

REVISTA DE LLIBRES

CAP A LA CREACIÓ D'UN MÓN

A propòsit del llibre “Naomi Kawase. El cine en el umbral”

A cura de

Aitor Martos

La passada edició del Festival Internacional de Cinema de Las Palmas va oferir una retrospectiva íntegra de l'obra de Naomi Kawase, sens dubte, una de les cineastes més suggerents del cinema oriental contemporani. Les seves pel·lícules incideixen en gran part dels discursos de la teoria fílmica actual: la hibridació entre el documental i la ficció, el fecund diàleg entre suports cinematogràfics i digitals, les mutacions en el sistema de distribució i la reivindicació d'un cinema invisible o l'ús autoreferencial del dispositiu, per citar només alguns dels possibles recorreguts del cinema dels nostres dies. El llibre col·lectiu coordinat per José Manuel López acompanya (i enriqueix) el cicle proposat pel Festival i repassa la trajectòria de la cineasta nipona sota el prisma d'aquestes noves tendències del cinema contemporani, evitant caure en un lloc comú, projectant interessants interseccions i punts de fuga.

En el pròleg, l'editor evoca un paisatge de la canònica pel·lícula de Chris Marker *Sans Soleil*, on s'esmenta el quadern en el qual Sei Shonogon elaborava un llistat de “coses que fan bategar el cor”. Aquesta enumeració d'emocions serveix de punt de partida per a l'estructuració del llibre col·lectiu sobre Kawase, dividit en diferents “quaderns” de notes i apunts. Les reflexions al voltant de la vida i obra kawasianes (tan inseparables en el seu cinema) se succeeixen i es creuen en un teixit crític que uneix el rigor analític amb l'emoció espectral. El que ve a continuació pretén ser un recorregut pels principals conceptes que es desprenen (en múltiples capes) de cada un dels articles que componen el llibre dedicat a la directora d'*El bosque del luto*.

Una de les constants del cinema de Kawase, sobretot en les seves anecdòtiques joies autobiogràfiques rodades en 8 mil·límetres, és la voluntat de fer visible, recognoscible, el dispositiu, el traç, l'escriptura. José Manuel López anota (1), parafraçant a Godard, un doble trànsit, recíproc, entre el visor i la lent: “en contra de la tradició dominant de

creadors-directors treballant del visor a la lent, el cinema modern [...] va escollir l'altre camí". I aquest altre camí és, probablement, l'escollit per la directora de Nara, la captació del món i la seva filtració a través de la lent o, com va apuntar Marker a propòsit de la sensibilitat japonesa, "extreure de la contemplació de les coses més singulars una espècie de consol malenconiós". (2) Gonzalo de Lucas insisteix també en l'ús manifest del suport, a propòsit de l'ambigüitat entre cinema i vídeo que recorre la filmografia de la directora i proposa una distinció fonamental entre la qualitat espectral del vídeo en contraposició a la nebulositat, amb l'accentuació de les llums i les ombres que aporta el suport fotoquímic.

Kawase posa en evidència el traç, i la càmera, aquella "càmera amb estatut d'actor" de la que ens parla Manuel Yáñez Murillo (3), esdevé un element d'interacció amb el món. Sorgeixen d'aquest ús participatiu de la càmera una sèrie de figures cinematogràfiques habituals al cinema de la directora de *Suzaku*, com el gest reiterat d'introduir la mà de l'artista al pla. Kawase sent la necessitat de tocar allò que estima, d'entrar en contacte amb la realitat circumdant. (4) Per Carlos Losilla, aquesta condició tàctil resulta, sens dubte, una de les qualitats més interessants del cinema de Kawase, ja que posa en evidència la seva inscripció en un cert minimalisme materialista: "no hi ha res que vingui de la meditació transcendental, sinó que tot prové del tacte". (5) Mitjançant el gest d'acostar-se a l'objecte, Kawase es relaciona amb allò que l'envolta i d'aquesta voluntat en sorgeixen recursos com l'ús insistent (irritant, perquè no dir-ho) del primer pla, mitjançant el qual "xifra un desig de fixar a l'altre sovint incòmode i a vegades en contra de la voluntat d'aquest altre". (6)

