

EL CICLO ETERNO DE LA VIDA, EN EL FILM *SHARASOJYU (SHARA)* DE LA DIRECTORA NAOMI KAWASE

ORLANDO BETANCOR

Universidad de la Laguna

Resumen: Este artículo analiza el tema del eterno fluir de la existencia humana en el film *Sharasoju* (*Shara*, 2003) de la cineasta japonesa Naomi Kawase. Esta historia narra el sufrimiento de los miembros de una familia abatida por la misteriosa desaparición de uno de sus hijos. Ellos deben superar el dolor, afrontar la realidad y liberarse de las ataduras del pasado para alcanzar el equilibrio y la paz espiritual.

Palabras clave: Cine japonés, existencia humana, ausencia, vida, muerte

Abstract: This article analyses the subject of the eternal flux of the human existence into the film *Sharasoju* (*Shara*, 2003) of the Japanese filmmaker Naomi Kawase. This history tells the suffering of the members of one family dejected for the mysterious disappearance of one of their sons. These ones must overcome the pain, face up the reality and liberate themselves of the ties of the past for reaching the harmony and the spiritual peace.

Keywords: Japanese cinema, human existence, absence, life, death

Résumé: Cet article analyse le sujet du fluir éternel de l'existence humaine dans le long métrage *Sharasoju* (*Shara*, 2003) de la directrice japonaise Naomi Kawase. Cette histoire raconte la souffrance des membres d'une famille découragée par la disparition mystérieuse d'un de ses fils. Ils doivent surpasser la douleur, affronter la réalité et se libérer des liens du passé pour atteindre l'équilibre et la paix spirituelle.

Mots-clés: Cinéma japonais, l'existence humaine, l'absence, la vie, la mort

The eternal cycle of the life, into the film *Sharasoju* (*Shara*) of the directress Naomi Kawase

Le cycle éternel de la vie, dans le long métrage *Sharasoju* (*Shara*) de la directrice Naomi Kawase

BIBLID {(2013), 3; 105-116}

Recep.: 03/05/2012

Accept.: 09/05/2012

1. Introducción

Este ensayo pretende analizar el tema del eterno fluir de la existencia en la película *Sharasojyu (Shara)*, dirigida por la directora japonesa Naomi Kawase¹ en el año 2003. Esta cinta está protagonizada por Kohei Fukungaga, Yuca Hyyoudo, la propia Naomi Kawase, Katsuhisa Namase y Kanako Higuchi. El guión de este film es también obra de esta cineasta y su fotografía es creación de Yutaka Yamasaki. Asimismo, en este drama intimista se abordan temas como la vida y la muerte, la soledad, la ausencia de los seres queridos, los lazos familiares y los vínculos en el seno de la comunidad.

Este largometraje, lleno de simbolismo y delicadeza, trata el profundo dolor de una familia que ha perdido a uno de sus miembros en extrañas circunstancias. La acción se sitúa en la ciudad de Nara, antigua capital de Japón durante la época medieval, donde residen Taku Aso, su esposa y sus hijos gemelos, Kei y Shun. En un caluroso día de verano, durante la tradicional celebración del Obon², los hermanos inician una carrera por

los alrededores de su casa, pero de repente Kei, el mayor de los niños, desaparece al doblar la esquina de una callejuela sin dejar ningún rastro, como si se hubiera desvanecido en el aire. Cinco años después, volvemos a ver a la familia tratando de reconstruir su vida, la madre nuevamente embarazada y Shun, que ahora tiene diecisiete años, comenzando a pintar un retrato de su hermano ausente, una figura que no ha podido borrar de su mente. En ese momento, este chico y Yu, una vieja amiga de la infancia, se sienten atraídos el uno por el otro, pero una barrera de dolor le impide al muchacho abrirse plenamente a este amor. Asimismo, la madre de esta joven, de nombre Shouko, alberga en su espíritu un secreto que determina el pasado y el presente de su hija. Por otro lado, Shun recibe la noticia del hallazgo del cuerpo de su hermano y vuelve al lugar donde desapareció éste, años atrás, para enfrentarse a sus propios fantasmas interiores.

El tiempo para esta familia se ha detenido en el instante de la enigmática desaparición del menor, dejando un inmenso vacío y un profundo sentimiento de impotencia entre sus miembros. Esta tragedia debe ser asimilada por sus

