

Clínica, pulsión, escritura

COLECCIÓN TERRITORIOS

Director

Juan Carlos Cosentino

Consejo Asesor

Anna Carolina Lo Bianco, psicoanalista,
Universidad Federal, Río de Janeiro

Eduardo Vidal, psicoanalista,
Escola Letra Freudiana, Río de Janeiro

Hilda Karlen, psicoanalista,
Universidad del Aconcagua, Mendoza

Isabel Goldemberg, psicoanalista,
Universidad de Buenos Aires

Jeanne D'Arc Carvalho, psicoanalista,
Universidad FUMEC, Belo Horizonte

Clínica, pulsión, escritura

Cynthia Acuña-Matayoshi

Marcela Lombán

Jorge Dorado

Juan Carlos Cosentino

(compiladores)



MÁRMOL • IZQUIERDO

EDITORES

Cosentino, Juan Carlos

Clínica, pulsión, escritura. - 1a ed. - Buenos Aires:

Mármol-Izquierdo Editores, 2013.

212 p.; 21 x 15 cm

ISBN 978-987-23917-9-9

I. Psicoanálisis.

CDD 150.195

Fecha de catalogación: 26/08/2013

Diseño: Laura Dubois

Primera edición, octubre de 2013

© Mármol/Izquierdo Editores

Lavalle 2015, (1172) Buenos Aires

www.libreriadelmarmol.com.ar

© Tarahumara SL, Mármol/Izquierdo Editores

Calle Ángel 14, (28005) Madrid

www.tarahumaralibros.com

ISBN Argentina: 978-987-23917-8-2

El contenido intelectual de esta obra se encuentra protegido por diversas leyes y tratados internacionales que prohíben la reproducción íntegra o extractada, realizada por cualquier procedimiento que no cuente con la expresa autorización del editor.

Hecho el depósito que marca la ley 1172

Cosas que no pueden compararse¹

Cynthia Acuña-Matayoshi²

“Verano e invierno. Noche y día. Lluvia y rayos de sol. Juventud con vejez. La risa de una persona con su cólera. Negro y blanco. Amor y odio. La pequeña planta de añil con el gran filodendro. Lluvia y llovizna”.³

Presentación

Este texto trata sobre Naomi Kawase, una directora japonesa que hace un cine singular. Desde hace unos años me dedico a investigar cierto sector del cine japonés, especialmente sigo de cerca la obra de Naomi Kawase. Me gustaría transmitirles lo que tiene de singular este cine, lo que tiene de poético y de universal, que hace que sus películas nos lleguen al corazón del ser, atravesando todas las barreras del idioma.

Hay dos aspectos a los que voy a hacer referencia. El primero

1. Leí parte de este texto en el Centro Cultural e Informativo de la Embajada del Japón (Buenos Aires, Argentina), el 11 de octubre de 2012, en el marco de un ciclo de conferencias denominado “Nuevas miradas del Japón”. Lo publico ahora con algunas modificaciones.

2. Psicoanalista, Territorios. Escritora de ficciones. Buenos Aires.

3. “Cosas que no pueden compararse”, Sei Shônagon, *El libro de la almohada*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 94.

es la relación entre lo que tiene nombre y lo innombrable. El segundo es la relación entre el cine y los recuerdos. Estos son los dos ejes que van a volver una y otra vez en el texto. Respecto del primer punto, estarán de acuerdo conmigo en que las cosas del mundo tienen nombres y el nombre es aquello que le da presencia y existencia a todas las cosas. Esto es algo que a Kawase le interesa particularmente, la importancia de las cosas que tienen nombre y, por lo tanto, existencia en el mundo: las nubes, los tulipanes, la ropa colgada en una soga. Es la alegría de lo cotidiano. Y es lo que, en principio, vamos a apreciar en sus filmaciones. Kawase filma esos objetos que conforman su mundo. Es lo primero que va a filmar siendo estudiante, generando algo así como una serie de todos esos objetos.

Pero en el mundo también hay cosas que no tienen visibilidad; me atrevería a decir, cosas que no pueden nombrarse –o que no pueden filmarse–, como el vacío, la oscuridad, la muerte... que pertenecen a cierta zona en la que no es posible la representación. Las cosas que no tienen nombre también están presentes en sus películas. Lo están como pueden estarlo: como algo mudo, como algo escurridizo, como imágenes fuera de foco, como superposición de imágenes, como un eco lejano.

Una pregunta que recorre todo el cine de Kawase es ¿cómo filmar lo invisible?,⁴ ¿cómo atrapar en una imagen aquello que no tiene nombre?, ¿cómo transmitir lo que escapa a la representación?

Kawase creó un modo de captar lo invisible, encontró el modo de trazar esas figuras de lo invisible, a través de sus distintas

4. La noción de “lo invisible” la tomo de François Cheng, *Cinco meditaciones sobre la belleza*, Madrid, Siruela, 2007. Allí Cheng señala que, en el imaginario chino, el perfume y el sonido armonioso son dos atributos por excelencia de lo invisible, que proceden por ondas rítmicas.

películas. En este sentido, es muy interesante apreciar cómo estos dos aspectos que nos constituyen a los seres humanos –la luz y la oscuridad, la vida y la muerte, las cosas que pueden nombrarse y las que no tienen nombre–, se enlazan y conviven de una manera poética en su cine. Esto no es algo sencillo de producir. La convivencia de esos dos elementos heterogéneos de lo humano no se da sin conflicto. Y subrayo esta idea: *se trata de dos elementos heterogéneos, no de la cara y la contracara de algo*. No son elementos opuestos ni dobles. Cuando uno dice: la vida y la muerte parecen dos elementos opuestos. Lo mismo sucede con la luz y la oscuridad. Pero en la perspectiva que estoy tomando son elementos disímiles que no forman pares antagónicos. Cosas que no pueden compararse.

