



SESIÓN 20
10 DE MAYO DE 2012

SHARA SÔJU

SHARA. Naomi Kawase. Japón. 2003.

CAIMAN
CUADERNOS DE CINE
PRESENTA

Presentación y coloquio
a cargo de Roberto Cueto,
crítico de la revista.

Desde los primeros planos de su obra, filmados cuando apenas había salido de la adolescencia, Naomi Kawase ha consagrado su cine a estudiar los efectos (temblores, llantos, vacilaciones, asombros) que le provoca rodar. Ese deseo, esa necesidad de hacer que una imagen tiemble, conmueve por entero sus películas. Kawase ha confesado no amar las nubes, pero sentir que son necesarias porque demuestran que el cielo está animado.

DE LUCAS, Gonzalo. *Naomi Kawase. El cine en el umbral*. Madrid: T&B Editores, 2008.

Abandonada por sus padres al poco de nacer, Kawase fue criada por sus tíos abuelos y toda su filmografía se levanta sobre aquel epicentro de la ausencia, un largo camino de réplicas y temblores en busca de la propia identidad que convierte a su vida en la materia de la que se nutre un cine repleto de huecos que hay que llenar, de cuerpos que faltan y que se buscan.

LOPEZ, José Manuel. *Naomi Kawase. El cine en el umbral*. Madrid: T&B Editores, 2008.

EL GRAN VACÍO: SHARA

Los manuales de guion recomiendan los sucesos traumáticos como medio de enriquecer a los personajes en el relato de ficción. Hoy día la desaparición de un ser querido parece haberse convertido en el truco de guion privilegiado para arrancar dramas familiares y personales o (se supone) para enriquecer, como una pastilla de caldo, a los protagonistas de películas y series televisivas pertenecientes a todo tipo de géneros. Sucede que este supuesto interés en una persona que ha dejado nuestras vidas termina siendo como el *mcguffin* de Hitchcock: es algo que preocupa mucho a los personajes de ficción, pero no tiene la más mínima importancia para el director. El ausente se transforma en una especie de fuerza benefactora que hace avanzar a los presentes por caminos de autosuperación o incluso de redención. La puesta en escena privilegia siempre la presencia de los que se han quedado y sus esfuerzos por combatir la pérdida.

Shara, sin embargo, es una película que se construye con un gran vacío en su centro y todo lo que en ella sucede tiene lugar alrededor de los bordes de un abismo al que nadie se atreve a asomarse. Naomi

Kawase no emplea el vacío como recurso de guion, sino que lo convierte en el motivo central e insalvable de todo el film: Kei, el hermano de Shun, desaparece un día de verano sin que nunca sepamos cómo ni por qué, sencillamente se esfuma en el aire. Una oportuna elipsis nos ahorra las típicas escenas de trámite para tratar de explicar esa misteriosa desaparición, porque el gran tema del film nunca va a ser la posibilidad del regreso del ausente, sino la estela que ha dejado tras de sí. Años después Shun es un adolescente y la familia ha creado un pudoroso silencio que se canaliza a través de banales e insignificantes gestos cotidianos que Kawase filma con atención e indudable cariño.

Shara es un relato de iniciación, ya que uno de sus recorridos argumentales principales es el despertar al amor a través de la atracción que Shun siente por su vecina y compañera de clase Yu. Pero aquí también Kawase renuncia a los procedimientos estereotipados del relato de crecimiento (la *voice over*, el *flashback*, las secuencias de montaje) para sintetizar ese proceso de manera admirable, filmando con una cámara fluida y coreográfica los dos recorridos que realizan Shun y Yu al inicio y final del film: en el primero se desplazan en bicicleta por las callejuelas de su barrio con la displicencia típica del adolescente; en el segundo, corren, cogidos de la mano para asistir al nacimiento del hermano de Shun y dejar claro su compromiso con esa familia con la que evitaba el roce. Entre un itinerario y otro, entre la feliz entrega al inmediato placer sensorial del primero (la velocidad, la brisa en el rostro, el sonido de las ruedas en el asfalto) y el sentido de dirección y propósito del segundo, se desarrolla un relato que se cierra con la llegada del nuevo hermano de Shun. No se trata de llenar un vacío, sino de la asunción de que la pérdida forma parte de la experiencia vital, de que la presencia necesita la ausencia.