La mà que entra al quadre, el primer pla com a signe de curiositat, la necessitat de tocar ("a l'acostar-me tant vull tocar-ho", expressa la pròpia Kawase a l'entrevista amb Aaron Gerow, recollida al final del llibre), però també el fet de filmar la seva pròpia ombra o el seu reflex al mirall: intents d'aprehendre, com suggereix Adrian Martin (7), una realitat volàtil. A través de l'enumeració d'objectes, llocs i éssers estimats (de nou, les llistes evocades per Marker) la directora proposa un joc narcisista en el qual l'enigma a resoldre, com molt bé defensa Martin, és la pregunta "qui sóc?". "Per mi, el tema no és social, no és la despoblació de les zones rurals. El tema sóc jo", declara Kawase durant la mateixa entrevista citada anteriorment. Les seves pertinences (com hem vist) però també les seves profundes carències (com veurem), es converteixen en nucli interrogatiu del seu discurs. A propòsit d'*En sus brazos*, José Manuel López escriu: "una *road movie* domèstica en la qual la geografia a recórrer és la cineasta mateixa i la ruta la seva difusa filiació amb el seu passat" (8).

Quan Naomi Kawase revisita el seu passat hi troba forats, petites esclatxes per on es filtren records efímers, marcats inequívocament per la desaparició. "El forat de l'absència es fa present", senyala Carlos Losilla (9). D'aquesta manera, el trauma recobreix el relat, com un teixit difícil de desembullar i s'introdueix en la narració allò que Yáñez Murillo ha vingut a anomenar "personatge eclipsat" (10), desaparegut en algun moment de la ficció (o temps enrere, en els autoretrats de l'artista) i que introdueix una rotunda fractura en el decurs narratiu. Les obres de la directora japonesa es converteixen, sota aquesta perspectiva, en reiteratives interrogacions (a ella mateixa i als demés) al voltant de la pèrdua i l'escissió primigènia (11), al voltant de la "falta de ser" (12).

L'obra de Kawase pivota al voltant d'una amalgama de sentiments, de pors, i aixeca al seu pas la pols que entela els records. D'aquesta recerca existencial en brollen sovint les emocions més contradictòries i la directora insisteix en comprovar “els efectes (tremolors, plors, vacil·lacions, astoraments) que li provoca rodar” (13). Filmar és dolorós i a la vegada catàrtic. La reconstrucció de la memòria pròpia és, sens dubte, una manera d'aproximar-se a la intimitat. Aquesta persecució reiterada d'allò íntim se sol manifestar, tal i com apunta Gonzalo de Lucas (14), a través d'un canvi d'escala mitjançant el qual es roda amb la innocència d'un nen, de manera que els petits detalls adquireixen gran importància i “la vida banal, en els seus aspectes més circumstancials i immediats, es percep com a quelcom preciós”. Les pel·lícules de Naomi Kawase desprenen els seus dubtes i sentiments, en un “encreuament d'afectes” (15) que esquitxa a l'espectador, sorprèn partícip de les emocions alienes. Astorament per allò que la rodeja, agitada vivència que es transmet al moviment del quadre; estupor, tremolors. (16)

Al seu article, Fran Benavente evoca un passatge de Sant Agustí (17), on es defineix l'experiència en tres temps diferenciats: el present de les coses passades (que es correspon amb la memòria), el present de les coses presents (la percepció) i el present de les coses futures (l'espera). Aquests tres estadis (teixits) del temps, amb les seves múltiples interseccions, recorren l'obra de la directora de *Shara* creant estructures fugaces, evanescents. Aaron Gerow (18) parla, en el seu cas, de l'oposició o xoc en el cinema de Kawase entre un temps circular, el de la naturalesa (el de l'astorament, afegeixo), i un temps lineal, el d'allò mundà. D'aquí es deriva una tensió irresoluble entre la repetició i la ruptura. “Tinc dos desitjos”, confessa la directora a Gerow, “un és el d'aturar en un punt allò circular, aquell moviment perpetu, i l'altre és tenir-ho tot connectat temporalment. Espero poder seguir treballant entre aquestes dues percepcions del temps”. L'obsessió pels rajos de llum a través dels arbres, per l'alegre bellugueig del vent, pels plors en forma de pluja, emparenten el cinema de Kawase amb el de Malick, Serra o Weerasethakul, grans representants de l'anomenada “cinemetereologia” (19).

