

## Trabajo Fin de Grado

La lírica cinematográfica de Naomi Kawase  
Naomi Kawase cinematographic lyric



Autor/es

Juan Pablo Romanos Agustín

Director/es

Dr. Fernando Sanz Ferreruela

Grado en Historia del Arte/ Facultad de Filosofía y Letras

Junio de 2018

## **INDICE**

### **Introducción**

Justificación del trabajo.....	pág. 3
Estado de la cuestión.....	pág. 3
Objetivos.....	pág. 4
Metodología aplicada.....	pág. 5

### **Desarrollo analítico**

1. Nuevo cine independiente japonés.....	pág. 6
2. Naomi Kawase.....	pág. 9
2.1. Pérdida o ausencia.....	pág. 11
2.2. Naturaleza.....	pág. 16
<b>Conclusiones</b> .....	pág. 21

### **ANEXOS**

<b>Bibliografía</b> .....	pág. 22
<b>Webgrafía</b> .....	pág. 23
<b>Filmografía</b> .....	pág. 24

## Justificación del trabajo

Hemos decidido realizar un trabajo monográfico sobre la figura de la cineasta japonesa Naomi Kawase por la escasez de estudios existentes en nuestro país sobre ella, a pesar de ser una autora tan importante en los festivales de cine europeos y una de las cineastas que forman una nueva edad de oro del cine japonés actualmente. Además es necesario situar a Naomi Kawase en el contexto del *jishu eiga*, el nuevo cine independiente japonés, como una de sus grandes exponentes en los últimos años.

## Estado de la cuestión

Debido a la escasez de estudios monográficos dedicados a esta cineasta, nos hemos visto obligados a rastrear referencias bibliográficas acerca de ella en estudios y monografías dedicadas al cine oriental y japonés muy diversas.

El primer paso que se ha dado para comenzar este trabajo ha sido establecer un contexto general del cine japonés desde sus comienzos como cine independiente hasta nuestros días. Para esto se ha utilizado la *Historia general del cine* de Cátedra, los volúmenes V<sup>1</sup>, VII<sup>2</sup> y IX<sup>3</sup>, que tratan la cuestión del cine en Europa y Asia. Asimismo se ha utilizado el volumen XI<sup>4</sup> de dicho manual que trata de los Nuevos Cines de los 60. El problema es que estos escritos únicamente llegan hasta los años 60 y apenas abordaban los últimos años del cine de Japón. Para ampliar la información sobre el cine independiente japonés, que es el tema a tratar en este trabajo se ha utilizado un texto, “‘Cine independiente’ y Jishu Eiga”, *Nuevo cine independiente japonés 2000-2015*,<sup>5</sup> cuyo editor es Shozo Ichiyama, que comienza con un excelente trazado histórico desde los años 50 hasta lo que se está haciendo actualmente en el cine independiente japonés, para luego centrarse en una serie de películas, y entre ellas, la película documental *Tarachime (Nacimiento/Maternidad, 2006)* de Naomi Kawase.

---

<sup>1</sup> PÉREZ PERUCHA, J, PALACIO, M, *Historia general del cine. Vol. V, Europa y Asia (1918-1930)*. Madrid, Cátedra D.L. 1997

<sup>2</sup> MONTERDE, J. E, TORREIRO, C, *Historia general del cine. Vol. VII, Europa y Asia (1929-1945)*. Madrid. Cátedra D.L. 1997

<sup>3</sup> MONTERDE, J.E, RIAMBAU, E, *Historia general del cine. Vol. IX. Europa y Asia (1945-1959)*. Madrid. Cátedra. 1996.

<sup>4</sup> MONTERDE, J. E, RIMBAU, E (coord.), *Historia general del cine. Vol. XI, Nuevos Cines (años 60)*. Madrid, Cátedra D.L. 1995

<sup>5</sup> ICHIYAMA, S, “‘Cine independiente’ y Jishu Eiga”, *Nuevo cine independiente japonés 2000-2015*, San Sebastián, Shozo Ichiyama, 2015

A continuación hemos hecho una aproximación a la cineasta con el libro *Naomi Kawase: el cine en el umbral*,<sup>6</sup> del editor J.M López, publicado en Madrid por la editorial T&B Editores, en 2008. Este libro abarca diferentes capítulos en los que se van tratando diversos temas del cine de Kawase, para luego ahondar en algunas películas, aunque se escribió durante la realización de la película *Mogari no mori (El bosque de luto, 2007)*, quizá la película con la que dio el paso definitivo a la ficción, si es que efectivamente hay un cambio tan radical, y por esto el libro se centra en el terreno documental, incluso llegando a despreciar sus películas de ficción, afirmando que no hay ninguna que destacar.

