

ELOGIO DE NAOMI KAWASE¹

ÉRIK BULLOT

École nationale supérieure d'art de Bourges

El universo cinematográfico de Naomi Kawase (Nara, Japón, 1969) gira en torno a la vida íntima, la búsqueda de los orígenes y de la identidad, con sus ausencias, sus ciclos y sus rituales. Graduada en la Escuela de Fotografía de Osaka en 1989, Naomi Kawase aborda en sus primeras películas documentales *Ni tsutsumarete* (*En sus brazos*, 1992) y *Katatsumori* (*Caracol*, 1994) la búsqueda del padre que la abandonó siendo niña y el retrato de la tía abuela que la cuidó. Fue la cineasta premiada más joven de la historia del Festival de Cannes, cuando ganó en 1997 el Premio Cámara d'Or por su película *Moe no Suzaku*. Entre sus siguientes obras destaca *Somaudo Monogatari* (*El bosque*, 1997), que obtuvo la Mención Especial en el Festival Visions du Réel en 1999; *Hotaru* (*Luciernaga*, 2000), que fue premiada en el Festival Internacional de Cine de Locarno. En 2007, obtuvo el Gran Premio Especial del Jurado de la 60ª edición del Festival de Cannes con una película sobre el dolor y el duelo que es considerada como su obra maestra, *Mogari no mori* (*El bosque del luto*). En 2010, presentó un documental titulado *Genpin* en el que reflexiona sobre el parto natural, el placer y la muerte, con el que ganó el Premio de la FIPRESCI en el Festival de San Sebastián.

Érik Bullot (1963) es cineasta, cofundador de la revista literaria de fotografía *Antigone*, autor de la novela *Tombeau pour un excentrique* (París, Deyrolle, 1996) y del ensayo *Jardins-rébus* (Arles, Actes Sud, 1999). Es colaborador habitual de las revistas de cine *Trafic* y *Cinéma*.

Este ensayo del artista y crítico francés Érik Bullot recorre una serie de motivos que atraviesan las películas de la cineasta japonesa Naomi Kawase. Bullot estudia su relación con la fotografía y el cine de autor, así como la mezcla de géneros (documental, diario, relato íntimo, video de artista, meditación poética, autobiografía, ensayo) y sus grandes temas: la huella, la desaparición, el abandono o la infancia.

PALABRAS CLAVE: cine japonés, cine de autor, fotografía, Naomi Kawase.

¹ Este texto fue redactado en 2004; la versión que publicamos incorpora algunos añadidos posteriores del propio autor.

Praise for Naomi Kawase

This essay by French artist and critic Érik Bullot traces the evolution of a set of issues in the films by Japanese Film-maker Naomi Kawase. Bullot analyzes Kawase's relation with photography and independent cinema, her mix of genres (documentary, diary, intimate narratives, art video, poetic meditation, autobiography, essay) and the main topics she tackles: traces, disappearances, abandonment and childhood.

KEY WORDS: Japanese cinema, independent cinema, photography, Naomi Kawase.

En la película titulada *Katatsumori* (1994), una mano se posa en una mosquitera, acaricia a distancia la silueta curvada de una anciana que escarda, a lo lejos, en su jardín. La mano es la de la cineasta Naomi Kawase. La silueta que bina, rastrilla, es la de su abuela adoptiva. ¿Cómo acercarse a lo lejano, a lo que se difumina, a lo que huye? ¿Cómo filmar a quien se ausenta, se sustrae, se disimula? Estas preguntas nutren la temática personal de la cineasta; el conjunto de su obra gira insistentemente en torno a la ausencia del padre y sus diversos avatares: la desaparición, la muerte inminente de un allegado, la separación. Si la obra de Naomi Kawase goza de tanto éxito entre los críticos es evidentemente por su belleza formal y sensible, el compromiso autobiográfico de la cineasta, la firmeza de su puesta en escena. Y también porque constituye un apoyo, una referencia dentro del nuevo territorio, entre “cine de autor” y documental, vídeo de artista y película experimental, que se está perfilando actualmente.