Lo vacío y lo lleno

Esa concepción cíclica de la existencia ha sido trabajada por ciertos directores asiáticos (de Ozu a Hou Hsiao-hsien) a través del plano estático que se vacía o se llena en función del movimiento de los personajes, pero Kawase prefiere una cámara en constante movimiento que carece de sujeto de enunciación, una presencia que está más allá de lo meramente visible y proporciona un sentido de inmanencia al unir en el encuadre lo vacío y lo lleno. Pero, junto a esa mirada etérea y escurridiza, también encontramos esa capacidad de la cineasta para la concreción sensorial del aquí y el ahora, una virtud que hereda de su práctica como documentalista y que sabe trasladar a la ficción: su registro del clima, la temperatura y los matices atmosféricos, la manera de rodar y planificar las escenas centradas en las relaciones cotidianas entre los personajes o ese hermoso

momento epifánico que supone la danza de Yu durante una celebración popular. Un rito que, como en otras películas de Kawase, se convierte en la manera de superar el dolor y hallar el sentido de integración que sus personajes dislocados han perdido. La grandeza de *Shara* radica en que, para contar todo esto, Kawase no necesita manuales de guion, solo la belleza de los rostros filmados en tomas largas, la riqueza acústica de su banda sonora, la agilidad de una cámara que acaricia a los personajes sin entorpecer la vida que se desarrolla alrededor de ellos.

CUETO, Roberto. "El gran vacío: *Shara*", *Caimán CdC*, nº 5, mayo 2012.



SHARA Y LO IN/VISIBLE

Shara habita en el terreno de lo invisible. Lo que puede parecer una afirmación arriesgada, pues el cine se ha considerado tradicionalmente como parte de las artes de lo visible, quizá no lo sea tanto si se tiene en cuenta que las principales armas del cineasta son sustractivas: la elipsis, el fuera de campo, el silencio. Y Naomi Kawase se sirve de ellas con maestría. Bajo su mirada, lo visible y lo invisible se entremezclan pero será lo invisible –lo sugerido, aquello que no vemos pero sabemos que está ahí– lo que convierta a esta película en una experiencia germinal.

[...] *Shara* no sólo florece, también fluye en una corriente guadianesca de puesta en escena y descubrimientos maravillosos que unas veces se deja ver y otras no, ocultando todo el caudal de dolor que la desaparición de Kei ha apresado. Estos diques emocionales caracterizan a una cultura tan propensa a la contención como la japonesa y han terminado, de manera natural, por impregnar su cine. En este sentido, *Shara* es una brillante revisitación del tradicional *shomingeki* (dramas de gente corriente) y su vertiente más dramática, menos amable, que podría personificarse en Mikio Naruse.

[...] Kawase, al contrario que Naruse, prefiere las tomas largas cámara en mano y su estilo se orienta hacia el plano-secuencia, aunque se trate más de un punto de partida que de una ley inquebrantable, pues Kawase no renuncia al corte en el interior de la escena. Muchas se resuelven en un solo plano pero

otras, como el desfile Basara, se construyen mediante planos similares entre sí montados en corte directo con un *raccord* sólo en apariencia descuidado, lo que provoca la sensación de presenciar una única toma sin cortes.

[...] La cámara fluye sin limitaciones temporales ni espaciales –y qué mejor demostración que su vuelo final sobre los tejados de Nara– trazando su propio recorrido con aparente libertad, anticipando los movimientos de los personajes y siendo capaz de esperar, lúcida y expectante, a que hagan sus respectivas entradas y salidas de campo. Con este coqueteo constante entre lo invisible y lo visible, Kawase logra expandir el espacio escénico –incluido el que Noël Burch llamaba “el espacio detrás del decorado”– configurando una potente dialéctica entre lo que se encuentra dentro y fuera de campo.

Este impulso de exploración de los cuerpos y el espacio está presente también en las escenas donde los personajes se desplazan –como el paseo en bicicleta de Shun y Yu al volver de la escuela, la carrera de ambos antes del parto de Reiko o la persecución de los dos hermanos durante el prólogo–, largas escenas donde la cámara corre pareja a los cuerpos en movimiento manteniendo una distancia más o menos invariable respecto a ellos aunque, a veces, decide rezagarse durante unos instantes, o moverse a su alrededor, escrutando las distancias, incluso perdiendo de vista a los personajes al doblar alguna esquina.