En todo caso, podemos pensar que las cosas sencillas de la vida cotidiana existen con sus nombres y nos dan alegría pero no podemos evitar que en ellas se cuele aquello que no tiene nombre. Lo invisible anida en el corazón de lo visible. La luz tiene un punto opaco de oscuridad. La muerte está en el corazón de la vida. Esa conjunción genera un movimiento y una temporalidad especial en las películas de Kawase (¡y en la vida misma!). Porque el tiempo de las cosas que se nombran es constante, heterogéneo, parece circular: todos los días, al levantarnos, vemos el cielo; a veces tiene nubes, otras veces está limpio y luminoso. Creo que todos, sin darnos cuenta, en algún momento del día nos detenemos a mirar el cielo. Es algo natural Pero hay hechos que tienen otra temporalidad, cosas inesperadas que pueden irrumpir en el día y hacer que ese día se acelere abruptamente o se detenga. Para decirlo con otras palabras, en nuestro imaginario sabemos que está el tiempo constante de lo cotidiano, que es diferente del tiempo disruptivo de lo traumático. Pero ¿qué sucede si ambos aspectos se enlazan? ¿Qué clase de temporalidad podríamos ob-

tener de ese lazo? Una hipótesis que empecé a adoptar –a partir del cine de Kawase– es que lo que obtenemos es un ritmo. Me voy a referir más adelante a este tema.

El segundo punto que mencioné en esta presentación es el de los recuerdos. Podría decirse que Kawase eligió, como punto de partida para hacer cine, lo desconocido de su historia. O incluso, aquello que en su historia no tenía palabras. Todas sus películas –tanto los documentales como las películas de ficción– tienen como material elementos tomados de su historia. Por eso es tan difícil trazar la separación entre documentales y ficción. Pero inclusive, su historia es tomada no tanto por los acontecimientos que vivió sino por todo aquello que no vivió, por los puntos opacos, desconocidos de su historia, los agujeros de su historia. Es decir, lo desconocido de su historia no porque lo haya olvidado sino porque nunca le ocurrió o porque nunca fue recordado. En muchos de sus cortos eligió filmar aquellos recuerdos que no tuvo, experiencias que no pudo vivir con sus padres –quienes se divorciaron antes de que ella cumpliera dos años–. Es por esto que haré referencia a su biografía.

La captura del instante

Naomi Kawase nació el 30 de mayo de 1969 en la ciudad de Nara, Japón. Como su madre no pudo hacerse cargo de ella fue criada por su tía abuela y el esposo. Ellos la adoptaron desde muy chica. No tenían hijos así que la criaron como a una hija-nieta. Naomi les llamaba abuelos. Sus referencias a la infancia son las de un periodo muy feliz. Esa relación estrecha con sus abuelos fue esencial en su vida y en su cine. Así como también lo fue la

búsqueda de la identidad y la superación de una inseguridad que ella misma atribuye al hecho de no saber quién fue su padre.

Hasta los dieciocho años no tenía ninguna relación con el cine sino que jugaba al baloncesto. Jugaba tan bien que llegó a ser capitana del equipo y a participar en eventos deportivos a nivel nacional, por lo que parecía que tendría un futuro como deportista. Sin embargo, al graduarse, eligió otra actividad: el cine, ¿cómo lo elige?

En una clase magistral que dio en México⁵ contó que el baloncesto es un deporte “de cuenta atrás”, es decir, un deporte en el cual el tiempo se registra bajo una modalidad regresiva, hasta que se acaba: quedan cinco minutos, quedan cuatro minutos... Una vez, durante un partido, ella advierte esto y se pone a llorar sin poder parar. El entrenador la reprende pensando que llora porque están perdiendo el partido. Pero no. Ella dice que no lloraba por perder, sino por haber sido consciente, en ese preciso momento, del paso irremediable del tiempo. Esta realidad le produjo un impacto tan fuerte que incluso siguió llorando después del partido y nunca pudo transmitírselo a su entrenador. Tras esa experiencia, no fue posible seguir pensándose como deportista, ya que el deporte no es una profesión para toda la vida. Pensó: ¿en qué profesión podría seguir trabajando toda la vida? Trataba de buscar un trabajo que fuese capaz de retener el paso del tiempo, hacer algo que permaneciera eternamente; incluso aunque ella físicamente no estuviera ahí. Lo primero que se le ocurrió fue crear puentes, hacer puentes que duraran cien o doscientos años... Supo que existía una carrera denominada diseño ambiental, pero para poder seguirla había que estudiar bellas ar-

5. Master Class: Naomi Kawase (Festival de Cine 4+1, 29/10/2011), URL: <http://www.youtube.com/watch?v=sQm2a6WsjdU>.

tes. Entonces comenzó a tomar clases de dibujo. Los profesores decían que para poder entrar a la universidad había que poder dibujar bien una manzana, dibujarla de tal manera que todo el que la viera supiera que era una manzana. Y ella no pudo hacerlo. Su manzana tenía defectos... es que ella la dibujaba como la veía. Pensó que ese mundo –el mundo de la copia fiel del original– era muy aburrido, quizás porque implicaba sacrificar la mirada personal, la propia perspectiva de las cosas. Fue así como llegó al mundo de lo audiovisual, a la Escuela de Fotografía de Osaka (denominada más tarde Escuela de Artes Visuales) que estaba fuertemente orientada a la producción de cine. Fue allí donde conoció la importancia de la cámara para capturar la luz, donde comenzó a filmar los primeros cortos, que son trabajos de escuela, pero en los cuales está en germen su cine posterior. De esta época de estudiante tiene algo así como ocho cortos filmados entre 1988 y 1990 (que duran entre cinco y diez minutos). Son filmaciones muy impactantes, diarios filmados en una cámara de ocho mm. Al mismo tiempo, se trata de imágenes que no representan nada; no es un cine realista, sino que es un cine *presentacional*, es decir, que presenta de modo palpable algo espontáneo –como se presenta la ceremonia del té o se presenta la belleza de las flores en el Ikebana–.⁶

Un profesor de la escuela de cine le dijo alguna vez que saliera a la calle y filmara. Así grabó su primer corto, llamado: “Me fijo en aquello que me interesa” (*Watashi wa tsuyoku kyomi o motta mono o okiku fix de kiritoru*, 1988). Sale a las calles de Osaka y filma a personas desconocidas haciendo sus actividades cotidianas, personas que sonríen a la cámara, sin comprender qué pasa.