Advertimos efectivamente la aparición reciente de un tercer cine,² que se sitúa al margen del cine llamado comercial sin renunciar a algunas incursiones en la industria (es el caso de Naomi Kawase), sensible a las investigaciones formales sin pertenecer al ámbito estricto del cine experimental; un cine que utiliza el vídeo digital sin renunciar por ello a los formatos más tradicionales (Super-8, 16 mm, 35 mm) y que, sobre todo, a nivel temático y estilístico, juega en las fronteras entre ficción y documental, ensayo filmado y autobiografía. Aunque resulta difícil tener una visión general de este territorio —por definición con lagunas—, puede percibirse un mismo rechazo de la oposición frontal a las formas tradicionales (ya no hay un relevo utópico programado) en provecho de un juego más lábil entre el margen y el centro que aviva las contradicciones, en el cruce mismo de lo íntimo y el mundo. Este cine no se confunde con el posmodernismo; explora el relato, el personaje, el afecto, la emoción, como posibilidades. Cine virtual, en cierto sentido, que exacerba las potencialidades del cine. Una de sus características esenciales —a mi parecer su apuesta más fecunda— está relacionada con el lugar del autor que el “cine de autor” desestabilizó completamente en los años 70. Esta gran crisis fue posteriormente objeto de una violenta denegación; actualmente, vuelve a estar vigente y sus mejores réplicas se encuentran en el diálogo que mantienen artistas y cineastas, trabajando, a veces sin saberlo, por un retorno de lo reprimido.

² Puede leerse a este respecto el “Abécédaire du Tiers-Cinéma” (Dieutre, 2003).

Es en este contexto donde el cine de Naomi Kawase encuentra su lugar propio: mezcla de géneros (documental, ficción, diario filmado, ensayo autobiográfico), experimentación con las nociones de punto de vista, plano y fuera de campo, construcción del relato, definición de una relación elemental entre sí mismo y el mundo. No se trata aquí de erigir la obra en modelo, sino simplemente de observar cómo esta da lugar a la invención de formas complejas y contradictorias. Somos muchos los que no hemos acabado totalmente de hacer el duelo de la idea de invención formal. Aun siendo frágil, esta invención ya no supone el porvenir de un nuevo ser humano dotado de capacidades sensoriales inauditas, sino que se construye, paso a paso, poco a poco, en la suave invención de una relación con el mundo. El habla propia, de sí mismo, tiembla en la vacilación del sujeto. Cuando Naomi Kawase filma a su abuela, esta empieza sonriendo y, luego, se irrita ante la mirada insistente de la cámara. “¡Para ya!”, le dice, molesta y feliz al mismo tiempo. La cineasta, no obstante, sigue filmando y sobrepasa así el umbral de la impudicia. La insistencia y la retirada: dos términos que caracterizan el complejo movimiento de las películas de Kawase. La disolución del autor viene acompañada de una expresión de desenvoltura inesperada. Lo que me propongo aquí es observar cómo la cineasta, produciendo una especie de latido, un juego entre aparición y desaparición, dibuja un territorio que, al punto, abandona. Toda clausura queda así descartada. Si la obra de Naomi Kawase nos permite comprender mejor un nuevo aspecto del cine, es porque vuelve inquietante la idea misma de territorio. Este complejo movimiento es su paradójica firma.

La disparidad

En *Ni tsutsumarete* (1992), en busca del padre que la abandonó durante su infancia, Naomi Kawase habla en primera persona. Su voz es el hilo conductor de un relato sobre los orígenes. “¿Cómo se llama mi padre?”, pregunta a su abuela (la verdadera), quien le desaconseja firmemente que inicie la búsqueda. Sin embargo, a pesar de esa reticencia, empieza ahí una investigación retrospectiva: Naomi visita los lugares de su infancia para confrontar esos lugares urbanos, anónimos (calles, patios, escaleras) con las fotografías extraídas del álbum de familia. Consigue las antiguas direcciones de su padre desde la separación, busca en el listín su número de teléfono y acaba encontrándolo. Dejando de lado el relato propiamente dicho, lo que sorprende aquí es la materia extremadamente dispar de la película: fragmentos de conversaciones telefónicas, de diálogos, sin sincronismo con la imagen; imágenes del presente, sencillas y cotidianas (la puesta de sol, una flor blanca, un chorrito de agua, un caracol, árboles agitados por el viento, retratos de su abuela); imágenes de la memoria (fotografías del álbum de familia, registros del estado civil, *home movies*). El estilo de la película, entrecortado, disruptivo, responde así a la incerteza del “yo”. La materia misma de la película es frágil (grano aparente de la imagen debido al uso del Super-8,