Para el caso de los filmes, hemos utilizado una serie de artículos de revistas especializadas como *Dirigido por o Caimán*,<sup>7</sup> además de una multitud de artículos extraídos de la web que nos han permitido acercarnos a la filmografía y la temática de Kawase, además de una serie de entrevistas y monólogos de TEDx<sup>8</sup> que se han podido visualizar en la plataforma de vídeos Youtube.

Finalmente cabe señalar que todos los estudios consultados suelen abordar análisis muy genéricos que no profundizan en las constantes temáticas y narrativas del cine de Naomi Kawase. Así por ejemplo son pocos los que se dedican a estudiar los dos temas esenciales de la filmografía de esta cineasta, y que hemos elegido para el trabajo, que son la Pérdida o ausencia y la Naturaleza, y por ello ha habido que hacer una labor de síntesis, extrayendo de cada artículo y de cada libro los aspectos que más interesaban y más acertaban con los temas propuestos para el trabajo.

## **Objetivos**

- Realizar un estudio global de la producción artística de Naomi Kawase en base a la documentación, bibliografía y webgrafía publicada.

---

<sup>6</sup> LÓPEZ, J.M (ed.), *Naomi Kawase: el cine en el umbral*, Madrid, T&B Editores, 2008

<sup>7</sup> ÁLVAREZ CEDENA, José Luis, “Entrevista Naomi Kawase”, *Caimán. Cuadernos de Cine*, nº 37, abril 2015, ESTRADA, Javier H, “Aguas tranquilas (Naomi Kawase)”, *Caimán. Cuadernos de Cine*, nº 37, abril 2015, MARTÍNEZ, Beatriz, “Una pastelería en Tokio (Naomi Kawase)”, *Caimán. Cuadernos de Cine*, nº 43, noviembre 2015, RUEDA, Javier, “Acomodar la mirada. Hacia la luz (Naomi Kawase)”, *Caimán. Cuadernos de cine*. nº 65, noviembre 2017.

<sup>8</sup> El valor de las películas. Naomi Kawase. TEDx Tokyo:  
<https://www.youtube.com/watch?v=XhOtrGDDRRo> (Fecha de consulta: 20/VI/2018)

- Hacer un estudio contextual de nuestra cineasta entendiéndolo en el ambiente del cine independiente japonés de los últimos años.

- Analizar cada uno de los temas que constituyen su filmografía, estos son la pérdida o ausencia y la Naturaleza, situándolos en cada una de las películas que constituyen la obra cinematográfica de esta cineasta.

- Estudiar la relación entre el terreno documental y la ficción en la obra de Naomi Kawase, dos caracteres muy correspondidos en sus películas, ya que podemos observar dos etapas en su filmografía, documental y ficción, pero la frontera es muy difusa.

### **Metodología aplicada**

El proceso de realización de este trabajo ha seguido las siguientes fases:

- Búsqueda de bibliografía general para realizar un contexto en torno a la cineasta Naomi Kawase, para luego centrarnos en una investigación de bibliografía más específica sobre la cineasta y su filmografía

- Búsqueda de la filmografía de esta cineasta independiente. En este apartado nos hemos encontrado con numerosas dificultades para encontrar todas las películas, debido a la complicada distribución de películas independientes en el país nipón. Hay que incluir también la dificultad del idioma, ya que no todas las películas estaban traducidas al castellano, y para ello ha habido que visualizarlas en versión original o con subtítulos en francés e inglés, ya que algunas son coproducciones con otros países europeos.

- Análisis de las películas, que ha sido siempre adoptando un punto de vista subjetivo, aunque nos hemos apoyado en numerosas críticas realizadas en revistas como *Caimán. Cuadernos de cine* o *Dirigido por*.

