

REVISTA DE Libros

HACIA LA CREACIÓN DE UN MUNDO

A propósito del libro “Naomi Kawase. El cine en el umbral”

A cargo de

Aitor Martos

La pasada edición del Festival Internacional de Cine de Las Palmas ofreció una retrospectiva íntegra de la obra de Naomi Kawase, sin duda, una de las cineastas más sugerentes del cine oriental contemporáneo. Sus películas inciden en gran parte de los discursos de la teoría fílmica actual: la hibridación entre el documental y la ficción, el fecundo diálogo entre soportes cinematográficos y digitales, las mutaciones en el sistema de distribución y la reivindicación de un cine invisible o el uso autorreferencial del dispositivo, por citar sólo algunos de los posibles recorridos del cine de nuestros días. El libro colectivo coordinado por José Manuel López acompaña (y enriquece) el ciclo propuesto por el Festival y repasa la trayectoria de la cineasta nipona bajo el prisma de estas nuevas tendencias del cine contemporáneo, evitando caer en el lugar común, proyectando interesantes intersecciones y puntos de fuga.

En el prólogo, el editor evoca un pasaje de la canónica película de Chris Marker *Sans Soleil*, donde se menciona el cuaderno en el que Sei Shonagon elaboraba una lista de “cosas que hacen latir el corazón”. Esta enumeración de emociones sirve de punto de partida para la estructuración del libro colectivo sobre Kawase, dividido en distintos “cuadernos” de notas y apuntes. Las reflexiones entorno a la vida y obra kawasianas (tan disasociables en su cine) se suceden y se entrecruzan en un tejido crítico que aúna el rigor analítico con la emoción espectral. Lo que sigue a continuación pretende ser un recorrido por los principales conceptos que se desprenden (en múltiples capas) de cada uno de los artículos que componen el libro dedicado a la directora de “El bosque del luto”.

Una de las constantes del cine de Kawase, sobretodo en sus anecdóticas joyas autobiográficas rodadas en 8 milímetros, es la voluntad de hacer visible, reconocible, el dispositivo, el trazo, la escritura. José Manuel López anota (1), parafraseando a Godard, un doble tránsito, recíproco, entre el visor y la lente: “en contra de la tradición

dominante de creadores-directores trabajando del visor a la lente, el cine moderno [...] escogió el otro camino”. Y éste otro camino es, probablemente, el escogido por la directora de Nara, la captación del mundo y su filtrado a través de la lente o, como apuntó Marker a propósito de la sensibilidad japonesa, “extraer de la contemplación de las cosas más simples una especie de consuelo melancólico”. (2) Gonzalo de Lucas insiste también en el uso manifiesto del soporte, a propósito de la ambigüedad entre cine y video que recorre la filmografía de la directora y propone una distinción fundamental entre la cualidad espectral del vídeo en contraposición con la nebulosidad, con la acentuación de las luces y las sombras que aporta el soporte fotoquímico.

Kawase pone en evidencia el trazo, y la cámara, esa “cámara con estatuto de actor” de la que nos habla Manuel Yáñez Murillo (3), deviene un elemento de interacción con el mundo. Surgen de este uso participativo de la cámara una serie de figuras cinematográficas habituales en el cine de la directora de *Suzaku*, como el gesto reiterado de introducir la mano de la artista en el plano. Kawase siente la necesidad de tocar lo amado, de entrar en contacto con la realidad circundante (4). Para Carlos Losilla, esta condición táctil resulta, sin duda, una de las cualidades más interesantes del cine de Kawase, dado que pone en evidencia su inscripción en un cierto minimalismo materialista: “no hay nada que provenga de la meditación trascendental, sino que todo procede del tacto” (5). Mediante el gesto de acercarse al objeto, Kawase se relaciona con aquello que la rodea y de ésta voluntad surgen recursos como el uso insistente (irritante, porque no decirlo) del primer plano, mediante el cual “cifra un deseo de fijar al otro a menudo incómodo y en ocasiones a su pesar” (6).