rayas), a menudo sobreexpuesta, exhibiendo su blancura a modo de quemadas. Esta fragilidad de la filmación, con pequeñas trazas vivas, evoca los diarios filmados de Jonas Mekas. La búsqueda de los orígenes se construye en los intervalos de una manera disyuntiva. Este carácter lagunoso se encuentra en muchas de sus películas.

Naomi Kawase proviene de la fotografía, cuyo método de trabajo retoma a menudo (autonomía de los medios, ligereza del material), pero no duda en recurrir a un marco de producción más potente para el largometraje de ficción (*Suzaku, Hotaru, Shara*). Encontramos asimismo dispositivos y géneros muy diferentes, que pueden ir desde los retratos íntimos de su abuela, discretos y salvajes (*Katatsumori*), hasta las breves meditaciones poéticas (*Ima*, 1989); de un diario filmado para acompañar los últimos momentos de vida de un amigo enfermo (*Tsuioku no dansu*, 2002) a un documental personal sobre los campesinos de la provincia de Nara, de donde procede la cineasta (*Somaudo monogatari*, 1997). Aunque algunas películas presentan una forma plástica de una gran homogeneidad (es el caso de *Shara*), la disparidad se encuentra a nivel temático. El mundo que se despliega ante nuestros ojos es un mundo deshecho, heterogéneo, a semejanza del tejido lagunoso de la familia de *Susaku*, dividida, descuartizada por su situación geográfica entre ciudad y montaña, las dudas afectivas de sus miembros y el mutismo que invade poco a poco a los personajes. Las relaciones entre los miembros de la familia son ambiguas. El espectador, además, puede dudar durante un buen rato de la naturaleza de los parentescos. ¿Quién es el padre? ¿Qué parentesco existe entre Michiu y Eisuke? Tal es, de hecho, el tema de la película. ¿Puede la familia del tío, a la manera de una familia adoptiva, sustituir a la del padre? Michiu está enamorada de Eisuke, su primo; este está enamorado de su tía. El trastorno incestuoso, la distancia entre el sentimiento y la genealogía traducen perfectamente la disyunción afectiva que conforma una puesta en escena que privilegia los momentos de suspenso, las pausas meditativas, los intercambios mudos, la escenografía de los cuerpos que se buscan evitándose. Si el deseo de sosiego, de una liberación, parece tan vivo, tan rudo, tan exasperado en las películas de Kawase es porque un desequilibrio preexiste a su búsqueda.

Frente a esta situación, la cuestión del autor resulta crucial en la medida en que la búsqueda de sosiego conduce a la cineasta a inventar, en el doble sentido de creación y de hallazgo, su lugar en el seno mismo de ese espacio dispar. El autor falta (esto es el motor mismo de la búsqueda de la cineasta), pero también es, paradójicamente, el punto que permite *a posteriori* reunir ese todo dispar, darle un sentido, a la manera de un punto nodal.³ De ahí resulta su posición,

³ El autor utiliza aquí la expresión “*point de capiton*”, que aparece en los seminarios de J. Lacan como el punto que detiene la cadena significante y le da sentido retroactivamente. [N. del T.] Ha sido traducida, en la versión autorizada de los seminarios, como “punto de capitón” pese a que, en rigor, debería decirse “de capitoné”. [N. de la E.]

borrada y, al mismo tiempo, omnipresente. Si, por un lado, la mano que entra en el campo y acaricia el mundo a distancia, y la voz en *off*, por momentos quebrada o alegre, señalan la proximidad del cuerpo de la cineasta, por otro lado, la atomización del material, la disparidad de formas y las elipsis de los relatos traducen la difícil elaboración del sujeto. Es precisamente este frágil equilibrio lo que otorga a las propuestas de Naomi Kawase toda su tenuidad y su fuerza. El sujeto solo puede decirse en la sutura de un tejido lagunoso.