Para todo ello hemos utilizado un método en el que sobre todo hemos puesto el acento en la plasmación de los hitos vitales de la autora en sus películas, así como sus preocupaciones existencialistas,<sup>9</sup> y cómo estas se han traducido al terreno narrativo, plástico y estético, componentes todos ellos fundamentales para entender la filmografía de Naomi Kawase.

---

<sup>9</sup> ÁLVAREZ CEDENA, José Luis, "Entrevista Naomi Kawase", *Caimán. Cuadernos de Cine*, nº 37, abril 2015.

## Desarrollo analítico

### 1. Nuevo cine independiente japonés

Hasta la década de 1970, el panorama del cine japonés es bastante sencillo de trazar, puesto que en él tan solo se advertía la diferencia entre el porcentaje mayoritario de películas comerciales producidas por grandes compañías y, por otro lado, el “cine independiente”, mucho más minoritario. Sin embargo a partir de los años ochenta, se incorporaron al mercado canales de televisión o grandes casas editoriales, que ocuparon el papel que les correspondía a las llamadas majors, de tal modo que estos nuevos agentes comenzaron a financiar también superproducciones comerciales. Así, en el panorama más reciente del cine japonés existe una frontera muy clara entre las majors y las pequeñas productoras independientes, que llevan a cabo películas mucho menos ambiciosas comercialmente y además muy minoritarias en cuanto a su recepción por parte del público ya que muchas veces se ven relegadas a ser exhibidas en los festivales, tal y como le sucede a muchas obras de Naomi Kawase.



Fig. 1. Fotograma *Tokyo Monogatari* (*Cuentos de Tokio*, 1953) de Yasujiro Ozu

La expresión *jishu eiga* en Japón se refiere a las películas realizadas por sus directores no en función de encargos sino *motu proprio*, es decir por su propia iniciativa, reuniendo ellos mismos el capital necesario, incluso llegando a financiarse con su propio patrimonio. Son películas que no se hacen en función de los gustos del público, ya que los cineastas las realizan según sus propias inquietudes. Este tipo de películas fueron llevadas a cabo como óperas primas por muchos autores en los años 80. Shozo Ichiyama apunta a que la gran mayoría del cine japonés actual comenzó a partir de estos *jishu eiga*.<sup>10</sup> Como se verá más adelante, el cine de Naomi Kawase respondería a esta concepción de *jishu eiga*, ya que son películas en las que ella misma ha reunido su financiación, al menos en sus primeros momentos, y también las ha realizado según sus propios gustos y no respondiendo a la demanda del público.

En cuanto a la situación general del cine japonés, podemos hablar que alcanzó su punto más álgido en los años 50, cuando se vive la primera Edad de Oro del cine japonés con Kurosawa, y previamente Mizoguchi y Ozu (Fig. 1). Con motivo de la aparición de la televisión en los 60, la industria cinematográfica en Japón entró en crisis, pero surge la *Nuberu Bagu*, que es lo equivalente a la *Nouvelle Vague* en Francia. Hasta los 70 existieron cinco *majors* que cubrían toda la industria, estas eran Shochiku, Toei, Toho, Nikkatsu y Daiei, a pesar de que cineastas como Kaneto Shindo, Nagisa Oshima o Shohei Imamura (Fig. 2) erigieron productoras de carácter independiente. En los 70 este sistema de las cinco *majors* se empieza a fraccionar. Nikkatsu por ejemplo se especializó en 1971 en otro tipo de cine como era el cine para adultos para poder afrontar los gastos. La Daiei entró en quiebra en este mismo año, a pesar de que en 1974 volvió a funcionar pero ya sin condición de *major*. Así que sólo quedaban como *majors* Shochiku, Toho y Toei.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Por ejemplo, a esto se refiere ICHIYAMA, S, “‘Cine independiente’ y Jishu Eiga”, *Nuevo cine independiente japonés... Op.cit.* p. 8

<sup>11</sup> Para más información, consultar MONTERDE, J. E, RIMBAU, E (coord.), *Historia general del cine. Vol. XI, Nuevos Cines (años 60)*. Madrid, Cátedra D.L. 1995, GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos, *Historia del cine*, Madrid, Editorial Fragua, 2016, pp. 439-441. KEMP, Philip, *Cine. Toda la historia*, Barcelona, Editorial Blume, 2011, 374-379. COUSINS, Mark, *Historia del cine*, Barcelona, Blume, 2005, pp. 295-297. GUBERN, Román, *Historia del cine*, Barcelona, Anagrama, 2014, pp. 451-452 y 537-538.