6. La oposición entre un *ethos* realista y un *ethos* presentacional la tomo de Donald Richie, *Cien años de cine japonés*, Madrid, ediciones Jaguar, 2005, p. 24.

Se trata de un corto mudo, con una estructura que recuerda a las listas de Sei Shônagon en *El libro de la almohada*, el diario íntimo más importante de la literatura japonesa. Se trata de un texto pleno de belleza, construido como una serie de listas, un inventario de cosas simples, sutiles y concretas. Allí podemos leer listas de cosas espléndidas, de cosas molestas, de cosas embarazosas, de cosas sorprendentes y perturbadoras.⁷ También el corto de Kawase encierra una gran lista de cosas sencillas de la vida cotidiana de Osaka: un gato, una moto estacionada, una mujer en moto, un hombre que mira, jóvenes que sonrían, una mujer limpia el vidrio de un auto, un santuario, un hombre saluda desde la ventana de un automóvil... y continúa la lista. Esta estructura de filmación la vamos a reencontrar en otras filmaciones de esta época de estudiante. Pero también está presente en sus películas de ficción, por ejemplo, en “Suzaku” (*Moe no Suzaku*, 1997) reaparecen las listas pero bajo la forma de fotografías de la vida cotidiana de un pueblo.

Es decir, ese primer corto que dura cinco minutos, tan sencillo, pura imagen sin sonido, va a tener mucha importancia porque configura el núcleo de un estilo personal de hacer cine; es poner la mirada en aquello que está alrededor, eso que se ve todos los días y que configura el mundo, el ser. Las cosas que tienen nombre. Por otra parte, este modo de nombrar el mundo me recuerda esa etapa de la infancia en la cual los niños pequeños descubren el nombre de las cosas. El acto de nombrar suele ir

7. *El libro de la almohada* (*Makura no soshi*) fue escrito durante el período Heian (794 al 1185), en el año 996. Dicho período es considerado la época clásica de la literatura japonesa (época de desarrollo de la escritura fonética). Durante el mismo, las mujeres tenían prohibido utilizar los ideogramas chinos. El único acceso a la escritura, para una mujer, era el silabario hiragana. Así, la escritura en hiragana se consolidó inicialmente como escritura femenina.

acompañado de la sorpresa y de la alegría ante el reconocimiento del objeto. Se produce algo así como un juego metonímico, un deslizamiento de nombres, siempre frente el referente y ante la mirada del otro. Y en ese juego metonímico, quizás, se desliza el intento de atrapar el propio nombre... Del mismo modo, Kawase filma y exclama, en *Katatsumori*: “¡El cielo! ¡Chinches! ¡El sol! ¡Abuela! ¡Naomi!”

Cine y fotografía

Creo que el corto funciona de manera parecida a la fotografía, porque ¿cuál es el *acto* de la fotografía?, ¿qué produce una fotografía? En la fotografía, lo que se produce es la captura de un instante único e irrepetible, sin necesidad de palabras. Es la captura de un fragmento de lo real para compartir con otros, para que esa imagen resuene en otros.

Al filmar, Kawase no elige palabras sino que enfoca fragmentos de lo real, pequeños detalles, lo que Roland Barthes llama el *punctum* de la fotografía. Según Barthes, muchas fotografías se sostienen en un punto: el *punctum* de una fotografía, ese detalle secundario, azaroso, que “sale de la escena como una flecha y viene a punzarme”.⁸ Es un elemento de la foto que genera una atracción de la mirada. Algo que punza, que ejerce sobre la mirada una atracción irresistible cuando esa fotografía se mira. Esto es lo que encuentro en el cine de Kawase. Es una manera singular de mirar y de narrar.

8. Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós, 2009, p. 58.

Pero ¿podemos hablar de punctum en el cine? Yo creo que sí, que hay un punctum en el cine de Kawase, del cual voy a hablar más adelante, en relación con el vacío.

Afirmé que la fotografía es la captura de un instante; por eso considero que el cine de Kawase es un cine del instante. La idea de instante es muy compleja, no es algo que pasa rápidamente... El instante es un modo de temporalidad que es imposible de atrapar, que escapa a cualquier medición y, en ese sentido, se parece a lo que está *fuera de tiempo*. En alemán, la palabra que usa Freud para referirse a la relación del inconsciente con la temporalidad es *zeitlos* (*zeit*: tiempo; *los*: suelto, libre), que significa “fuera-de-tiempo”, “tiempo-perdido” o “tiempo-desligado (*zeitlos*)”.⁹ La idea de “tiempo desligado” también la podemos pensar en el cine a partir de la película argentina *Moebius* (1996). Allí se trata de un tren, un subterráneo, que está perdido en el tiempo y en el espacio; no desaparecido, sino que se encuentra en algún lugar no localizable dentro del espacio euclidiano. Lo desligado es como ese tren que produce efectos a pesar de que no podamos localizarlo.

Volviendo a la idea de instante, este es escurridizo; cuando advertimos que eso ocurrió, se nos escapó, es esa sensación. Siempre se presenta como perdido, como viviendo del otro lado del río, como los fantasmas. Pero, además, el instante supone la existencia de la muerte. En palabras de François Cheng: “la perspectiva de la muerte es lo que hace único cada instante y todos los instantes”.¹⁰

La fotografía es, por excelencia, la herramienta para capturar

9. Juan Carlos Cosentino, Carlos Escars (comp.), *El giro de 1920. Más allá del principio de placer*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2003, p. 57, n 9.