La desaparición

La búsqueda autobiográfica del padre ausente no es tan solo el tema de varias películas, especialmente de *Ni tsutsumarete* y *Kya Ka Ra Ba A* (2001), sino que la desaparición es, de hecho, una figura latente de casi todas ellas. Esta amenaza es lo que da a las películas de Naomi Kawase su curiosa luz, crepuscular. Basta con pensar en la enigmática desaparición del hermano (¿raptado por los dioses?) que abre y funda el relato de *Shara*; o también en el bellissimo plano de *Kya Ka Ra Ba A*, en el que la cineasta filma su sombra sobre el tronco de los árboles al atardecer, agitando los brazos, antes de que la mirada se pierda en la frondosidad. Incluso en un relato corriente, extraído de la vida cotidiana, parece que falte un personaje o que esté a punto de borrarse. *Suzaku* es un caso ejemplar de esta tensión. A la ausencia del tío (que se evapora en el bosque de manera enigmática, incluso suicida, dejando como único indicio de su fuga, tal vez intencionadamente, una cámara Super-8 con su película, visionada después por los miembros de la familia como un mensaje de ultratumba), responde la construcción elíptica de la película.⁴ Esta parece prendida, de manera epidémica, por los blancos, los intervalos, las distancias, como si la figura de la ausencia acabara afectando el tejido del conjunto, deshaciendo las mallas una a una, induciendo a los suspensos temporales, la retención de los personajes, la deriva de los sentimientos, el mutismo general.

Pero el cine de Naomi Kawase no explora solamente los momentos posteriores al trabajo de duelo; la muerte cercana, por venir, amenaza el orden del relato. En *Suzaku*, lo que da profundidad a la misteriosa fuga del tío es efectivamente la ausencia de herederos de la región. Los viejos campesinos deben abandonar la montaña, cada uno se pregunta sobre la posibilidad de partir hacia la ciudad. La película viene puntuada así por rupturas, a semejanza de la escena final de separación entre Michiu y Eisuke. Cara a cara, distantes, estos optan tímidamente por darse la mano en vez de darse un abrazo. La distancia entre los cuerpos, su reserva, el miedo al contacto traducen *a contrario* cómo darse un

⁴ Es difícil no relacionarla con *Sur la plage de Belfast* (1996), de Henri-François Imbert. La película encontrada se ha convertido ya en un *topos*, en sentido propio, del cine contemporáneo. Un *Ur-film* yace siempre en el corazón de la película.

abrazo es una tentativa de conjuración contra la desaparición cercana de los seres y del mundo.

A petición del fotógrafo y editor Nishii Kazuo, afectado de cáncer, Naomi Kawase filma sus últimos momentos en *Tsuioku no dansu*. La habitación del hospital, la ventana y el cerezo, la tos ronca del enfermo, los fragmentos de diálogos a menudo interrumpidos dejan entrever la sombra de una cegadora amenaza: la muerte inminente. Pero ¿acaso no es esta temporalidad, entre luto y catástrofe, la que aparece en la mayoría de sus películas, en las que aflora constantemente el sentimiento del paso del tiempo? La pareja de enamorados de *Shiroi tsuki* (1993), admirando el crepúsculo o encendiendo fuegos de artificio, parece querer prolongar a placer un tiempo de puro suspenso del que adivinamos la fragilidad amenazante. Los retratos de su abuela, que siguen el ritmo de los trabajos del huerto y el ciclo de las estaciones, también están inmersos en el doble indicio de la ausencia: el de una infancia sin padre y el de una edad adulta futura sin abuela. De ahí la importancia de lo cotidiano, de lo vernáculo, de lo infraordinario como exacerbación del presente: las flores en la luz, el chorro de agua del grifo, las gotas de lluvia, la escarda del jardín, el pescado frito en la sartén, las nubes que pasan son iluminaciones fugaces que aclaran nuestra percepción del tiempo. “Filmo para sentirme viva”, afirma a Nishii en *Tsuioku no dansu*.

Al principio de *Kya Ka Ra Ba A*, Naomi se entera de la muerte de su padre. Se va a un tatuador y le muestra las fotos de su padre, que también tenía tatuajes. Ella pregunta si es posible tatuarse igual que él. “Estás buscando sosegarte”, le dice. “Mi alma ya conoce el dolor”, le responde ella. El tatuaje se convierte así en la metáfora de la filiación. Autoriza, por contacto, la entrega de un legado bajo una forma iniciática. Esta tensión entre la huella y su desaparición funda las bases del cine de Naomi Kawase.