Fig. 2. Fotograma *Narayama Bushi-Ko* (*La Balada de Narayama*, 1983), de Sohei Imamura

En los años 80, como hemos visto, entran en escena una serie de empresas externas a la industria del cinematógrafo pero que producen películas para la gran pantalla, en especial el canal de televisión Fuji Television y el grupo editorial Kadokawa Shoten, mientras las *majors* cada vez dedicaban menos presupuesto a la producción de películas debido al escaso éxito que tenían en taquilla. Cada vez era más complicado convertirse en director de cine dentro de las grandes *majors*, por eso a partir de los 70 comenzó a surgir una nueva generación de cineastas que producían por su cuenta películas que rodaban en 8 mm con las cámaras que se vendían entonces para rodar escenas de uso doméstico personal. Estas películas, denominadas *jishu eiga*, se proyectaban en celebraciones universitarias o sesiones de cine-club, no eran destinadas para un público general. El Pia Film Festival (PFF)<sup>12</sup> (Fig. 3) es el que se dedicó a dar a conocer estas producciones a partir de 1981, organizado



Fig. 3. Logo del Pia Film Festival

<sup>12</sup> Se puede ampliar la información en la web oficial del Pia Film Festival: <https://pff.jp/english/about/> (Fecha de consulta: (15/VI/18))



por la revista PIA. Ser escogido para este festival significaba una buena oportunidad para convertirse en director de cine, como sucedió con Yoshimitsu Morita o Kazuki Ohmori, quienes tras el festival comenzaron a realizar cine comercial. Incluso en 1984 se constituyó la beca PFF que consistía en que los directores seleccionados debían efectuar una producción para el año siguiente, y las mejores producciones recibían financiación y tenían facilidad para estrenar la película en salas comerciales. Además el PFF permitía contactos con el extranjero para los futuros cineastas.<sup>13</sup>

A partir de los 80 se difunde el formato vídeo, pero los *jishu eiga* mantienen el formato de 8 mm, aunque mezcladas con el vídeo. Sin embargo, en la década de los 2000 se pueden adquirir a precio asequible cámaras de vídeo en calidad HD (*high definition*), y surge una nueva generación que apuesta por el vídeo digital, por lo que la mayoría de este nuevo *jishu eiga* se realiza en formato digital. Así se resuelve el gran problema de este tipo de películas que era la de la exhibición. No había salas de cine equipadas para el formato de 8 mm, había que grabar por lo menos en 16 mm, y cuando empiezan a grabar en formato digital, estas películas se pueden exhibir en las salas de cine: *Ha llegado la era en que el jishu eiga puede exhibirse tal cual en salas comerciales.*<sup>14</sup> Esto supone la incorporación de cineastas veteranos en el territorio del *jishu eiga*, como el caso de Koji Wakamatsu, quien a los 71 años dirigió su *United Red Army* (2007), a quien siguieron Masao Adachi e Isao Okishama.<sup>15</sup>

En este contexto está la Osaka Geijutsu Daigaku (Osaka University of Arts), cuyo departamento de Imagen fue creado en los 60, pero que adquirió fama cuando alumnos suyos empezaran a debutar a finales de los 90 y principios del siglo XXI, como es el caso de Kazuyoshi Kumakiri, Nobuhiro Yamashita o Go Shibata.<sup>16</sup> Su maestro fue Sadao Nakajima, de la productora Toei, especializada en *yakuza eiga* (Fig. 4),



Fig. 4. Cartel promocional *Yakuza Senso: Nihon No Don* (1977, Sadao Nakajima)

<sup>13</sup> ICHIYAMA, S, “‘Cine independiente’ y Jishu Eiga”, *Nuevo cine independiente japonés... Op.cit.* pp. 8-11

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 12

<sup>15</sup> *Ibidem*

<sup>16</sup> COSTA, Jordi, *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*, Barcelona, Paidós, 2003

es decir lo equivalente al de cine negro, quien apoyaba por completo las ideas de sus alumnos, dando lugar a obras muy personales.