La mano que entra en cuadro, el primer plano como signo de curiosidad, la necesidad de tocar (“al acercarme tanto quiero tocarlo”, expresa la propia Kawase en su entrevista con Aaron Gerow, recogida al final del libro), pero también el filmar su propia sombra o su reflejo en el espejo: intentos de aprehender, como sugiere Adrian Martin (7), una realidad volátil. A través de la enumeración de objetos, lugares y seres queridos (de nuevo, las listas evocadas por Marker) la directora propone un juego narcisista en el que el enigma a resolver, como muy bien defiende Martin, es la pregunta “¿quién soy?”. “Para mí, el tema no es social, no es la despoblación de las zonas rurales. El tema soy yo”, declara Kawase en la misma entrevista arriba citada. Sus pertenencias (como hemos visto) pero también sus profundas carencias (como veremos), se convierten en núcleo interrogativo de su discurso. A propósito de *En sus brazos*, José Manuel López escribe: “una *road movie* doméstica en la que la geografía a recorrer es ella misma y la ruta su difusa filiación con su pasado” (8).

Cuando Naomi Kawase revisita su pasado halla huecos, brechas surcadas por recuerdos efímeros, marcados inequívocamente por la desaparición. “El agujero de la ausencia se hace presente”, señala Carlos Losilla (9). De este modo, el trauma reviste el relato, como un tejido difícil de desenmarañar y se introduce en la narración lo que Yáñez Murillo a venido a llamar “personaje eclipsado” (10), desaparecido en algún momento de la ficción (o mucho tiempo atrás, en los autorretratos de la artista) y que introduce una rotunda fractura en el decurso narrativo. Las obras de la directora japonesa se convierten, bajo esta perspectiva, en reiterativas interrogaciones (a ella misma y a los demás) entorno a la pérdida y la escisión primigenia (11), entorno a la “falta de ser” (12).

La obra de Kawase pivota entorno a una amalgama de sentimientos, pavores, y levanta a su paso el polvo que empaña los recuerdos. De esa búsqueda existencial brotan a menudo las emociones más contradictorias y la directora insiste en comprobar “los efectos (temblores, llantos, vacilaciones, asombros) que le provoca rodar” (13). Filmar es doloroso a la vez que catártico. La reconstrucción de la memoria propia es, sin duda, un modo de aproximarse a la intimidad. Esta persecución reiterada de lo íntimo suele manifestarse, como apunta Gonzalo de Lucas (14), a través de un cambio de escala mediante el cual se rueda con la inocencia de un niño, de manera que los pequeños detalles adquieren gran importancia y “la vida banal, en sus aspectos más circunstanciales e inmediatos, se percibe como algo precioso”. Las películas de Naomi Kawase desprenden sus dudas y sentimientos, en una “encrucijada de afectos” (15) que salpica al espectador, sorprendido partícipe de las emociones ajenas. Asombro por aquello que la rodea, agitada vivencia que se transmite al movimiento del cuadro; estupor, temblores. (16)

En su artículo, Fran Benavente (17) evoca un pasaje de San Agustín, en el que se define la experiencia en tres tiempos diferenciados: el presente de las cosas pasadas (que se corresponde con la memoria), el presente de las cosas presentes (la percepción) y el presente de las cosas futuras (la espera). Estos tres estadios (tejidos) del tiempo, con sus múltiples intersecciones, recorren la obra de la directora de *Shara* creando estructuras fugaces, evanescentes. Aaron Gerow (18) habla, por su parte, de la oposición o choque en el cine de Kawase entre un tiempo circular, el de la naturaleza (el del asombro, añadido), y un tiempo lineal, el de lo mundano. De ahí se deriva una tensión irresoluble entre la repetición y la ruptura. “Tengo dos deseos”, confiesa la directora a Gerow, “uno es el de detener en un punto lo circular, ese movimiento perpetuo, y el otro es tenerlo todo conectado temporalmente. Espero poder seguir trabajando entre estas dos percepciones del tiempo”. La obsesión por los rayos de luz a través de los árboles, por el alegre correteo del viento, por los llantos en forma de lluvia, emparentan el cine de Kawase con el Malick, Serra o Weerasethakul, grandes representantes de la llamada “cinemetereología” (19).