10. François Cheng, *Ibid*, p. 36.

imaginariamente el instante. En realidad, el instante nunca se captura pero, al menos, lo que rodea al instante sí lo capturamos. Y esta es la belleza de la fotografía. Es como si quisiéramos atrapar a un fantasma, se nos va a escapar siempre pero... la luz que va dejando detrás de sí, la sombra del fantasma, las hojas de los árboles que se mueven cuando el fantasma se escapa, eso sí lo podemos fotografiar. Así es el cine de Kawase.

El haiku y la fotografía

Lo que intento situar, entonces, son los rasgos de este cine del instante, cuyas imágenes son siempre fragmentarias, parecen incompletas. Sugieren, no significan. En esto se parecen al haiku, ese estilo de poesía japonesa que recorta algo real y lo expresa en una economía de palabras, en sólo diecisiete sílabas.¹¹ Y hay algo aun más interesante en la comparación del haiku con la fotografía: el haiku no apela a la metáfora, las imágenes que allí se expresan no significan nada. Se refieren a la realidad concreta, exenta de significación añadida. Roland Barthes escribió que “el haiku es una forma muy corta, pero que al contrario de la máxima, forma igualmente corta, se caracteriza por su opacidad. No engendra el sentido, pero al mismo tiempo no cae en el sinsentido”.¹²

Esto llevó a Octavio Paz a decir que los poemas de Matsuo Basho no son simbólicos, en ellos la noche es la noche y nada

11. Ryukichi Terao, “El haiku y la estética japonesa tradicional”, en *Literaturas al margen*, Venezuela, ediciones Mucuglifo, 2003, pp.15-30.

12. Roland Barthes, *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p.182.

más; ¿puede haber poesía no simbólica? ¿Cómo puede el lenguaje utilizarse, si no es por la vía del símbolo, es decir, para significar? En el haiku, por ejemplo:

furuike ya / kawazu tobikomu / mizu no oto
El viejo estanque; / la rana salta; / plop.

La simplicidad del haiku rompe con el exceso de sentido de cualquier perspectiva simbólica porque apunta al corazón de la realidad que está ante nuestros ojos, lo que veo ahí, en un momento silencioso, sin pensar en nada, lo que escucho cuando dejo de escuchar. Escribir un haiku es como encender una chispa. No se dice todo. Sólo se provoca el decir; es una instancia anterior al decir.

El haiku apunta a ese instante en el cual el decir se suspende, momento de la sorpresa, del vacío de sentido, del descubrimiento de lo cotidiano. Es curioso que lo cotidiano tenga que descubrirse. Porque no está ahí, no está dado de antemano. Hay una belleza escondida en la superficie que sólo ve quien deja de ver a su alrededor.

Ver con los oídos, a través de la sonoridad de las palabras, del ritmo y no del significado. Eso es haiku.

En el haiku se trata de la captura del instante, como sucede con una anotación rápida o con una imagen fotográfica tomada casi al azar. Se trata de la captura de un momento privilegiado que se escapa. El haiku acontece en una temporalidad especial, porque es el recorte en ese transcurrir, el intento de capturar algo mientras eso se va... ya ocurrió. De allí la percepción de algo incompleto. El instante, a decir verdad, es incapturable. Sin em-

bargo, esta práctica poética, no sólo intenta atrapar lo que acontece en una imagen sino que apunta a que eso sea compartido.

Construir la ausencia

En una entrevista,¹³ Kawase recuerda que un profesor de la escuela de cine les dijo que el tema de sus trabajos debía ser aquello que fuera insoslayable en su vida, algo con lo que no tuvieran más remedio que enfrentarse. Ella se dio cuenta de que ese lugar lo ocupaba su padre. Sus primeros documentales tratan la búsqueda del padre. En 1988 realiza un corto de ficción titulado “El helado de papá” (*Papa no sofuto kirimu*). Este surge a partir de una foto de cuando Naomi tenía un año, en la que estaba tomando un helado. La foto está cortada con una tijera, de manera tal que nunca supo quién era la persona que estaba con ella en el lado cortado de la foto. A partir de esa foto inventa esta historia: la persona que falta es el padre, un padre que vende helados, a quien ella no conoce, pero con quien se encuentra de manera casual.

Durante un año estuvo buscando a su padre. En esta búsqueda se enteró de que el padre se mudó a diez lugares diferentes luego de separarse de su madre; durante veinte años vivió en distintas casas. Kawase fue a cada una de ellas y filmó los alrededores. Él ya no estaba ahí pero ella buscaba el rastro de su presencia (¿o de su ausencia?). Filmó los lugares en los que él vivió alguna

13. “«El tema soy yo», Entrevista con Naomi Kawase [1988-200]” realizada por Aaron Gerow, en José Manuel López (ed.), *Naomi Kawase. El cine en el umbral*, Madrid, T&B Editores, 2008, p. 115.

vez, intentando reproducir la memoria de su padre. Intentando recuperar imágenes que él pudo tener de esos lugares. Respecto de esto, Naomi cree que lo que ella filmó –las imágenes de los árboles moviéndose con el viento, un atardecer en un barrio en el que él había vivido, el sonido de las chicharras una tarde de verano–, se asemejan a los recuerdos que su padre pudo tener. Ella se propuso recrear la memoria. La memoria de algo que no vivió, de un tiempo que para ella no existió pero que el cine (o la cámara) le permitió generar. Esas imágenes se encuentran en un documental titulado “En sus brazos” (*Ni tsutsumarete*, 1992), en el cual, además de las imágenes que les comento, reproduce la grabación del primer llamado telefónico en el que habla con su padre, al que finalmente encuentra. Graba las voces de los dos en el teléfono. “Voy a telefonarle, ¿le llamaré “papá”?”, se pregunta entonces.

