Yoshikuni. 2000. *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970*. New Jersey: Princeton University Press.





- IGARASHI, Yoshikuni. 1983. *Japan, 1972. Visions of Masculinity in an Age of Mass Consumerism*. New York: Columbia University Press.
- KOVACSICS, Violeta. «Primero, la revolución», en *Nagisa Oshima*, coord. por Quim Casas y Ana Cristina Iriarte, 67-76. Donostia-San Sebastián, Madrid: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián y Filmoteca Española, 2013.
- MARTÍN MAESTRO, Miguel, 10 de abril de 2014. «Gate of Flesh (La puerta de la carne) Seijun Suzuki, 1964» *Nos hacemos un cine*. Acceso 3 de enero de 2026. <https://www.noshacemosuncine.com/2014/04/gate-of-flesh-la-puerta-de-la-carne.html>.
- MITRI, Alessandro G. DE. 25 de diciembre de 2008, «Pinku eiga: rosa come la carne», *Tysm: Philosophy and Social Criticism*. Acceso 4 de enero de 2026. <https://tysm.org/pinku-eiga-rosa-come-la-carne/>.
- PALACIOS, Jesús. «Gijón muestra el terror yakuza», *El Mundo del siglo veintiuno*, 1 de noviembre de 2001.
- PERNICE, Raffaele. «Post-war Japanese Urbanism: the growth of the Megalopolis of Tokaido» Conferencia pronunciada en la Chinese University of Hong Kong, 15 de agosto de 2013). https://www.researchgate.net/profile/Raffaele-Pernice/publication/273290350_Post-war_Japanese_Urbanism_the_Growth_of_the_Megalopolis_of_Tokaido/links/54fd74fc0cf2c3f52424df8b/Post-war-Japanese-Urbanism-the-Growth-of-the-Megalopolis-of-Tokaido.pdf.
- PINTOR IRANZO, Iván. «Teoría del sacrificio», *Diari de Tarragona*, 24 de junio de 2023.
- RODAO, Florentino. 2019. *La soledad del país vulnerable. Japón desde 1945*. Barcelona: Crítica.
- ROSENSTONE, Robert. «Inventando la verdad histórica en la gran pantalla» en *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine* ed. por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz, 9-19. Madrid: Ediciones JC, 2008.
- SANTOS, Antonio. 2020. «La Nuberu Bagu y el nuevo Japón: Historias crueles de la juventud» *Comillas Journal of International Relations* (17): 9-23. <https://doi.org/10.14422/cir.i17.y2020.002>.
- SANTOS, Antonio. «Tokio: Donde se desvanecen las palabras», en *Ciudades de cine*, coord. por Francisco García Gómez y Gonzalo M. Pavés, 389-401. Madrid: Cátedra, 2014.
- SATŌ, Tadaō. 1982. *Currents in Japanese cinema, Essays by Tadaō Satō*. Trad. Gregory Barrett, New York: Harper & Row.
- SHARP, Jasper. 2008. *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema*. Godalming: FAB.
- SHIBATA, Yuko. 2018. *Producing Hiroshima and Nagasaki: Literature, Film, and Transnational Politics*, Honolulu: University of Hawai'i Press.
- STAM, Robert. «The "long 1968" and Radical Film Aesthetics», en *1968 and Global Cinema*, ed. por Christina Gerhardt & Sara Saljoughi, 23-43. Detroit: Wayne State University Press, 2018.
- STANDISH, Isolde. 2011. *Politics, Porn and Protest: Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s*. New York, London: Continuum.
- SUZUKI, Seijun, dir. *La puerta de la carne* (Nikutai no mon 肉体の門), 1964. Nikkatsu. DVD.
- «Suzuki: "Sólo soy un director de serie B que busca entretener al espectador"», *La Nueva España*, 25 de noviembre de 2001.
- TANAKA, Yuki. 2003. *Japan's Comfort Women: Sexual slavery and prostitution during World War II and the US Occupation*. London: Routledge.
- TEO, Stephen, julio de 2000, «Seijun Suzuki: Authority in Minority», *Senses of Cinema*. Acceso 4 de enero de 2026. <https://www.sensesofcinema.com/2000/festival-reports/suzuki/>.

- VARGAS, Ferran DE. 2020. *Izquierda y Revolución: una historia política del Japón de posguerra (1945-1972)*. Barcelona: Bellaterra.
- VARGAS, Ferran DE. 2019. «Japan's New Left and New Wave: An Ideology's Perspective as an Alternative to That of National Cinema» *Arts* (8): <https://doi.org/10.3390/arts8010001>.
- VIZZARD, William. 1959. «Taiyōzoku: a Youth Problem in Japan» *Sociologus* (9): 162-178. <https://www.jstor.org/stable/43643979>.
- WAKAMATSU, Kōji, dir. *El éxtasis de los ángeles* (Tenshi no kōkotsu 天使の恍惚), 1972. Wakamatsu Production & Art Theatre Guild. DVD.
- YACAVONE, Peter. 2023. *Negative, Nonsensical and Non-conformist: The Films of Suzuki Seijun*. Michigan: University of Michigan Press.
- YŌKO, Ōta. 2024. *Ciudad de cadáveres*. Trad. por Kuniko Ikeda y Marta Añorbe Mateos, Gijón: Satori.