1. Naomi Kawase nació en la ciudad de Nara, Japón, el 30 de mayo de 1969. Se graduó en 1989 en la Osaka School of Photography, actualmente School of Visual Arts Osaka, y en la cual impartió la docencia los cuatro años siguientes. Sus primeras obras en el mundo del séptimo arte son documentales de carácter autobiográfico. Así, destaca *Ni tsutsumarete (Embracing, 1992)* que narra la búsqueda de su padre, a quien no había visto desde la niñez. Le seguirán *Shiroi tsuki (White Moon, 1993)*; *Katatumori (1994)*, una semblanza de la tía abuela de esta cineasta, que la crió como una verdadera madre; y *Utsushiyo (This World, 1996)*. Su primer largometraje fue *Moe no suzaku (Suzaku, 1997)*, sobre la vida de una familia que vive en una remota aldea japonesa. Esta cinta fue galardonada con la Cámara d'Or del Festival de Cine de Cannes. Después, filma *Somaudo monogatari (Historia de gente de montaña, 1997)*, *Mangukyo (Kaleidoscope, 1999)*, *Hotaru (Firefly, 2000)*, *Kya ka ra ba a (Sky, Wind, Fire, Water, Earth, 2001)* y *Tsuioku no dansu (Letter from a Yellow Cherry Blossom, 2002)*, que refleja los últimos días de vida de Kazuo Nishii, fotógrafo, crítico de cine y editor de la revista Camera Mainichi. Más tarde, realiza *Sharasojyu (Shara)*, objeto de este estudio, el cual ganó el Durián de Oro en el BAFF (Barcelona Asian Film Festival) y fue seleccionado para competir en Cannes; *Kage (Shadow, 2004)*, en el que retoma el tema de la búsqueda de la figura paterna y recrea un emotivo encuentro con su progenitor; y *Tarachime (Nacimiento/Madre, 2006)*. Posteriormente, rueda *Mogari no mori (El bosque del luto)* que fue galardonado con el Gran Premio del Jurado del Festival de Cine de Cannes. En 2009 filma *Nanayomachi (Nanayo)* y al año siguiente estrena *Genpin*, donde retoma nuevamente el tema de la maternidad. En esta película el doctor Tadashi Yoshimura, un especialista que lleva cuarenta años dedicado al parto natural, reflexiona sobre el tema del nacimiento y el final de la vida. Éste se plantea que negar la muerte es negar la existencia misma. Asimismo, Naomi Kawase ha escrito dos novelas, adaptaciones cinematográficas de sus cintas *Moe no suzaku* y *Hotaru*.

En los últimos años se han podido ver distintas retrospectivas en diferentes puntos del planeta sobre la obra de esta cineasta. Así, en 2002, se exhibieron dos muestras: una en el Festival de Alba, Italia, y otra en Jeu de Paume, organizada por el Petit Palais, de París. Posteriormente, el Festival de Cine de Las Palmas de Gran Canaria ofreció una amplia selección de su labor creadora en el año 2008.

2. El Obon o simplemente Bon es una tradición budista que se celebra en Japón para honrar a los espíritus de los ancestros. En la misma se colocan linternas en el exterior de las viviendas, se realiza la danza del Bon-Odori, se visitan las tumbas de los difuntos y se colocan ofrendas en los altares. La mención de esta festividad se encuentra en la sinopsis de esta película en la página web de esta cineasta.

integrantes para poder cerrar las heridas que siguen abiertas en el alma y continuar con sus propias vidas. Asimismo, el título de esta obra alude al nombre del jardín en el cual, según la tradición budista, murió Buda a los pies de dos árboles gemelos de la especie sala o *shala (Shorea Robusta)*³. La directora recurre a este símbolo para narrar la vida de estos dos hermanos, convertidos en dos espejos que se reflejan el uno en el otro, y que también sugieren los grandes dualismos que gobiernan el mundo (la vida y la muerte, las luces y las sombras, el pasado y el porvenir, etc.), elementos sobre los que se articula la película⁴.

2. La búsqueda interior

Entre lo visible y lo invisible, la luz y la oscuridad, el recuerdo y el olvido, esta cinta representa un proceso de búsqueda interior, un recorrido espiritual, que emprenden los personajes para poder alcanzar la paz. En este periplo existencial, encontramos en primer lugar al personaje de Shun, el menor de los gemelos, un muchacho tímido y retraído, que se muestra incapaz de superar la repentina desaparición de su hermano. El recuerdo constante de éste le acompañará a lo largo de este film y finalmente dejará de sentirse culpable por su fallecimiento. En el instituto donde estudia, recibe clases de pintura, técnica artística que le sirve de vehículo de expresión para exteriorizar sus miedos y angustias. A través de la película conocemos sus dilemas en la búsqueda de su propia identidad en su recorrido hacia la edad adulta. Indisolublemente ligado a él, percibimos la presencia incorpórea de su hermano Kei, cuya pérdida se encuentra siempre viva en el alma de los miembros de la familia. A su misteriosa muerte, sucedida sin explicación aparente y situada fuera de campo, nunca se le da respuesta. El espectador

debe intuirlo en su mente y sacar sus propias conclusiones. Asimismo, la directora no da detalles de la búsqueda ni tampoco de los acontecimientos que siguieron posteriormente.

A continuación, vislumbramos la figura del padre, Taku, un artesano que elabora tinta china según métodos tradicionales, un oficio que se ha perpetuado en el seno de su familia de generación en generación. Durante el verano, éste se ve obligado a suspender su actividad, pues ésta necesita de bajas temperaturas y humedad, por lo que vuelca todos sus esfuerzos en la organización del desfile del festival “Basara”. Además, este hombre alberga en su alma un inmenso dolor por la inexplicable desaparición del mayor de sus gemelos. A su lado se encuentra su esposa, Reiko, una mujer discreta y serena que se encuentra en avanzado estado de gestación. Esta fémina, encarnada por la propia Naomi Kawase, se concentra en el cuidado del huerto, que cultiva en el jardín de su casa, donde encuentra felicidad y sosiego, mientras espera con ilusión el nacimiento de su nuevo hijo. Asimismo, en este singular recorrido, percibimos a Yu, una joven dulce e introvertida que tiene 17 años. Ésta es una muchacha, dotada de un cierto aire de melancolía, que está en busca de afecto y también de su verdadera identidad. Está enamorada de Shun y él corresponde a sus sentimientos, pero todavía se muestran inexpertos en las artes del amor. En último lugar, observamos la presencia de Shouko, madre adoptante de Yu, una mujer que alberga en su espíritu un misterio que atañe al origen de su hija. Un atardecer, en el que ambas mujeres pasean por las calles de Nara tras realizar unas compras, ella le relata a la muchacha el secreto de su nacimiento. Le explica que su auténtica progenitora reside en otro lugar. Su padre biológico era su adorado hermano que disfrutaba viviendo al límite del peligro y finalmente