La obra de Naomi Kawase, en palabras de Yáñez Murillo, “se trata de una nueva experiencia cinematográfica, una variante del *estar*. Menos un recorrido y más un lugar para habitar” (20). A través de un estilo en permanente mutación, la directora japonesa abre una brecha por la que nos invita a entrar, a cambio de una inevitable sacudida emocional, a su más profunda intimidad. Kawase nos propone asistir, con riesgo de sobresalto, a su particular creación del mundo (21).

notas

- 1 LÓPEZ, José Manuel: *El cine en el umbral*, en LÓPEZ, José Manuel (ed.): *Naomi Kawase. El cine en el umbral*, T&B Editores, Madrid, 2008, p. 26-28 (de aquí en adelante se obviará la citación de esta publicación, debido a que todos los artículos mencionados provienen de este mismo libro).

([volver](#))

- 2 Ibid, p. 24

[\(volver\)](#)

- 3 YÁÑEZ MURILLO, Manuel: *Dialécticas de un cine habitable: hibridaciones del documental y la ficción en el cine de Naomi Kawase*, p. 105

[\(volver\)](#)

- 4 Miranda nos habla de una “cámara-piel” que “elabora una poesía de lo empírico sobre la mismidad irrepetible del tacto”, en MIRANDA, Luis: *La cámara-piel: tocar la imagen (y el rostro) de la anciana en “Caracol”*, p. 73

[\(volver\)](#)

- 5 LOSILLA, Carlos: *Ausencia de sí*, p. 61. Ivan Pintor también subraya el carácter ontológico, táctil, del “yo-he-estado-aquí”, en PINTOR, Ivan: *El fulgor en el rostro: el desfile del festival de Basara en “Shara”*, p. 83

[\(volver\)](#)

- 6 Ibid, p. 82

[\(volver\)](#)

- 7 MARTIN, Adrian: *Cierto rincón oscuro del cine moderno*, p. 47

[\(volver\)](#)

- 8 LOPÉZ, José Manuel: *Encrucijada de afectos: la llamada al padre de “En sus brazos”*, p. 68

[\(volver\)](#)

- 9 LOSILLA, Carlos. Op. cit., p. 61

[\(volver\)](#)

- 10 YÁNEZ MURILLO, Manuel. Op. Cit., p. 106

[\(volver\)](#)

- 11 Fran Benavente recuerda el emotivo pasaje de *Nacimiento/Madre* en el que Kawase, recién nacido su hijo, pide que le dejen la cámara para filmar ella misma el momento en que cortan el cordón umbilical, como queriendo ver a través del visor el momento de la separación originaria entre ambos cuerpos. En BENAVENTE, Fran: *El tejido del tiempo: dar a luz en "Nacimiento/Madre"*, p. 86

[\(volver\)](#)

- 12 MARTIN, Adrian. Op. Cit., p. 47. En la entrevista que mantiene con José Manuel López, la directora reliza la siguiente afirmación: "Si no puedes eliminar el sentimiento de pérdida y la soledad de tu corazón, éste puede quedar vacío para siempre. Pero creo que es mejor encajar el golpe y aprender a convivir con ello. [...] creo que es posible encauzar el conocimiento de la pérdida a través de la creación", p. 138

[\(volver\)](#)

- 13 DE LUCAS, Gonzalo: *El cine tiembla*, p. 31

[\(volver\)](#)

- 14 Ibid, p. 32-33

[\(volver\)](#)

- 15 LOPÉZ, José Manuel: *Encrucijada de afectos: la llamada al padre de "En sus brazos"*

[\(volver\)](#)

- 16 Bajo el título de “Estupor y temblores” publicó una de sus novelas autobiográficas la escritora belga, pero nacida en Japón, Amélie Nothomb, ajena al estilo (y tono) de la obra de Kawase, pero con la cual comparte un marcado egocentrismo y la observación del universo propio con curiosidad infantil.

([volver](#))

- 17 BENAVENTE, Fran. Op. Cit., p. 87

([volver](#))

- 18 GEROW, Aaron: *Repetición y ruptura en las películas de Naomi Kawase*, p. 91-92

([volver](#))

- 19 Término acuñado por Serge Daney, en referencia al cine de los Straub, y señalado en LÓPEZ, José Manuel: *El cine en el umbral*, p. 24

([volver](#))

- 20 YÁNEZ MURILLO, Manuel. Op. Cit., p. 110

([volver](#))

- 21 Al principio de su entrevista con Aaron Gerow, Kawase apunta sobre el concepto de hibridación en su cine: “la gente me pregunta si hago documental o ficción, pero tiendo a pensar en mi trabajo de otra manera, como la creación de un mundo”.

([volver](#))