“En sus brazos” aborda varias cuestiones de la época en que buscaba a su padre: comienza con la voz de una mujer que no es la abuela, podría ser una tía, es una deducción, no lo sabemos, una mujer que cuestiona el deseo de Naomi de buscar al padre. Todas esas frases están condensadas en el corto, frases del estilo: *‘para qué buscar en el pasado si estás bien ahora, tu padre era un irresponsable, es un desconocido, si te hubiese querido ver te hubiera buscado’*, etc. Están entonces estas frases de alguien que le habla a Naomi y la voz de ella cuestionando esas afirmaciones. Luego, están las preguntas de ella. Cuando aparece con su propia voz, ella misma repite algunas de esas frases que esta mujer le decía, las repite como preguntas propias, por ejemplo: *“¿para qué escarbar en el pasado?”*, pero esta vez dicho por Naomi. Aparecen sus preguntas, sus temores. Hay un temor no dicho en la filmación que es el miedo de que su padre no la quiera ver o no la reconozca, el rechazo.

Creo que de todos sus documentales, este es el que refleja más claramente la soledad, la desesperación y una apuesta en la que se jugaba la afirmación de la existencia. Kawase expresó respecto de este corto su miedo de que el padre le dijera simplemente “no te conozco”, lo cual hubiera implicado para ella la negación de su existencia en este mundo. Pero él la llama por su nombre.

Por otra parte, este corto muestra todos los datos de su nacimiento y adopción, leídos por ella del acta del registro civil. Están los nombres, las fechas, la escritura del acta, las letras de ese acto. Ella va hacia atrás, filmando, por ejemplo, el lugar en que fue concebida, como si quisiera recuperar algo de ese día (“verano de 1968, un día de fuerte calor como hoy... Ese verano, estaban aquí”).¹⁴

A las imágenes filmadas se añade el álbum de fotografías familiar. Esas fotos son arrancadas del álbum y superpuestas a la imagen del mismo escenario fotografiado en el presente, pero ahora vacío. Kawase filma la foto superponiendo –mostrando– el escenario vacío del presente –el mismo rincón de la casa pero deshabitado–. Esto es muy impresionante porque el lugar parece ser el mismo pero ella ya no está allí, tampoco su madre (¿es el mismo lugar?).



14. *Ibid*, p. 68.



Faltan las personas fotografiadas. Este es uno de los fragmentos de la película que muestra claramente el intento de recuperar algo que es imposible de recuperar y, al mismo tiempo, el acto de construir una ausencia. Eso que busca no se puede recuperar, sólo en un juego de imágenes, de superposición de imágenes, se puede insinuar.

Por último, hay dos figuras en este corto que constituyen ras-

gos de su cine. La primera figura se refiere a las imágenes de los árboles tocándose con el viento. Naomi se pregunta: “¿Por qué los árboles se balancean con el viento? Para poderse tocar.” Allí lo que aparece es la idea de que su padre debió tener también esa imagen, y el sentimiento asociado a ella, tal como ella lo ve y lo filma. ¿Será por eso que le gusta tanto a Kawase filmar la voz del viento? La voz del viento es la voz del ausente, podría pensarse así. Lo será también en Shara y lo es en este documental.

La segunda figura es la imagen de alguien a quien no vemos, porque es quien lleva la cámara (es decir, Naomi). Por el movimiento, suponemos que está andando en bicicleta y filmando. Y filma las callecitas de la ciudad de Nara –al menos creo reconocer en esas imágenes a la ciudad de Nara–. Es que esas calles que ella filma son muy parecidas a las calles de Nara en que dos niños corren y uno de ellos se pierde –algo de lo que hablaré más adelante, al referirme a la película Shara–. Para mí fue un hallazgo encontrar ese fragmento. Sea o no Nara, la imagen es muy parecida. También los personajes de Shara andan en bicicleta por esas calles. Esto me confirma, en cierto modo, hasta qué punto las películas de ficción de Kawase han nacido de sus documentales.

Fingir ser un caracol

Después de ese encuentro con su padre, Kawase se centró en su abuela –Uno Kawase– y se dedicó a retratar la vida cotidiana junto a ella. Así crea la película “Katatsumori”, que es una palabra inventada que viene de *Katatsumuri*, cuyo significado es caracol. ¿Por qué la inventa? El caracol es una babosa que tiene algo así como una casita que lo protege. Pero Kawase no se sentía ca-

racol –dice ella– sino la babosa fingiendo ser un caracol. *Tsumori* es fingir, pretender. “Katatsumori” sería fingir o pretender ser un caracol. Grabar la vida cotidiana con su abuela fue como crear ese caparazón con ella. Lo mismo que en el film “En sus brazos”, en este corto, Kawase editó la película de manera tal que las imágenes, lo que se muestra, no coincide con lo que se escucha. Hay una dislocación de imagen y sonido. Es muy interesante ese efecto porque lo que crea es una división en el espectador, la introducción de una temporalidad doble: las palabras que oímos remiten a un tiempo, pero lo que vemos, a otro.

En “Caracol” Kawase hace un uso de la cámara muy especial, que es casi su sello distintivo. La cámara funciona como una parte de su cuerpo, como un órgano de percepción. Se acerca mucho a la abuela, genera primeros planos increíbles y se ve la mano de la directora como si saliese de la cámara. Se acerca tanto a aquello que filma que puede tocarlo. Algunos críticos han dicho que se trata de “la cámara-piel de Naomi”.¹⁵

Suzaku, el dios de la montaña

“Suzaku” (*Moe no suzaku*, 1997) es la película gracias a la cual Kawase fue conocida dentro y fuera de Japón, ya que con esta película ganó la Cámara de Oro al mejor director debutante del Festival de Cannes en 1997. En la hoja de sala que acompañó al estreno de “Suzaku” (*Moe no Suzaku*, 1997), Kawase explica que “Suzaku es un dios protector, representado con la forma de un pájaro rojo. En esta región de Japón existen cuatro dioses, uno

15. *Ibid*, p. 72.

por cada punto cardinal. Suzaku es el dios del sur; se manifiesta en el soplo del viento”.¹⁶

La película muestra la forma de vida de un pequeño pueblo de montaña, con sus costumbres, sus climas y, al mismo tiempo, muestra la historia de una familia que se va desmembrando: primero el padre, luego la madre, después la abuela, los hijos... se despiden o pierden algo.