3. VV. AA.: El cine en el umbral. Madrid, T&B Editores, 2008, p. 153.

4. BURDEAU, E.: “J’ai décidé de jouer la veille du tournage”, *Cahiers du Cinéma*, n. 589, 2004, p. 23.

muere en trágicas circunstancias. La joven esposa, abatida por el dolor, es incapaz de sobreponerse a su sufrimiento y no puede cuidar de su hija recién nacida. En ese momento, la familia decide que sea la hermana del fallecido la que se encargue de la menor y así ha sido durante todos estos años. Tras esta conversación, Yu permanece confundida, pero consciente de la importancia de estas palabras. Aquí se puede establecer un paralelismo entre este personaje y la figura de la tía abuela de la propia realizadora de esta cinta, convertida en su madre adoptiva y que la cuida tras el abandono de sus verdaderos padres.

3. Visiones de la ausencia

La cámara, como en muchas obras de esta cineasta japonesa, se transforma en un personaje más dentro de esta película, convertida en una presencia incorpórea, una imagen espectral, que se detiene en mostrar diferentes visiones de la ausencia. El objetivo actúa como un doble del menor desaparecido y es su mirada errante la que recorre las calles y viviendas de la ciudad de Nara. El comienzo del film crea una atmósfera mágica y fascinante a través de un hermoso y largo plano secuencia del interior de un inmueble en medio de la penumbra. La cámara, como si despertara de un profundo sueño, acaricia suavemente los objetos apilados en las estanterías, las paredes, las puertas y las ventanas, buscando de forma pausada la luz. Transita lentamente, envuelta en un halo de misterio, por las estancias de este local, el taller donde reposan en verano al abrigo del calor la tinta china y el material para fabricarla⁵. Después, contempla el alero de un tejado y sigue las voces infantiles de los dos hermanos que se están limpiando con agua las manchas de tinte, impresas en su piel, en uno de los patios del recinto. En ese momento, comienza a percibirse un lejano martilleo, elemento sonoro que se

escucha en distintas ocasiones a lo largo del film, símbolo de la desaparición de uno de los pequeños y su entrada en otra realidad. A continuación, se muestra un *travelling*, hipnótico y evocador, en el que la cámara atraviesa un estrecho pasillo, rodeado de plantas de interior, y otras habitaciones más oscuras, siguiendo a los niños, hasta llegar a una puerta que da acceso al exterior del inmueble. Después, contempla el juego de los chicos que se persiguen por las intrincadas calles del barrio donde residen. Los pequeños se divierten tocando los vistosos adornos de las casas engalanadas en un día de fiesta, las vallas y los muros de los edificios y, al llegar a una esquina, súbitamente, Kei desaparece por completo de la faz de la tierra. El ambiente previo de paz y sosiego, se transforma entonces en un inmenso y desolador vacío. Entonces, observamos la presencia del miedo y la desorientación en el rostro de Shun, y su mirada perdida al quedarse completamente solo, mientras una repentina ráfaga de viento se levanta en medio de la atmósfera del lugar. Luego, tras un fundido en negro, encontramos al muchacho, un lustro después, incapaz de expresar su dolor por la pérdida de su hermano, transformado en una señal indeleble que no puede borrar de su alma. En ese momento, un inspector de policía llega a la casa para informar al padre de que han encontrado supuestamente los restos de su hijo y que tiene que ir a identificarlo. Esta conversación se produce en la planta baja, fuera de campo, mientras Shun escucha en la parte de arriba. Entonces, el muchacho quiere escapar de la casa y evadirse de una realidad demasiado terrible de soportar, pero su padre le detiene. En esta escena, llena de tensión, le obliga a asumir la muerte de su hermano por muy dolorosa que ésta sea. Tras el reconocimiento del cuerpo del vástago ausente, queda la plena aceptación de su fallecimiento. Así, la madre le dice esa misma noche a su marido lo siguiente: “Tenemos que afrontarlo. No lo estamos haciendo”. Más tarde, Shun visitará el mismo lugar de la desaparición de Kei, mentalmente se

5. THIRION, A.: “Capitale fantôme: “Shara” de Naomi Kawase”, *Cahiers du Cinéma*, n. 589, 2004, p. 20.

refiere a él en un tiempo pasado y es plenamente consciente de su inevitable partida, mientras en el ambiente se escucha de nuevo el susurro del viento que mece suavemente las ramas de los árboles.