Traspasar

Esta tensión supone su superación. Me sorprende también la insistencia de ciertos motivos —puente, túnel, pasillo, ventana— que indican la idea de traspasar. Largas deambulaciones por entre las callejuelas de Nara ofrecen el marco dramaturgico de *Shara*. Pienso también, por ejemplo, en ese *travelling* al principio de *Kya Ka Ra Ba A*, que resigue sin fin la armazón metálica de un puente mientras una voz al teléfono anuncia a Naomi la muerte de su padre; o incluso en el puente de *Suzaku* sobre la vegetación, cruzado regularmente por los personajes, así como en el túnel en el que estos últimos se reúnen en memoria del tío desaparecido. Cada uno de esos tránsitos (atravesar una vía, cruzar un umbral, salir de un territorio) remite a la muerte o a la ausencia de un allegado. A semejanza del tatuaje o de la muda del insecto entre los dedos de la tía en *Suzaku*, se evoca asimismo, de manera alegórica, un posible renacimiento espiritual. Esto mismo es, de hecho, uno de los temas del bellísimo *Somaudo monogatari*,

documental sobre los campesinos de Nara que expresan, cada uno a su manera, el deseo de renovación o de renacimiento. La acción de traspasar apunta siempre a una metamorfosis, cuando no a una liberación.

Salir de sí mismo, no disimular nada, provocar un encuentro inesperado mediante llamadas telefónicas al padre desaparecido, retratar largamente a un amigo enfermo son situaciones arriesgadas que suscitan a veces cierto malestar e impudicia. Siempre resulta precario el equilibrio entre la búsqueda de los orígenes y el narcisismo, la introspección y el *pathos*, el acompañamiento y el voyerismo. El cine de Kawase juega con ese límite. La delectación narcisista aflora en algunos momentos, así como cierta complacencia voyerista, pero esa transgresión es precisamente el tema de las películas: se trata de provocar un retorno de la mirada sobre sí misma. Cuando sigue filmando a su abuela que le está pidiendo que pare, Naomi nos incomoda en nuestra posición de espectador —nos quedamos atrapados entre la exasperación y la ternura, la angustia y la risa (por esta razón, sin duda, ella le pide a su abuela que la filme, como señal de un intercambio cómplice, en *Katatsumori*). La construcción de *Ni tsutsumarete* es fiel a ese principio. Después de las conversaciones con sus allegados sobre la familia desunida, sigue una larga secuencia en el espejo que autoriza la búsqueda del padre. Naomi Kawase filma más allá de un límite para provocar la vuelta del modelo, del personaje o del espectador sobre sí mismo.

En una secuencia de *Tsuioku no dansu*, Nishii Kazuo puede al fin salir al jardín del hospital con su silla de ruedas. Charla con la cineasta, llevando una cámara de fotos en las manos. Cuando se dispone a hacer una foto, le coge un ataque de tos incontenible, largo, doloroso, que se lo impide. Debe entonces coger unos pañuelos blancos, en gran cantidad, para limpiarse los labios. Sufrimiento y absurdidad del dolor. En ese momento, nos preguntamos por qué la cineasta sigue filmando. Pero, después de una primera reacción de irritación, refluye en nosotros una sensación de puro presente, vibrando con la cadencia de los pañuelos de papel, los gritos de niños a lo lejos, la luz entrevista detrás del enfermo. Sentimiento del tiempo, bello y doloroso a la vez, como un recuerdo que ha traspasado el umbral de lo obscuro. Traspasar ese punto puede, en efecto, exceder el pudor legítimo propio de cada uno. Pero la morada misma de esa película, su centro de atracción conjurado y temido desde el principio, ¿no es precisamente la mirada ausente de Nishii, vacía, sin respuesta, al borde del coma, filmada por la cineasta mientras le van prodigando los últimos cuidados? ¿Acaso una de las tareas de los cineastas no consiste, actualmente, en inventar formas todavía posibles a partir de un gesto que traspasa ese punto de obscenidad?