[...] El sonido es la otra parte esencial de la poética de lo in/visible que maneja la directora de Nara. Liberado de su tradicional subordinación ante la imagen, en ocasiones parece surgir de un *ninguna parte sonora* –otra forma más de fuera de campo–, como ocurre con el continuo chirriar de la naturaleza o el rítmico martilleo que recorre el filme, no siempre con justificación diegética, que crea un *continuum* sonoro que relaciona la desaparición de Kei, también durante el festival Basara cinco años atrás, y las situaciones personales de los personajes en el momento presente de la historia. El sonido se convierte en estas ocasiones en una presencia sin referente concreto en las imágenes, una ausencia que expande su significación hacia terrenos sugeridos o incluso ya visitados como ocurre en la escena en que Shun sale de su casa y vaga por los alrededores mientras diálogos anteriores llenan en *off* la banda de sonido, entremezclándose con el martilleo incesante, hasta que se detiene en el lugar donde, cinco años atrás, desapareció su hermano. Y en ese momento, Shun mira a la cámara y sostiene su mirada: los observadores somos, repentina y sorpresivamente, visibles.

LÓPEZ, José Manuel. "Shara y lo in/visible", *Tren de sombras*, nº 3, abril de 2005.

[http://www.trendesombras.com/num3/critica_shara.asp]

NAOMI KAWASE. DIALÉCTICAS DE UN CINE HABITABLE

[...] Un aspecto poco analizado de la obra de Kawase es la pulsión política que integra su discurso, algo descuidada por la crítica, que ha preferido centrar su mirada en cuestiones más estrictamente formales, o relacionadas con la concepción cosmológica que late en las imágenes de Kawase. Una excepción notable puede encontrarse en un texto de Jean-Michel Frodon, en el que el crítico francés sitúa el cine de Naomi Kawase sobre una cartografía del cine político que toma como ejes cardinales los conceptos de individuo, familia y colectividad; disyuntiva, como se ha visto, ampliamente trabajada por la cineasta japonesa. Para Frodon, el cine contemporáneo despliega una doble vía de interpretación del fenómeno político. Por una parte, un horizonte concerniente a la “vida en común”, a la colectividad en sus diferentes magnitudes, y, por otra, una acepción que remite a la “idea de crítica”, a la “puesta en crisis del dispositivo social”¹. Tras esbozar un escenario cinematográfico poblado mayormente por una preocupación por la re/constitución de las relaciones paterno-filiales, Frodon remite a *Shara* como ejemplo de una de las “pocas películas que logran formular de una manera alternativa el juego político” mediante la investigación en torno a unos “vínculos familiares que no son los de filiación”. Frodon considera que el núcleo temático de la película se encuentra en la fracturada relación de hermandad entre Shun y Kei, aquella que el filme decide volatilizar de cuajo en su esplendoroso arranque. Sin embargo, ampliando y enriqueciendo el espacio nuclear de la película se puede llegar a delinear un desplazamiento desde las relaciones interpersonales (no solo fraternal, sino también paterno-filial, entre Shun y sus padres, y Yu, la amiga de Shun, y su madre adoptiva) hasta el espacio de lo comunal. Una esfera, la del grupo, los habitantes de Nara, que se materializa con todo su esplendor en la fascinante escena del desfile del festival Basara, en la que, como comenta Andrew Tracy, “el punto focal no se halla en el efecto del desfile sobre Shun [huérfano de hermano], sino en el poder comunal articulado a través de la persona de Yu [...], la tragedia infligida por el mundo es invertida por una desafiante aserción de alegría. Mientras la pérdida se difumina en el espacio de la comunidad, también lo hace la regeneración”². En este exorcismo personal a través de lo comunitario, *Shara* adquiere una riqueza política que Frodon solo había capturado a medias. Ya no se trata únicamente de una ruptura con las convenciones en el retrato de lo familiar, sino que existe también una valorización del poder de la vida comunal. Una trayectoria perfectamente enmarcada por el inicio y cierre de la película (espacios narrativos siempre de enorme valor en el cine de

Kawase, ¿una concesión a la ortodoxia?). Mientras se parte de la figura espectral de los dos hermanos corriendo alegremente por las laberínticas callejuelas de Nara, se termina con un plano que se aleja progresivamente de la escena del parto de la madre de Shun (interpretada por la misma Kawase) hasta terminar sobrevolando la ciudad, emblema de la comunidad, territorio de la ciudadanía.