En este tránsito interior, los miembros de la familia deberán salir del universo de las sombras para alcanzar la luz, símbolo de la esperanza ante la llegada del mañana. El padre desea comenzar una nueva vida, tras cerrar las heridas del pasado, y muestra sus sentimientos, a través de la escritura, en presencia de su esposa y de su hijo. Sobre el níveo inmaculado de una hoja de papel, traza, en tinta china, los *kanji* (caracteres japoneses) de “oscuridad” y de “luz”. Ésta caligrafía, delicada como una antigua pintura de suaves pinceladas, se convierte en un recuerdo del vástago desaparecido y una forma de proyección de las emociones de todos los presentes. Esta constante dualidad entre las luces y las sombras aparece también desde el inicio de la película. Así, observamos el sobrio título de esta obra impreso en blanco sobre un fondo completamente negro. Luego, esta dicotomía se atisba en el inquietante devenir entre la penumbra y el fulgor que rodea la atmósfera del taller donde juegan los niños. Igualmente, la confesión del origen de Yu se produce en medio de las sombras del crepúsculo, en una estrecha callejuela, que se desvanecen, poco a poco, hasta alcanzar nuevamente la luminosidad cuando ambas féminas llegan a una vía de la ciudad.

4. Temática simbólica

El eterno fluir de la existencia humana toma forma en esta película, dotada de múltiples elementos simbólicos, a través de la desaparición física de Kei y la llegada al mundo del nuevo hijo del matrimonio. Asimismo, el tránsito entre

la vida y la muerte se refleja en distintos momentos de esta obra. El primero de estos referentes alegóricos se observa en la visión de un enorme rosario budista de grandes cuentas que rueda, a través de un largo cordel humano, formado por un grupo de fieles sentados en círculo, durante la ceremonia en recuerdo del hijo perdido, mientras un religioso de este credo recita sus *mantras*. La presencia de otro sacerdote budista también se contempla en la visita que realiza éste a la residencia de ancianos en la cinta de esta directora *El bosque del luto*, donde explica a los mayores la diferencia entre “estar” y “encontrarse” vivo. Además, se atisba en esta película otra cadena simbólica, un cordón umbilical, que se rompe para traer a la vida al recién nacido y que libera, de la misma forma, al espíritu de Kei del plano físico para luego elevarse hasta el infinito. Igualmente, la separación entre el mundo terrenal y el universo celestial se percibe en la imagen de un *torii*⁶ rojo de metal, situado detrás de la celosía de una puerta de madera, que Shun contempla en el lugar de la desaparición de su hermano. Cuando regresa cinco años después, se detiene delante del mismo portón que precede a este arco. Previamente, en su trayecto hasta este enclave, se observa un plano de este elemento artístico, puente de paso que conduce a la eternidad, y después la imagen de un pequeño altar sintoísta con sus ofrendas. Frente a la presencia de la muerte, encontramos la visión del deseo que se entrevé en la relación que surge entre Shun y Yu. Así, la muchacha intenta demostrar su amor, tomando la iniciativa, al besar al chico en un jardín, pero éste se muestra excesivamente frío y contenido ante este emotivo gesto, demostrando abiertamente que todavía no ha superado sus traumas. Luego, la joven le entregará al muchacho, con infinita ternura, un amuleto de la suerte, símbolo del vínculo surgido entre ambos.

6. Es un arco tradicional japonés que suele situarse a la entrada de los santuarios sintoístas, estableciendo un límite espacial entre lo sagrado y lo profano.

Otro aspecto fundamental de esta cinta es la profunda soledad que experimentan los personajes, pues éstos guardan sus emociones en su alma y mantienen el dolor en su interior sin mostrarlo al exterior. También, la autora retoma en esta producción el tema de la ausencia de los seres queridos, elemento constante en su obra cinematográfica, que se aprecia en la figura del hermano perdido y en la velada mención del padre biológico de Yu, fallecido en plena juventud. La presencia de este último se vislumbra en el gesto, cargado de simbolismo, en el que Shouko le muestra a su hija adoptiva *los getas* (calzado tradicional japonés de madera) de su progenitor, que usa desde la muerte de éste, como forma de vincularla con su pasado. Asimismo, esta película establece importantes lazos de unión con su cinta *El bosque del luto*, pues el detonante del mismo es una tragedia, la pérdida de un hijo en el caso de la cuidadora de la residencia, Machiko, y la defunción de la esposa de Shigeki, el anciano protagonista, por otro lado. Igualmente, los personajes de dicho film ansían la redención y encontrar el equilibrio en un proceso de búsqueda interior⁷. También, en el caso de la muerte del vástago de Machiko como en el caso de Kei no se dan explicaciones sobre las circunstancias de su fallecimiento.

De la misma forma, la dialéctica entre lo visible y lo invisible, elemento recurrente en la filmografía de esta realizadora, se observa en la presencia incorpórea en esta cinta del personaje del menor fallecido. En cierta manera, éste vuelve a la vida a través del retrato, a tamaño natural, que pinta Shun, el cual hace perceptible su figura y le sirve al muchacho como medio para exorcizar sus auténticos fantasmas. En este cuadro, en el que lleva trabajando desde hace algún tiempo, le proporciona a su hermano una apariencia, un rostro, que hipotéticamente tendría si todavía siguiera en este

mundo, basándose en su propia faz reflejada en la superficie de un espejo, convirtiéndole de esta forma en su alter ego. Intenta sacar sus recuerdos de las lagunas del pasado y trasladarlo a la realidad de lo tangible tras cinco años de dolorosa ausencia. Igualmente, conceptos como el recuerdo y el olvido se perciben claramente en las palabras del padre cuando ve este retrato en presencia de su vástago: “Quiero afrontar las cosas como son. He estado pensando en un montón de cosas. Hay muchas cosas que no pasa nada si se olvidan, otras no deberían olvidarse nunca. Y también hay cosas que hay que olvidar”.