L'obra de Naomi Kawase, en paraules de Yáñez Murillo, “és una nova experiència cinematogràfica, una variant de l'*estar*. Menys un recorregut i més un lloc per habitar” (20). A través d'un estil en permanent mutació, la directora japonesa obre una esquadra a través de la qual ens convida a entrar, a canvi d'una inevitable sacsejada emocional, a la part més profunda de la seva intimitat. Kawase ens proposa assistir, amb risc de sobresalt, a la seva particular creació del món (21).

notes

- 1 LÓPEZ, José Manuel: *El cine en el umbral*, a LÓPEZ, José Manuel (ed.): *Naomi Kawase. El cine en el umbral*, T&B Editores, Madrid, 2008, p. 26-28 (a partir d'ara s'obviarà la citació d'aquesta publicació, ja que tots els articles mencionats provenen d'aquest mateix llibre).

([tornar](#))

- 2 Ibid, p. 24

[\(tornar\)](#)

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

[\(tornar\)](#)

- 4 Miranda ens parla d'una "càmera-pell" que "elabora una poesia d'allò empíric sobre la mateixa ontologia irrepètible del tacte", a MIRANDA, Luis: *La cámara-piel: tocar la imagen (y el rostro) de la anciana en "Caracol"*, p. 73

[\(tornar\)](#)

- 5 LOSILLA, Carlos: *Ausencia de sí*, p. 61. Ivan Pintor també subratlla el caràcter ontològic, tàctil, del "jo-he-estat-aquí", a PINTOR, Ivan: *El fulgor en el rostro: el desfile del festival de Basara en "Shara"*, p. 83

[\(tornar\)](#)

- 6 Ibid, p. 82

[\(tornar\)](#)

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

[\(tornar\)](#)

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

[\(tornar\)](#)

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

[\(tornar\)](#)

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

[\(tornar\)](#)

- 11 Fran Benavente recorda l'emotiu passatge de *Nacimiento/Madre* en el qual Kawase, que acaba de ser mare, demana que li deixin la càmera per filmar ella mateixa el moment en què tallen el cordó umbilical, com volent veure a través del visor el moment de la separació originària entre ambdós cossos. A BENAVENTE, Fran: *El tejido del tiempo: dar a luz en "Nacimiento/Madre"*, p. 86

[\(tornar\)](#)

- 12 MARTIN, Adrian. Op. Cit., p. 47. A l'entrevista que manté amb José Manuel López, la directora realitza la següent afirmació: "Si no pots eliminar el sentiment de pèrdua i la soledat del teu cor, aquest es pot quedar buit per sempre. Però crec que és millor encaixar el cop i aprendre a conviure-hi. [...] Crec que és possible canalitzar el coneixement de la pèrdua a través de la creació", p. 138

[\(tornar\)](#)

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

[\(tornar\)](#)

- 14 Ibid, p. 32-33

[\(tornar\)](#)

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

[\(tornar\)](#)

- 16 Sota el títol d'*Estupor y temblores* va publicar una de les seves novel·les autobiogràfiques l'escriptora belga, però nascuda al Japó, Amélie Nothomb, aliena a l'estil (i el to) de l'obra de Kawase, però amb la qual comparteix un marcat egocentrisme i l'observació de l'univers propi amb curiositat infantil.

[\(tornar\)](#)

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

[\(tornar\)](#)

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

[\(tornar\)](#)

- 19 Terme proposat per Serge Daney, en referència al cinema dels Straub, i assenyalat a LÓPEZ, José Manuel: *El cine en el umbral*, p. 24

[\(tornar\)](#)

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

[\(tornar\)](#)

- 21 Al principi de la seva entrevista amb Aaron Gerow, Kawase apunta sobre el concepte d'hibridació en el seu cinema: "la gent em pregunta si faig documental o ficció, però tendixo a pensar en el meu treball d'una altra manera, com la creació d'un món".

[\(tornar\)](#)