Hay un tema que atraviesa la película y es la idea de que lo familiar va más allá de la presencia física de sus miembros. Los sentimientos de familia permanecen aunque sus miembros se separen.

Por otra parte, la película logra recrear el clima de lo infantil. Parece una postal de la infancia. Hay referencias muy delicadas al pasado, un pasado que es construido como un lugar cálido y puro. En la escena del comienzo vemos a unos niños que juegan arriba de un árbol. Se tiran agua, cantan. Y ese canto se desarticula de la imagen y queda sonando. Es la felicidad infantil en su estado puro. Esas voces, al alejarse, se vuelven *pasado*.

En “Suzaku” también hay una referencia fuerte a la fotografía. Sucede que el padre de la familia se va y al irse se lleva consigo una cámara de fotos. Y en ese viaje, en el camino, va retratando a los lugareños –como la misma Kawase lo hizo en su primer corto–, les va sacando fotos. Esas fotos serán después encontradas por la familia. Es como un legado de recuerdos. El padre se va y deja una cámara llena de recuerdos de hace un instante, que serán eternos en la memoria: la sonrisa de los vecinos, la mano de un niño pequeño, la mirada de una abuela, árboles, la luz del sol del verano como un grito. Vida.

Kawase siempre elige quedarse con ese recorte de la vida co-

16. *Ibid*, p. 151.

mo un resto de la pérdida. No niega la pérdida pero sus películas no hacen foco en el drama sino en esos fragmentos de recuerdos –siempre incompletos– que constituyen un rincón cálido para la memoria.

Shara. El ritmo

“Lo *sin forma* es el antepasado fundamental de los seres, como lo *sin nota* es el antecesor de las resonancias” (Huainanzi)

La película “Shara” (*Shara sôju*, 2003)¹⁷ se filmó en Nara, la ciudad natal de Kawase. Nara fue una antigua capital en el Japón medieval (en los años 710 a 784); es una ciudad con muchos templos budistas y santuarios shintoístas. En Nara están también los entornos naturales, las callecitas angostas, ciertos rincones en los que Kawase reencuentra su relación infantil con la naturaleza.

Todas sus películas fueron filmadas en Nara o en sus alrededores. Kawase dijo en una entrevista que Nara es su hogar y que, más allá de lo geográfico, Nara siempre está presente en sus filmaciones porque forma parte de su cuerpo: “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”.¹⁸ Creo que este vínculo de Kawase con Nara deja marcas en sus filmes. Hice referencia anteriormente a un fragmento de un do-

17. Según la tradición budista, *Shara sôju* es el nombre del jardín en el cual murió Buda, debajo de dos árboles gemelos Sala: José Manuel López, *Ibid*, p. 153.

18. *Ibid*, p. 118.

cumental (“En sus brazos”), de la época en que Kawase buscaba a su padre, en el cual ella anda en bicicleta por unas callecitas angostas, como las de Nara. La joven Kawase y los niños de Shara son imágenes que se confunden, que se superponen. Son quizás fragmentos de un recuerdo.

Al comienzo de este escrito mencioné cierta hipótesis: las cosas que tienen nombre y lo innombrable tienen distintos modos de manifestarse y marcan distintos tipos de temporalidad pero cuando se enlazan –al menos en este caso, en Shara–, aparece el ritmo.

La palabra ritmo proviene del griego *rithmós*, que designa “la forma en el momento mismo en que es asumida por lo que es movedizo, inestable, fluido, la forma de lo que no tiene consistencia orgánica... Es la forma improvisada, momentánea, modificable”.¹⁹ El ritmo se liga íntimamente a lo vital, a los flujos y los fluidos, a la naturaleza, y por tanto, también al cuerpo. La respiración, el pulso, la oralidad están sostenidos por un ritmo singular, silencioso pero activo. El cuerpo está regulado y desregulado por diversos ritmos que lo hacen vibrar. Y en cierto modo, el cuerpo es el ritmo que lo habita. Podemos pensar al ritmo como una danza más o menos armoniosa entre las pulsiones.²⁰

19. Émile Benveniste, “La noción de «ritmo» en su expresión lingüística” (traducción de Diógenes Céspedes de «La notion de «rythme» dans son expression linguistique», en *Problèmes de linguistique générale I*, 327-335. París: Gallimard, 1971), inédito en español, 1971

20. Freud creía que el placer y el displacer no se vinculaban a la cantidad (tensión de estímulo) sino a una variación de la magnitud de la investidura en la unidad de tiempo, definiendo así el ritmo. Véase: Sigmund Freud, *Más allá del principio del placer*, AE, XVIII, p. 61. También en *El problema económico del masoquismo* señala: “Placer y displacer no pueden ser referidos al aumento o disminución de una cantidad, que llamamos «tensión de estímulo», si bien es evidente que tienen mucho que ver con este factor. Pareciera no depender de este factor cuantitativo, sino de un carácter de él,

La pregunta que me hago es ¿dónde habita el ritmo? Enseguida retomaré esta pregunta.

Así comienza Shara: hay dos chicos que están jugando en un jardín. Dos hermanos gemelos, Kei y Shun, que juegan a sacarse manchas de tinta en el cuerpo. El escenario en que todo esto ocurre es muy especial: tiene la espesura, la luminosidad de un sueño (o de un *déjà vu*). Kawase nos introduce de lleno en una escena que parece onírica, nos hace entrar allí.



En determinado momento, uno de los hermanos se levanta y comienza a correr por las callecitas angostas de Nara. Juegan a aparecer y desaparecer por esas calles. Mientras esto ocurre la cámara los sigue y nos hace correr detrás de ellos. El tiempo se desdobra, se enlentece. Algo se sale de su curso. Algo pulsa. Y se escucha un ritmo. Un ritmo débil y constante de golpes metálicos que no provienen de esa escena –algo que dije anteriormente es que Kawase suele mostrar una imagen junto a un sonido que

que sólo podemos calificar de cualitativo. (...) Quizá sea el ritmo, el ciclo temporal de las alteraciones, subidas y caídas de la cantidad de estímulo; no lo sabemos”. Sigmund Freud, *El problema económico del masoquismo*, AE, XIX, p. 166.

no pertenece a la misma temporalidad de la imagen. Esto lo hace también en Shara—.