También, destaca en esta cinta el proceso de la búsqueda de la identidad de Shun y Yu, dos adolescentes que ansían encontrar su propia personalidad en esta compleja etapa de su vida. Asimismo, dentro de su desarrollo interior, Yu acepta con naturalidad que su progenitora sea en realidad su tía, pero a quien ella considera como su verdadera madre. Otro factor determinante en esta cinta es el amor que esta familia demuestra entre sus miembros y el profundo afecto que se profesa la pareja. Unido a los valores familiares, se encuentra el concepto de comunidad, importante mecanismo en las relaciones interpersonales, como medio de ayuda para superar la adversidad. Los personajes de la película se apoyan unos a otros, unidos por poderosos lazos emocionales que les vinculan entre sí. De esta manera, la directora se concentra en varios acontecimientos colectivos, como la preparación del festival y el parto de Reiko, destacando el papel que desempeña la colectividad en el desarrollo de la felicidad del individuo.

7. BETANCOR, O.: “El tránsito interior, en el film “El bosque del luto” de Naomi Kawase”, *Revista Destiempos*, n. 30, 2011. [Consulta: 10.04.2012]: <<http://www.destiempos.com/n30/betancor.pdf>>

5. Referentes técnicos y estéticos

En esta cinta, filmada íntegramente con cámara en mano, están presentes algunos de los elementos característicos del cine de esta autora como son la elipsis, la utilización del fuera de campo, los primeros planos, los largos silencios y el empleo de diálogos cortos y concretos que lo expresan todo con la máxima economía de palabras. También, destacan sus sugerentes claroscuros, que recuerdan a la técnica pictórica, los cuales crean una delicada atmósfera dentro de un sutil juego de luces y sombras. Además, en distintas ocasiones, como ya se ha comentado, la realizadora muestra hermosos y largos *travelling*, al igual que en su cinta *Suzaku*, como se observa en el trayecto de Shun y Yu volviendo en bicicleta de la escuela a sus respectivas casas, en la apresurada carrera que emprenden éstos antes de la escena del parto de la madre y en la persecución de los dos hermanos que da comienzo a la película. Durante los mismos, se muestran distintos puntos de la ciudad de Nara, referente geográfico fundamental en la obra de esta directora. Igualmente, el sonido se convierte en un recurso de trascendental importancia en este film. Sobresale especialmente el constante martilleo metálico sobre un yunque que va marcando el ritmo pausado de esta obra y al final descubrimos el origen del mismo en las manos de un monje budista. Este golpeteo recuerda a la campana que se escucha durante la ceremonia del entierro que se aprecia al comienzo de su película *El bosque del luto*⁸. Asimismo, la directora se deleita en captar los sonidos ambientales como el ruido de unas pisadas sobre un suelo de grava, las voces lejanas de las gentes, la vibrante resonancia de los instrumentos de percusión en el festival o el evocador canto de las cigarras, que crea una cautivadora banda sonora cargada de intensos matices. A ésta le acompaña la música envolvente e

intimista de la compositora Ua. Además, destaca con luz propia el fascinante recurso del viento que se levanta en el ambiente tras la desaparición de Kei y que también se emplea como factor determinante en *El bosque del luto* durante el rito de la inhumación. En esta cinta, este fenómeno atmosférico se utiliza nuevamente como símbolo de la entrada en el más allá, tras la ceremonia en memoria del menor, en un plano donde se puede ver, desde una ventana, el suave movimiento de las ramas de un arbusto agitadas por el aire. Igualmente, esta cineasta se detiene especialmente en la contemplación de los elementos de la naturaleza, que representa lo primigenio, como se puede observar en la visión de una delicada tela de araña, el verde intenso de las hojas de los árboles y el brillante colorido de las flores de un jardín.

Por otro lado, la crítica cinematográfica ha encontrado inevitables similitudes entre esta producción y la cinta de Michelangelo Antonioni *L'Avventura (La aventura, 1960)*⁹, un drama psicológico donde una muchacha desaparece misteriosamente en un yate sin dejar rastro. También, se han observado puntos en común entre esta obra y el cortometraje del director Víctor Erice titulado *Alumbramiento (Lifeline, 2002)*, un segmento, rodado en blanco y negro, de diez minutos de duración, que forma parte del proyecto *Ten minutes older*, un film colectivo producido por Nicholas McClintock, por su inquietante visión sobre la vida y la muerte y la preocupación por el tiempo cotidiano que se ve perturbado por un suceso fuera de lo normal. Asimismo, Naomi Kawase ha declarado su profunda admiración por la intimista cinta de este realizador *El espíritu de la colmena (1973)*, donde se aborda el tema del fluir del tiempo. Igualmente, el crítico José Manuel López establece una relación entre este largometraje y los *shomin-geki*¹⁰, en su vertiente más dramática encarnada en las producciones del guionista y director japonés