El reconocimiento

En una de sus primeras películas, *Papa no sofuto kuriimu* (1988), la cineasta pone en escena el encuentro entre una adolescente y su padre, que ella no conoce. La joven entra en un bar regentado por este. Una cinta roja en el pelo permite al padre reconocerla, pero ambos se contentan con intercambiar unas palabras banales sin que tenga lugar un verdadero encuentro (la joven no dirá nada que revele su búsqueda). El reconocimiento siempre resulta parcial, incompleto, tardío. El cine de Kawase, que evita la trampa de la clausura, no es un cine de la reconciliación. Después de intercambios telefónicos con el padre, *Ni tsutsumarete* concluye con un plano fijo, silencioso, emotivo, del padre mirando a la cámara. No se dirá nada más de su encuentro, definitivamente fuera de campo. *Kya Ka Ra Ba A* se termina con un plano al alba que muestra a la cineasta desnuda corriendo, de espaldas, y exhibiendo su tatuaje. Estas dos imágenes parecen responderse. El tatuaje dorsal es el contracampo de la mirada-cámara del padre. Este juego de ecos y de rimas en el seno mismo de la obra acredita la riqueza de sus propuestas, pero sobre todo el carácter ambiguo del reconocimiento, nunca garantizado, siempre aplazado, esperado y conjurado al mismo tiempo. No sabemos hasta qué punto la cineasta desea ser reconocida. Cada película lleva en ella un punto de no-resolución, un final abierto. Esta incerteza, que también es una manera de protegerse, invita a la cineasta a multiplicar los gestos de reconocimiento.

Para Naomi Kawase, experimentar su relación con el mundo supone un acto de nominación elemental. En *Katatumori*, encuadra sucesivamente, con algunas piruetas, diferentes motivos que ella misma va nombrando en directo, mientras ríe jovialmente, a la manera de un abecedario: “¡Insecto!”, “¡Sol!”, “¡Abuela!”, “¡Naomi!”, “¡Rosa!”, “¡Perro!”. En *Utsushiyo* (1996), pide a las personas que encuentra en Shibuya que pronuncien su nombre, renovando así una postura de adopción: “¡Naomi Kawase!”, dicen una a una, mirando fijamente a la cámara. “Me llamo Naomi Kawase”, dice ella por teléfono, confusa, con una voz frágil, a su padre en *Ni tsutsumarete*. La identidad bascula hacia el motivo de la adopción. El gesto de reconocimiento debe renovarse sin cesar, iterativo, lancinante. De ahí su carácter elemental y repetitivo. Podemos también advertir la predilección de la cineasta por lo elemental en la extrema atención que presta a la naturaleza (el viento en los árboles, el brillo de la luz, los charcos de agua, las flores, las montañas) y al ciclo de las estaciones a través del ritual del jardín, la combinatoria elemental de sus películas (*Ima* multiplica las referencias cruzadas a los cuatro elementos), incluso de sus títulos (*Kya Ka Ra Ba A* puede traducirse por *El cielo, el viento, el fuego, el agua y la tierra*).

Sin duda, la influencia sintoísta de la cultura japonesa desempeña un papel importante, pero debe subrayarse sobre todo, en ese gusto por lo elemental, el componente cíclico. Dos temporalidades contradictorias se superponen, en efecto, en las películas de Kawase: una es lineal, cercana a la investigación y al

relato de los orígenes, tendiendo hacia un punto de reconocimiento aplazado constantemente; la segunda es circular, cercana a la variación formal, trabajando en la repetición de un mismo proceso.⁵ El carácter paradójico del reconocimiento, para siempre incompleto, imposible, abre un ciclo, una estación, el retorno de lo mismo.