Sucede que en el juego, en medio de ese juego de correr y desaparecer, Kei se pierde. El juego se interrumpe abruptamente. Shun se detiene, mira hacia todos lados y no hay nada. El silencio del viento y el vacío invaden el rostro de Shun. Kawase centra la cámara en la copa de los árboles y el viento. Ese viento es real, no hay ventiladores ni sonidos agregados. El viento es el viento, no representa nada; presenta. Lo que presenta el viento es el vacío. Esta escena va a ser una marca a posteriori, va a tener mucho peso en la película. Es el nudo, el momento traumático que pulsa la historia.

Una de las cosas que más me impresionó de Shara fue el ritmo, única musicalidad del filme. En Shara, la música está dada por un ritmo metálico que aparece y desaparece. Ese ritmo está desde el comienzo. Al principio, aparece de una forma muy suave, tenue, casi imperceptible. Y, en determinados momentos, ese ritmo se va haciendo más fuerte, hasta situarse casi en un primer plano. En relación con el ritmo de esta película me hice muchas preguntas: ¿Por qué la directora lo introduce? ¿De dónde proviene el ritmo? ¿Quién lo escucha?, ¿los personajes, el espectador? Pienso que el ritmo, en Shara, habita en un umbral, un espacio de borde entre los personajes y el espectador. No está en el interior de un cuerpo ni tampoco es un elemento exterior. El ritmo atraviesa el interior y el exterior agujereando el espacio y el tiempo.

Por otra parte, cuando comencé a escuchar esta película —para escribir sobre ella— pude oír *un* ritmo, siempre idéntico. Más tarde, me di cuenta de que eran dos. Dos líneas sonoras rítmicas que remiten probablemente a escenas diferentes, a tiempos y a espacios diferentes: hay un sonido compuesto por los golpecitos

constantes, metálicos, que podrían referirse al fenómeno traumático o a algo asociado a esa escena inicial, en la que los dos niños están jugando en una imprenta –el padre de ellos fabrica tinta china–. Pero hay otro sonido que corresponde a un ritual religioso y va acompañado de una voz (la voz de un monje en una ceremonia religiosa). Kawase juega con estos dos sonidos, introduciéndolos en la película en momentos específicos. Primero uno, después el otro; incluso, en determinado momento, se intersectan.

Creo que la intersección de esos dos ritmos en Shara es el modo que encontró Kawase para mostrar la presencia de lo mudo, de lo que no tiene representación. Creo que en las raíces del ritmo constante de aquellos golpecitos metálicos anida lo mudo, que reaparece como ritmo porque algo lo hace posible. Un acto convierte en danza el grito mudo del niño. Hay algo que permite que ese ritmo se constituya. A partir de entonces, será posible el placer y la historia.

Pensemos en el silencio de Shun. Ese silencio no es un callar, sino que es un agujero; tiene relación con aquello que no se puede decir, se relaciona con la presencia de la muerte. Por eso habla el viento pero no habla el niño.

En Shara, Kawase nos muestra que conviven ambos tipos de fenómenos: lo traumático y el ritual que intenta sanarlo. Ninguno de los dos desaparece absolutamente, eso es lo que impacta al espectador. El trauma se puede acallar pero no desaparece nunca, quedan restos. Ahora bien, este punto es importante porque tiene que ver con la concepción de Kawase: el trauma no desaparece pero se modifica, se apacigua, gracias a ciertos rituales, gracias a la comunidad, a los lazos comunitarios y también a la escritura. La directora no cree que las cosas permanezcan inmodificadas sino que le da mucha importancia a los lazos comunitarios, a la

relación con los vecinos, a los rituales, como el Festival de Basara. En ese Festival los miembros de la comunidad constituyen un único cuerpo. A través de la danza, los cuerpos se entremezclan. Los rostros de los bailarines están pintados como máscaras (hay cierta disolución del yo que permiten las máscaras). Lo que sucede con esos cuerpos es que se vuelven grotescos, transportándose a otro espacio, en el cual lo doloroso se transforma.



Pero quedan restos. No todo se transforma ni se diluye en la comunidad. Es como si dijéramos: hay algo que no se puede olvidar, que no se puede representar ni tampoco explicar.

Este filme me llevó a preguntarme: ¿qué es lo que Shun no puede olvidar? ¿Qué es lo que queda como resto de todo lo que sucedió? Y es la voz de Kei. En la escena final, vemos a la madre de Shun –interpretada por Kawase– mientras está teniendo a otro bebe, años después; es la escena del parto. Y la cámara hace un movimiento hacia atrás, alejándose de esa habitación hacia otra que se encuentra al lado... y allí oímos nuevamente a los dos hermanos gemelos jugando. Parece la misma escena del comienzo de la película –los dos niños jugando a limpiarse las manchas de tinta–. Pero no los vemos, *oímos la conversación entre Kei y Shun*; hay una diferencia respecto de la primera escena. Está el

escenario pero no están allí los niños –otra vez, la construcción de la ausencia–.

Se escucha que Shun le pregunta a Kei si va a volver. Y éste le responde que volverá “poco después de llegar”. Esto se escucha pero no se ve. Por eso digo que la voz de Kei es lo que retorna como resto de la escena traumática. En un primer momento pensé que esa escena del final era, en esencia, la misma escena del comienzo, una repetición de algo *fuera-de-tiempo* que sigue ahí. Pero no es así. No hay repetición de algo idéntico. Algo se repite, pero con un cambio, una marca nueva. Un lugar vacío. La repetición de lo mismo conlleva marcas diferentes.