8. Ibídem.

9. DOMÍNGUEZ, D.: "Shara: o xardín de Naomi Kawase", *Tempos Novos*, n. 134, 2008, pp. 92-93.

10. Género teatral y cinematográfico japonés que se centra en las vidas de la gente corriente.

Mikio Naruse (1905-1969), tales como *Yama no oto (La voz de la montaña, 1954)*, *Ukigumo (Nubes flotantes, 1955)* y *Midaregumo (Nubes dispersas, 1967)*¹¹. Asimismo, el impulso de exploración de los cuerpos y del espacio, presentes en secuencias donde se observa el movimiento de los personajes, comparte, según este autor, cierta inspiración con los recursos fílmicos utilizados por el director de cine de Taiwán, Hou Hsiao-Hsien, concretamente con sus obras *Nan guo zai jian nan guo (Goodbye South, Goodbye, 1996)* o *Qianxi mambo (Millennium Mambo, 2001)*, donde se muestra un *travelling*, brillante y ralentizado, en su escena de apertura, como el que abre esta película¹². Además, la crítica ha señalado evidentes paralelismos entre la obra de esta autora y la producción fílmica de otros cineastas como el tailandés Apitchatpong Weerasethakul y su película *Uncle Boonmee Who can Recall His Past Lives (El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas, 2010)*; y el director japonés Hirokazu Kore-eda, cuyas cintas tratan temas similares a las de esta creadora.

Como en muchas de las producciones de esta realizadora, los actores son intérpretes amateurs, lo que le otorga ese aire de cine documental tan propio de su obra, tal es el caso de los dos jóvenes protagonistas de esta cinta. De hecho, Kohei Fukungaga era un músico ambulante, originario de la isla de Amami Oshima, y Yuka Hyyoudo, una estudiante de secundaria de Nara, elegidos entre más de mil aspirantes¹³. Además, la propia directora interpreta en esta cinta el personaje de Reiko. El día previo al comienzo del

rodaje la actriz elegida se puso enferma y esta cineasta decidió dar vida en la pantalla a esta figura femenina¹⁴. Los demás intérpretes son actores profesionales¹⁵.

6. La liberación de las ataduras del pasado

Una vez que los dramas se han desvelado, con el hallazgo del cuerpo de Kei y el origen de Yu, el siguiente paso es conjurar los fantasmas del pasado a través de una catarsis emocional que libere a los personajes. Esta particular purificación se observa en dos momentos fundamentales en esta película. La primera acontece durante el festival “Basara Matsuri”, el cual se celebra en la ciudad de Nara todos los veranos. Este festejo, que se desarrolla de forma itinerante en diversos puntos de esta localidad, tiene sus orígenes en los periodos Kamakura y Muromachi. En esta celebración se puede ver a diferentes grupos de danza que bailan a través de la urbe con sus vistosos trajes y sorprendentes maquillajes. En esta cinta, la compañía que abre este apoteósico desfile está encabezada por el personaje de Yu, ante la atenta mirada de su madre y Reiko, que han acudido juntas para ver el espectáculo. En esta ocasión, Taku y su vástago forman parte del cordón de protección para evitar que el público se acerque demasiado a los grupos de baile. En ese momento, el objetivo se centra en la faz de Yu y en el fulgor de su mirada. La joven parece haber encontrado su verdadera identidad, en el tránsito hacia la madurez, y demuestra con su baile que se ha convertido

11. LÓPEZ, J. M.: “Shara y lo in/visible”, *Tren de sombras*, n. 3, 2005. [Consulta: 28.12.2011]: <http://www.trendesombras.com/num3/critica_shara.asp>

12. *Ibidem*.

13. VV. AA.: *op. cit.*, p. 155.

14. BURDEAU, E.: *op. cit.*, p. 23.

15. El papel del padre está protagonizado por Katsuhisa Namase, un actor muy conocido en su país natal por su intervención en distintos filmes y series de televisión. La madre de Yu está interpretada por Kanako Higuchi que ha trabajado ampliamente como actriz televisiva y ha participado en películas como *Zatôichi (Darkness is His Ally, 1989)*, dirigida por Shintarô Katsu; *Rônin-gai (1990)*, bajo la dirección de Kazuo Kuroki; *Sekai no chûshin de, ai o sakebu (Crying Out Love in the Center of the World, 2004)* de Isao Yukisada; *Ashura-jô no hitomi (Ashura, 2004)* del cineasta Yojiro Takita; y *Akiresu to kame (Achilles and the Tortoise, 2008)*, dirigida por Takeshi Kitano.

en una mujer adulta. Ella es la verdadera protagonista de esta fascinante escena, considerada una de las más bellas de la filmografía de esta autora y también del cine actual. El profesor Iván Pintor Iranzo nos comenta lo siguiente sobre esta deslumbrante secuencia: “De entre el brillo que en cada bailarín debe desvelar el desfile, Kawase se fija en el rostro de la joven Yu. Percutivo, tribal, el ritmo que agita a la muchedumbre se torna en los ojos pintados de Yu un bramido feral. En manos de Yutaka Yamasaki -habitual de Hirokazu Kore-eda-, la lente se vierte sobre su semblante opaco. Absorto, su amigo Shun la contempla, y tanto [Shouko], su madre, como Reiko, la madre de Shun -interpretada por la propia Kawase-, la jalean. Pero no hay respuesta en sus ojos, sino un confín ante el cual la cámara sustituye su latido continuo por un *raccord* sincopado y documental”¹⁶. Además, el festival es un acontecimiento de singular importancia para este grupo familiar. El padre, que lo preside, se esfuerza intensamente en su organización y su objetivo es lograr que el mayor número posible de personas se impliquen en éste: no sólo los grupos de bailarines, sino también el público en general. Asimismo, este festejo, convertido simbólicamente en un singular ritual de invocación a los dioses de la naturaleza, permite a sus intérpretes salir de la vida diaria y bailar con todo el alma. Además, los miembros de familia Aso, rodeados de la comunidad, han decidido dejar atrás el pasado y rehacer sus vidas, mientras la imagen ausente del hijo sobrevuela la atmósfera del lugar como una presencia invisible.