El ritornelo

Kya Ka Ra Ba A empieza con una canción tarareada por una voz suave. En *Ni tsutsumarete*, también oímos durante bastante tiempo el ritmo de una caja de música, así como las diferentes melodías extraídas de un juguete mecánico. Una canción abre y cierra *Suzaku*. “Venid todos a jugar al escondite”, cantan unas voces infantiles en un plano panorámico que se pierde en la montaña mientras un grupo de niños se cuelga de un árbol en el primer plano. Al final de la película, la misma panorámica descubre el paisaje en ausencia de los niños. Cancioncillas, cantinelas, cajas de música forman la cadencia de las películas de Kawase. Este gusto por el ritornelo se encuentra en el canto de las cigarras, omnipresente, en el motor de la cámara que zumba en cuanto se acerca a los rostros, en la melodía del teléfono, en la respiración de la abuela en *Katatsumori*. Ritornelo también en el retorno de unos mismos motivos: las flores del cerezo, los árboles azotados por el viento, el rostro de la abuela, la siembra, las estaciones, las montañas de Nara. Pero ¿no pertenecen esos paisajes a la provincia natal de la cineasta? “Llamamos ritornelo a cualquier conjunto de materias de expresión que traza un territorio” (Deleuze y Guattari, 1980: 397). El ritornelo, según Deleuze y Guattari, es una demarcación para delimitar un círculo y traspasarlo. ¿No es esta precisamente su función en las películas de Kawase? La canción de *Suzaku*, unida al paisaje, señala al mismo tiempo la fuerza de atracción y de repulsión del territorio. Habría que evocar en este sentido el tema musical de la película, lancinante y repetitivo, al piano, retomado las más de las veces en las suspensiones temporales y surgiendo como una línea de fuga. Lo mismo podríamos decir de la lluvia. Pienso en las gotas de agua de *Kya Ka Ra Ba A*, en las escenas de tormenta y en la tempestad enigmática y luminosa de *Suzaku*.

Tanto si se trata de las montañas de Nara, de las casas de infancia perdidas y reencontradas, como del huerto de su abuela, de las ventanas y de los puentes de *Suzaku* o del tatuaje en su cuerpo, Naomi Kawase se dedica en cualquier caso a limitar y traspasar un territorio. Esa es la función del ritornelo. Crea así una frecuencia, un ritmo que permite pasar un umbral, exceder un límite. La naturaleza dispar de sus películas se explica entonces por medio del lazo lagunoso formado por una multitud de enclaves. El plano no tiene tanto la función de delimitar una forma sino la de captar las fuerzas; crea puntos de circulación. Las películas de Naomi Kawase no pretenden alcanzar un punto de

⁵ Puede leerse a este respecto Aaron Gerow (2002) y José Manuel López (2008).

resolución; obedecen más bien al remolino, al torbellino provocado por la influencia de una especie de agujero negro (la ausencia del padre, el rapto del hermano en *Shara*, el túnel abandonado de *Suzaku*).

Si la obra de Kawase nos permite interrogar mejor el tercer-cine es precisamente porque la demarcación del territorio y el acto de traspasarlo son sus motivos profundos. Ese latido es lo que me parece, hoy en día, muy fecundo. Y ello porque el movimiento propio del ritornelo permite evitar numerosos escollos, que ya hemos señalado: la tentación narcisista, la exaltación de un Japón arcaico, la pulsión voyerista. El propósito de la cineasta podría parecer a veces reactivo o regresivo; pero, de hecho, escapa a esos calificativos por un juego de intersticios y de distancias que oblitera el gesto de reconocimiento. Este riesgo es lo que da fuerza a sus películas. No es un cine de la modernidad; es un cine que entronca de nuevo con el sujeto, la posibilidad del relato y del personaje, sin renunciar por ello a la invención de una forma. “¿Cómo acercarse a lo lejano, a lo que huye? ¿Cómo filmar a quien se ausenta, se disimula?”, escribíamos al principio de este texto. La película es la criba de una huella que se retira. La forma nace, paradójicamente, de su sustraerse.

TRADUCCIÓN DE JAVIER BASSAS VILA

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Dieutre, Vincent (2003), “Abécédaire du Tiers-Cinéma”, *La Lettre du cinéma*, 21 : 75-85.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari (1994), *Mil mesetas*, José Vázquez (trad.), Valencia, Pre-textos [1980].
- Gerow, Aaron (2002) “Ripetizione e rottura nei film di Kawase Naomi”, *Kawase Naomi, i film, il cinema*, Maria Roberta Novielli (dir.), Torino, Effatà Editrice: 30-37.
- López, José Manuel (dir.) (2008), *Naomi Kawase. El cine en el umbral*, Madrid, T&B Editores.