La escritura y el cuerpo

En Shara, la escritura del padre marca un antes y un después. Lo inasimilable del trauma sigue allí pero la escritura cambia algo, posibilita algo. Pienso aquí la escritura como una función de anudamiento que implica un acto y una modificación que perdura. En ese anudamiento que es la escritura lo que se produce es la terceridad, un tercero, un Otro. Y eso implica una pérdida. La terceridad, el pasaje por el Otro, hace del trauma un recuerdo. La escritura se despliega cuando unos años después de la desaparición de Kei, Taku, el padre, advierte que no hay ninguna palabra que pueda nombrar dicha desaparición. Que esa pérdida es para la familia muy dolorosa pero que es preciso seguir adelante. Entonces reúne a la familia y escribe –a través de la práctica de la caligrafía– los kanjis de Oscuridad y Luz. Ese instante se transforma en un ritual y tiene el carácter de un acto. Es el modo en que van a intentar nombrar la muerte. Y si bien la muerte es

indecible, la escritura dibuja un borde a ese agujero. A partir de entonces ocurren ciertas cosas que tienen que ver con la vida: realizan un festival organizado por el padre, en el que participa activamente toda la familia; e incluso, toda la comunidad. Allí podrán exorcizar su dolor. A través del canto –incluso del grito– los cuerpos adquieren otra dimensión. Los rostros, maquillados como máscaras, transportan esos cuerpos a otro espacio; es que “la máscara, el tatuaje, el afeitado colocan al cuerpo en otro espacio, lo hacen entrar en un lugar que no tiene lugar directamente en el mundo, hacen de ese cuerpo un fragmento de espacio imaginario que va a comunicar con el universo de las divinidades o con el universo del otro”.²¹ Se trata del festival comunitario de Basara –al que me referí anteriormente para situar el cuerpo de la comunidad–. Algo allí permite una relación con el Otro. La escena del festival es intensa; tiene, incluso, reminiscencias de las antiguas fiestas de Carnaval a las que alude David Le Breton, en las que los cuerpos estallan, se entremezclan en un todo sin individualidad. Los cuerpos se vuelven grotescos, desbordantes, sin límites precisos.²²

El punctum en el cine: el vacío

Según Roland Barthes, “lo vacío es más bien lo nuevo, el retorno de lo nuevo (que es lo contrario de la repetición)”.²³ Esto me

21. Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010, pp. 13-14.

22. David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010, pp. 30-31.

23. Roland Barthes, *El grano de la voz*, *Ibid*, p. 102.

permite retomar el final de Shara, allí se manifiesta el vacío en esta dirección, como retorno de lo nuevo, como retorno de algo anterior con la marca de lo nuevo.

El vacío es un elemento esencial en el cine de Kawase. Definir el vacío es muy difícil porque se relaciona con lo que no tiene nombre. Cuando se nombra, ya no es más vacío. Sin embargo, aunque no pueda nombrarse, habita en todas las cosas: en la naturaleza pero también en el hombre. La noción de vacío que estoy pensando se vincula al Tao.²⁴

El taoísmo es la filosofía que está en la base del pensamiento estético chino –y que también tuvo su impacto en Japón–. El carácter chino 道 (Dao) está compuesto de dos partes: una que significa *cabeza* y otra que significa *caminar*. Se lo traduce por *vía* o *camino*. Se trata de una noción difícil de traducir porque hace referencia a lo que no puede nombrarse.

Dentro de esta filosofía hay una entidad que tiene mucha importancia, la de *soplo* o aliento. Del Tao surge el soplo primordial (o vacío primordial) que es una entidad que engendra la vida. Todo ser vivo es entendido como condensación de soplos vitales. Según el Tao, el soplo primordial es el Uno. El uno genera el dos, es decir, el *yin* y el *yan*. A su vez, *yin* y *yan* engendran los diez mil seres, que es el conjunto de todo lo viviente. Pero entre el dos y los diez mil seres se intercala el *tres* (el soplo del *vacío central*). Gracias a este tercer elemento, *yin* y *yan* se enlazan de

24. Sobre el vacío y el Tao en el pensamiento chino, ver: François Cheng, *Vacío y plenitud*, Madrid, Siruela, 2005 y, del mismo autor: *La escritura poética china. Seguido de una antología de poemas de los Tang*, Valencia, Pre-textos, 2007. En japonés, existe el término *ma* para referirse a un espacio vacío, así como también al tiempo (en el sentido de instante, también de intervalo). Acerca del término japonés *Ma* ver: Virginia Meza, “Ma. Espacio vacío”, en *Tokonoma*, 15, Buenos Aires, Series Tokonoma, 2011, pp. 86-87

manera dinámica y se transforman mutuamente. El vacío central procede del vacío primordial, es su expresión fenoménica.

Subrayo esta *doble noción de vacío* que subyace al Tao: por un lado, el vacío supremo que engendra el aliento primordial. Por otro lado, el vacío central que circula entre los pares yin/yan. Parece tratarse de un vacío ahuecado por su propio devenir. La consecuencia de la introducción del *tres* es la transmutación entre cielo y tierra o entre espacio y tiempo. La vida deja de ser unidimensional, un desarrollo de sentido único.²⁵

Kawase logra recrear el vacío de manera tal que nos lo hace sentir a los espectadores. Logra que el vacío circule entre los personajes y el espectador. Esto es posible gracias a la mirada de la directora. El vacío se presenta en el cine de Kawase bajo la forma de distintas figuras de lo invisible. Una de ellas es la voz áfona del viento. Es una imagen que se repite mucho en sus filmes: la copa de los árboles moviéndose y cierto murmullo a través del cual pareciera que los árboles hablan. Esto me lleva a afirmar que hay un *punctum* en el cine. Al menos, en el cine de Kawase parece haberlo; lo encuentro en relación con el vacío. El silencio de Shun (que es el de Kawase) es el *punctum* de la escena. La directora construye sus filmes desde allí. En esto, probablemente, sea un cine que apunta al corazón del ser.

25. Ver François Cheng, "Lacan y el pensamiento chino", en <http://www.conversiones.com/nota0510.htm>