En mitad de esta actuación, de forma súbita, una lluvia torrencial se precipita sobre los danzantes. Este fenómeno atmosférico representa de forma

alegórica la definitiva liberación del dolor. Finalmente, Taku y Shun, llenos de entusiasmo, se unen al baile bajo este fuerte aguacero. Tras el agua redentora, llega la imagen del sol que representa simbólicamente la entrada a una nueva vida. En este caso Yu, como el personaje de Machiko en *El bosque del luto*, en su intento de cruzar el arroyo en mitad de la tormenta, se libera de las ataduras del pasado y encuentra su verdadero yo. En una entrevista realizada por el crítico José Manuel López a la directora, ésta comenta lo siguiente sobre la filmación de esta escena: “Rodamos el mismo día del festival Basara pero el público de la calle eran extras. La lluvia era artificial pero no hubo pruebas previas, todo salió a la primera. El director de fotografía [Yutaka Yamasaki] rodó la escena en una sola toma tal y como yo quería, y creo que el resultado fue excelente. El baile fue una creación mía. Intenté crear un ritmo que pudiera representar los sentimientos de los personajes de la película, un baile lleno de energía y vitalidad, y la lluvia sirvió como elemento catalizador para esos sentimientos que terminan empapando a los personajes y al público asistente. El resto de los participantes en el desfile son grupos de baile reales. Creo que danzaron como si hubieran estado en el verdadero festival Basara”¹⁷. También, esta secuencia del desfile se ha relacionado con el agitado pasear de los jóvenes en su cinta *Suzaku*, tras la desaparición del tío Kozo, y con la danza de la familia en su película *Historia de gente de montaña*¹⁸. Este fragmento fílmico recuerda asimismo las escenas de baile de la cinta *Sans Soleil* (1983) del realizador Chris Marker y el liberador final de *Zatôichi (Zatoichi)*, 2003 de Takeshi Kitano¹⁹.

16. PINTOR IRANZO, I.: “El fulgor en el rostro: el desfile del festival Basara en Shara”, *El cine en el umbral*. Madrid, T&B Editores, 2008, p. 82.

17. LÓPEZ, J. M.: “Sólo consigo expresarme a través del cine: entrevista con Naomi Kawase (2001-2008)”, *op. cit.*, p. 140.

18. PINTOR IRANZO, I.: *op. cit.*, p. 83.

19. LÓPEZ, J. M.: “Shara y lo in/visible”, *op. cit.*

El segundo momento catártico de esta película se produce durante el parto de Reiko que tiene lugar de forma natural en su vivienda. A este hermoso suceso asisten Taku, Shun, Yu y Shouko, además de dos matronas que acompañan a la parturienta. El nacimiento del nuevo hijo supone para la familia la consecución de la redención y la curación de las heridas del pasado. A través de este acontecimiento, en cierta manera, Shun ha vuelto a nacer como el niño que ha llegado a este mundo, superando definitivamente la pérdida de su hermano, mientras las lágrimas surcan su rostro al ver el rostro del bebé. Con este nacimiento, Reiko continúa con el eterno ciclo de la vida al dar a luz a un nuevo miembro de su estirpe que supondrá una ayuda para superar la muerte de Kei, pero cuya imagen permanecerá siempre imperecedera en el recuerdo de todos los presentes. Con respecto a esta secuencia, hay que resaltar que la propia realizadora pidió a su operador jefe, Yutaka Yamasaki, que filmase esta escena como si se tratase de un documental²⁰. La visión de la maternidad de esta autora aparecerá posteriormente en su obra *Nacimiento/Madre*, en la cual esta cineasta plasma en imágenes el nacimiento de su hijo Mitsouki. Esta directora dio a luz a la manera tradicional, sobre un tatami, y fue asistida únicamente por una comadrona, en una vieja casa japonesa, el día 24 de abril de 2004. En el mismo, como en esta secuencia, la cineasta estuvo rodeada por su familia.

7. Conclusiones

Esta poética cinta, que representa el ciclo eterno de la vida, la cual comienza con una enigmática desaparición y se cierra con un emotivo nacimiento, muestra el proceso de aceptación de la pérdida de un hijo por parte de una familia, su capacidad de sobreponerse a su dolor y su firme deseo de

mirar hacia el futuro sin volver la vista atrás. En los últimos instantes de la película, la cámara, convertida en memoria de la ausencia, se retira trémula del momento íntimo de la llegada al mundo del nuevo miembro de este grupo familiar, recorre de forma lenta las habitaciones y largos pasillos de la vivienda hasta llegar a la calle. En ese momento, se escucha nuevamente el rítmico martilleo metálico y la letanía de las plegarias del monje budista. Entonces, el objetivo, presencia incorpórea de Kei, cruza la vía y penetra en el taller, situado justo en frente, punto de arranque de esta historia y empieza a desandar el camino recorrido en el comienzo de este film. Luego, se mueve por las estancias y atraviesa los corredores en penumbra del inmueble hasta llegar a un patio donde se escuchan las voces lejanas de los niños, provenientes del pasado. Avanza hacia un ventanal que da acceso al exterior y lo abre buscando apremiante la luz. Después, se eleva como el humo sagrado de las liturgias, sobrevuela los tejados y asciende por el cielo azul de Nara, haciendo un recorrido aéreo por las intrincadas calles de la ciudad, hasta alejarse definitivamente de la misma y alcanzar los campos y bosques cercanos.