Un cine habitable, una fábrica de recuerdos

En su tránsito a través de los márgenes de la experiencia cinematográfica, transgrediendo las fronteras entre el documento y la ficción, lo íntimo y lo público, lo personal y lo artístico, Naomi Kawase ha terminado dando a luz un cine habitable. A fuerza de dotar de una intensa ambivalencia los espacios y tiempos de su cine, a fuerza de imbricar la ficción al ensayo, el diario personal al documental de perfil etnográfico, Kawase ha terminado aniquilando, casi por acumulación, la idea del transcurrir fílmico. Para el espectador familiarizado con su obra, sus películas se presentan prácticamente despojadas de la necesidad del seguimiento o la persecución narrativa. Se trata de una nueva experiencia cinematográfica, una variante del “estar”. Menos un recorrido y más un lugar para habitar. De hecho, la forma en la que este cine apela a la empatía con el espectador tiene efectos devastadores y la simple visión de un par de diarios íntimos ya convierte a Kawase en un miembro más de la familia cinéfilo-putativa del espectador, algo parecido a los efectos provocados por Richard Linklater en su experimento con el tiempo y la memoria en *Antes del amanecer* (Before Sunrise, 1995) y *Antes del atardecer* (Before Sunset, 2004); por Tsai Ming-liang, que ha decidido convertir a Lee Kang-sheng en el compañero de todas las almas cinéfilas perdidas en el mundo contemporáneo; o también por Pedro Costa, padrino no solo de una familia adoptiva olvidada bajo la miseria del barrio lisboeta de Fontainhas, sino también de una legión de cinéfilos huérfanos.

Cinzelando su cine con la desnuda precisión y el trasfondo enigmático de un

haiku, Kawase ha decidido situar en el núcleo de su propuesta cinematográfica el arrebato emocional, opción que remite a la figura del creador kamikaze. Un gesto de ambición desproporcionada que solo puede nacer de una conciencia artística marcada por una cierta ingenuidad, el conocimiento y dominio de las herramientas de trabajo, y el deseo incontenible de transformar la sensibilidad del espectador. En el programa formal y narrativo (aunque también sensorial y traumático) de la obra de Kawase, es posible rastrear la imposible confluencia de dos referentes que parecen antagónicos, pero que, en su manera de moldear la emoción, manejándola a placer, encuentran una brecha común. Por una parte, John Cassavetes, con quien la realizadora comparte no solo la búsqueda de la emoción primigenia mediante la agresiva e instintiva torsión sentimental, sino también la búsqueda de la verdad mediante la fabricación/captura de momentos únicos, tensados al borde del abismo de lo real. Por otra parte, Yasujiro Ozu, padre de la “trascendentalidad zen”, maestro en la confección de imágenes cuya poética escapa a las leyes de lo unívoco. Sobre estos pilares, Naomi Kawase ha construido sus películas elegíacas, sus filmes melancólicos, sus *tour de force* sensoriales y su escritura alegórica, en ocasiones, también metafórica. Puede que esa otra frontera difusa, la que separa estas dos figuras retóricas, sea la auténtica cuerda floja sobre la que camina el cine de la japonesa. Otra operación de riesgo que en el caso de resultar en éxito, mediante la validación de la opción alegórica, puede dar origen a una obra maestra como *Shara*.

[1] FRODON, Jean-Michel. “Famille politique”, *Cahiers du cinéma*, nº 604, septiembre 2005.

[2] TRACY, Andrew. “Re/Birth, *Shara* meets *Birth*”, *Reverse Shot*, verano 2005.

YÁNEZ MURILLO, Manuel. “Diálecticas de un cine habitable. La hibridación del documental y la ficción en el cine de Naomi Kawase”, en LÓPEZ, José Manuel (ed.). *Naomi Kawase. El cine en el umbral*. Madrid: T&B Editores, 2008.





PARA AMPLIAR

A continuación te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de Básicos Filmoteca, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en el catálogo en línea de los fondos de La Filmoteca.