Antes del 2000, las salas de cine se hallaban en manos de las tres *majors* mencionadas<sup>17</sup>, y era muy complicado para el cine independiente poder exhibirse. Sin embargo, en la primera mitad de la primera década del 2000 existen un gran número de salas, denominadas *art theater*, donde se exhiben los *jishu eiga*, como el caso de *An (Una pastelería en Tokio, Naomi Kawase, 2015)* que llegó a exhibirse en 80 salas, que hizo que su recaudación en taquilla duplicase el presupuesto de la producción de la película. Esto es una excepción, pero en el caso de una película que se prevea vaya a tener una gran recaudación, entonces se abre la posibilidad de que se exhiba en diferentes salas por todo el país.<sup>18</sup> Sin embargo, antes del 2000 se lograba una gran recaudación en los denominados videoclubs, auténticas cadenas de alquiler de películas, que fueron reduciéndose conforme pasaban los años, pasando de unos 13.500 establecimientos, a unos 3700 en 2015. Además la distribución por Internet de las películas en Japón no está muy desarrollada, y aun así parece lógico pensar que, en el caso de que se consolidase el mercado on-line, el beneficiado sería el cine comercial, y no tanto el *jishu eiga*. Las esperanzas por tanto están puestas en las subvenciones, por ejemplo las concedidas por el Japan Arts Council que ayuda en las producciones de las películas; pero sigue habiendo un problema en esto y es que, para recibir una subvención de esta institución, el presupuesto de la película ha de ser superior a 50 millones de yenes (aproximadamente 400 mil euros), lo que es muy complicado para una película independiente, con un presupuesto muy inferior. Así las opciones para mantenerse en este mercado del cine independiente son varias, como por ejemplo a la vez que se hace *jishu eiga* recibir encargos de cine comercial, reducir el presupuesto al mínimo y financiarlo con el capital propio, o, como el caso de Naomi Kawase, realizar películas en coproducción con otros países europeos.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Como hemos visto, a partir de la segunda mitad de los años 70 dominan el mercado las *majors* Shochiku, Toho y Toei.

<sup>18</sup> ICHIYAMA, S, “‘Cine independiente’ y Jishu Eiga”, *Nuevo cine independiente japonés... Op.cit.* pp. 15-16

<sup>19</sup> RICHIE, Donald, *Cien años de cine japonés*, Madrid, Jaguar, 2005, pp. 236-237

## 2. Naomi Kawase

Naomi Kawase (Fig. 5) nació el 30 de mayo de 1969, fue abandonada por sus padres y creció con su tía abuela, hecho que va a marcar gran parte de su carrera fílmica. Se formó en la Escuela de Fotografía de Osaka, adscrita a la Osaka University of Arts, donde estudió producción de televisión, para después centrarse en el cine. Más tarde trabajaría como docente en esta escuela durante 4 años. Tras su graduación en 1989, pasó a ser estudiante para Shunji



Fig. 5. Naomi Kawase

Dodo, un fotógrafo japonés. Comenzó su carrera como directora realizando pequeños documentales cuando era muy pequeña acerca de su familia y su entorno en Nara, pasándose a la ficción con su película *Suzaku* (*Moe no suzaku*, 1997), aunque combinándola con su carrera en el territorio documental. Fue la cineasta más joven en ganar el premio Cámara d'Or en el Festival de Cannes por su película *Suzaku* (1997). Además es escritora de dos novelas, *Suzaku* y *Hotaru*, que años más tarde llevó a la gran pantalla.