La filmografía de esta cineasta del país del Sol Naciente tiene un marcado carácter autobiográfico, donde su vida y su obra están indisolublemente unidas, pues refleja las circunstancias personales vividas por la realizadora durante su infancia tras la ruptura matrimonial de sus padres y el posterior abandono de los mismos. Después de que sus progenitores pusieran punto final a su relación, su madre la deja al cuidado de su tía abuela, Uno Kawase, y de su marido, antes de volver a casarse. Las primeras cintas rodadas por la directora están marcadas por la búsqueda de la figura paterna, más que por la ausencia de su progenitora con la que ha tenido más contacto. Así,

20. BURDEAU, E.: *op. cit.*, p. 23.

la imagen del padre se vislumbra especialmente en cintas como *Papa no sofuto kurîmu (Papa's Icecream, 1988)* y *Ni tsutsumarete (Embracing)*. Su producción fílmica, profundamente personal e independiente, a medio camino entre el documental y la ficción, se define por su carácter introspectivo y la necesidad de encontrar respuestas a sus dilemas existenciales. La directora ha tratado en sus cintas, convertidas en páginas de un particular diario íntimo, conceptos como el abandono, la soledad, el eterno fluir de la existencia humana, el sentimiento de la ausencia y la pérdida de los seres queridos.

A lo largo de esta cinta, la realizadora se ha detenido en captar el encanto eterno de su tierra natal, la ciudad de Nara, la cual ha filmado repetidas veces en sus distintas obras²¹. De esta manera, la cámara en su constante andadura se detiene en sus calles laberínticas, sus pasajes estrechos, sus viejas casas de madera con sus huertos, sus jardines y sus parques. Sobre la importancia de esta localidad en su filmografía, la autora comenta en una entrevista lo siguiente: “Nara es, bueno, lo que me viene a la mente inmediatamente es “mi hogar”. Es algo que nadie me podría quitar incluso proponiéndoselo. Siento que es parte de mí misma... Por un lado, se puede pensar en la casa de uno como lugar geográfico. Cuando pienso en dejar Nara resulta bastante fácil coger y marcharse físicamente. Pero Nara es más que un mero lugar para mí; tiene una presencia que es tan real como mi propia carne y mi propia sangre. Así, que mi vínculo con Nara es completamente independiente de si estoy físicamente allí o de si estoy filmando allí. Está simplemente “allí”, es parte integrante de mí misma”²². Además, la autora realiza en esta obra un homenaje a las tradiciones y rituales de esta urbe como se observa en los preparativos del festival de danza, donde se aúnan la necesidad de preservar

las tradiciones del pasado y la capacidad de innovación de los tiempos actuales. Sobre este aspecto, la directora realiza estas declaraciones en otra entrevista: “Nara es la ciudad más antigua de todo Japón. Se podría decir que es la ciudad que todos los japoneses reconocen como su ciudad natal. Sus bosques y templos budistas son un legado natural y cultural universal. La gente que vive aquí defiende, protege y conserva, como si se tratase de un tesoro, la tradición, la cultura y las ceremonias de nuestros ancestros. Y asume estas cosas no como algo especial sino natural, algo cotidiano que está presente en su día a día. Así que imagino que como he nacido y me he criado aquí, tengo asumido este sentimiento como una parte más de mi cuerpo”²³. Además, como en otras producciones de esta realizadora, todo el equipo y los actores, se desplazaron a este lugar meses antes del rodaje para imbuirse por completo del espíritu de la localidad.

Otro aspecto singular de esta obra, es el interés antropológico de la autora por filmar los pequeños detalles de la realidad cotidiana -un aspecto recurrente en su obra- de esta familia suburbana japonesa, la cual posee profundas raíces en el seno de su comunidad. De esta manera, la cámara se mueve entre los personajes, los observa con detenimiento y muestra los momentos que dedican al cuidado de su jardín -lugar de paz interior donde encuentran la plenitud como una antigua deidad-, la expresión del rostro de Reiko durante la oración y las manos entrelazadas de la pareja cuando la esposa da a luz rodeada de los suyos. También, plasma las ocupaciones diarias de la población, sus actividades, sus rutinas y sus celebraciones colectivas.

21. En ella ha rodado *Shara y Hotaru (Firefly)*, y también en su entorno *Historia de gente de montaña* y *El bosque del luto*.

22. GEROW, A.: “El tema soy yo: entrevista con Naomi Kawase (1988-2000)”, *El cine en el umbral*. Madrid, T&B Editores, 2008, pp. 117-118.

23. LÓPEZ, J. M.: “Sólo consigo expresarme a través del cine: entrevista con Naomi Kawase (2001-2008)”, *op. cit.*, p. 141.

En este viaje entre lo visible y lo invisible, las luces y las sombras, el pasado y el presente, Naomi Kawase nos ha mostrado, en este bello largometraje, definido por su sobriedad y su intimismo, los sentimientos más profundos que se encuentran en el alma de unos personajes marcados por el vacío de la ausencia y el dolor por la pérdida de un ser querido. Finalmente, en este singular recorrido existencial, sus protagonistas alcanzan la redención y la paz del espíritu, mientras el ciclo de la vida continúa en su eterno devenir.