EN LA VIDEOTECA

Dr. García Brustenga, 3 · Valencia
<http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/>
videoteca_ivac@gva.es

NAOMI KAWASE EN LA VIDEOTECA

Watashi ga ikiiki to kakawatte ikô to suru jibutsu no gutaika [La concreción de las cosas con las que trato de relacionarme de múltiples maneras, 1988]
Watashi wa tsuyoku kyômi o motta mono o ôkiku fix de kiritoru [Me fijo en aquello que me interesa, 1988]
My j-w-f [Mi s-d-v, 1988]
Chiisana Ôkisa [Una pequeña grandeza, 1989]
Megami-tachi no pan [El pan de la diosa, 1990]
Kôfuku modoki [Como la felicidad, 1991]
Ni tsutsumarete / Embracing [En sus brazos, 1992]
Sirio tsuki [Luna blanca, 1993]
Katatumori [Caracol, 1994]
Moe no suzaku [Suzaku, 1997]
Kya ka ra ba a [Cielo, viento, fuego, agua, tierra, 2001]
Shara sôju [Shara, 2003]
Correspondencia Isaki Lacuesta – Naomi Kawase (Isaki Lacuesta y Naomi Kawase, 2008-2009)

LAS PRODUCCIONES DE T. SENTO Y EL CINE JAPONÉS CONTEMPORÁNEO

Hideo Nakata

Dark Water (Honogurai mizu no soko kava, 2002)
El círculo (The Ring, 1998)

Hirokazu Kore-eda

Lessons from a Calf (Mo hitotsu no kyoiku, 1991)
August Without Him (Kare no inai hachigatsu ga, 1994)
Maborosi (Maboroshi no hikari, 1995)
Without Memory (Kioku – ga ushinawareta toki, 1996)
After Life (Wandâfuru raifu, 1998)
Nadie sabe (Daremo shiranai, 2004)
Hana (Hana yori mo naho, 2006)
Still Walking (Caminando) (Aruitemo aruitemo, 2008)
Air Doll (Kuki ningyo, 2009)

Nobuhiro Suwa

2/Duo (1997)
M/Other (1999)
Una pareja perfecta (Un couple parfait, 2005)

EN LA BIBLIOTECA

Edif. Rialto, 7ª planta
Pl. Ayuntamiento, 17 · Valencia
<http://opac.ivac-lafilmoteca.es>
ivac_documentacion@gva.es

BIBLIOGRAFÍA

LÓPEZ, José Manuel (ed). *Naomi Kawase. El cine en el umbral*. Madrid: T&B Editores, 2008.
MARTIN, Adrian. *¿Qué es el cine moderno?* Santiago de Chile; Uqbar; Valdivia: Festival Internacional de Cine de Valdivia, 2008.
MUGUIRO, Carlos. *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés (1945-2005)*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2006.
RINS, Silvia. *Las grandes películas asiáticas. Espiritualidad, violencia y erotismo en el cine oriental*. Madrid: Ediciones JC, 2007.
VV. AA. *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*. Barcelona: Paidós, 2003.

ARTÍCULOS

BLOUIN, Patrice. "Parade", *Cahiers du cinéma*, nº 580, junio 2003.
BURDEAU, Emmanuel. "Modernes solitudes", *Cahiers du cinéma*, nº 589, abril 2004.
CASAS, Quim. "Excelencias del cine asiático contemporáneo", *Dirigido por*, nº 378, mayo 2008.
LOSILLA, Carlos. "El misterio del diálogo imposible: cuatro cartas-vídeo filmadas por Isaki Lacuesta y Naomi Kawase", *Cahiers du cinéma-España*, nº 17, noviembre 2008.
PENA, Jaime. "El milagro de la vida: entrevista a Naomi Kawase", *Cahiers du cinéma-España*, nº 49, octubre 2011.
ROJAS, Eduardo; CHAMORRO, Juan Pablo. "La vida en este jardín" / "Oscuridad y luz", *El Amante Cine*, nº 145, mayo 2004.
THIRION, Antoine; BURDEAU, Emmanuel. "Capitale fantôme" / "Rencontre Naomi Kawase", *Cahiers du cinéma*, nº 589, abril 2004.

RECURSOS EN LÍNEA

CASTRO COBOS, Mario. "Especial Naomi Kawase"
[lacinofilianoespatriota.blogspot.com.es/2007/12/especial-naomi-kawase.html]
VV. AA. Dossier Naomi Kawase. *Tren de sombras*, nº 3, abril 2005
[www.trendesombras.com/num3/critica_shara.asp]
Entrevista en vídeo a Naomi Kawase
[www.blogsandocs.com/?p=278]
Página oficial de Naomi Kawase
www.kawasenaomi.com

ORGANIZA



COLABORA

ivac.gva.es

visita nuestra web para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades del IVAC