Podemos distinguir en su filmografía entre obras documentales y obras de ficción, pero por la naturaleza de estas se nos hace difícil trazar dicha distinción porque en su cine los límites de género se confunden. En el territorio documental, aunque no estén todas por la ingente producción de la que hace gala esta cineasta, destacan: *Ni tsutsumarete* (*En sus brazos*, 1992), *Shiori tsuki* (*White moon*, 1993), *Katatasumori* (*Caracol*, 1994), *Ten, mitake* (*Mirad el cielo*, 1995), *Arawashi yo o Utsishiyo* (*This World*, 1996), junto a Hirokazu Koreeda, *Somaudo Monogatari* (*El bosque*, 1998), *Mangekyo* (*Caleidoscopio*, 1999), *Kya Ka Ra Ba A* (*Cielo, Viento, Fuego, Agua, Tierra*, 2001), *Tsuioku no dansu* (*La Danza de los recuerdos*, 2002), *Kage-Shadow* (*Sombra*, 2004), *Tarachime* (*Nacimiento/Maternidad*, 2006). En esa frontera entre el documental y la ficción, predominando la segunda, podemos encontrar: *Suzaku* (*Moe no suzaku*, 1996), *Hotaru* (*Luciérnaga*, 2000), *Sharasojyu* (*Shara*, 2003), *Mogari no mori* (*El bosque de luto*, 2007), *Nanayomachi* (2008), *Genpin* (*La mujer misteriosa*, 2010), *Hanezu no tsuki* (*Hanezu, el espíritu de las montañas*, 2011), *60 seconds of solitude in year zero* (2011),

*Futatsume no mado* (Aguas tranquilas, 2014), *An* (Una pastelería en Tokio, 2015), *Hikari* (Hacia la luz, 2017)

Cuando triunfó con el galardón Gran Premio en 2007 en el Festival de Cannes con su película *Mogari no mori* (*El bosque de luto*, 2007), Naomi Kawase vio la oportunidad de fundar el Nara International Film Festival (Fig. 6). El Festival Internacional de cine de Nara es un evento bianual, celebrado en Nara, prefectura de Japón, fundado en 2010 por la cineasta Naomi Kawase, el año en que se celebraban 1.300 años desde que Nara se convirtió en capital de Japón. Pero el festival no se restringe a las diferentes secciones de competición sino que también hay una serie de proyectos para atraer la atención de las películas, incluido el apoyo a la realización de obras de directores noveles, tanto dentro como fuera de Japón, como también la realización de un taller para niños y estudiantes del extranjero y del país anfitrión, en un evento de proyección mensual llamado “Nara cinematheque” proyectado en la ciudad de Nara, además del proyecto de NARActive. NARActive es un término que fue inventado para el festival, y se combinan los términos “Nara” y “narrative”, y sirve para referirse a la promoción de Nara hacia el mundo. La misión de NARActive es la de exhibir films excepcionales que representen la esencia de Nara. Los participantes del NIFF centran sus esfuerzos en grabar la naturaleza y la gente de Nara en películas y trasladarlos a la generación siguiente. NARActive busca a nuevos talentos para la realización de películas y ayudar a que la gente por todo el mundo descubra Nara.



Fig. 6. Acto de apertura del Nara International Film Festival

El NIFF está dirigido a jóvenes promesas de la dirección cinematográfica en Nara. Llevan a cabo películas que se establecen en la ciudad. Personal experimentado y gente

local apoyan las filmaciones realizadas por estos directores, que pueden ser filmadas en Nara o transcurrir en la ciudad de Nara, pero ambas son efectuadas por parte de los directores que vienen de fuera de Nara, y esto permite a la gente local fortalecer su sentido de comunidad y establecer relaciones con el personal de filmación. Así las películas de NARAtive viajan alrededor del mundo para informar a la gente de su belleza.<sup>20</sup>

En la obra de Naomi Kawase, que se lleva a cabo mediante una *emotividad de cocción lenta*,<sup>21</sup> vamos a encontrar dos constantes que se van a repetir en toda su obra fílmica, y más concretamente en sus películas de ficción. En primer lugar, la pérdida en todas sus formas: pérdida de un familiar, pérdida de un amante o esposo o esposa, sobre todo bajo la forma de la muerte. Esto como veremos es la consecuencia de la vida de la directora nipona, donde la ausencia tuvo un papel fundamental. En segundo lugar, la constante de la Naturaleza como protagonista de fondo de todas sus películas. No hay película en la que la Naturaleza no esté presente de una u otra manera, son escenarios rurales, alejados de la gran ciudad, salvo alguna excepción, y sus protagonistas se sumergen en auténticos escenarios naturales como un bosque, el propio mar, o el campo. Es decir, la Naturaleza como la “otra protagonista” de su obra filmográfica. A ello se podía añadir la importancia de la ciudad de Nara como escenario de todas sus historias documentales. Naomi nació y creció en Nara y es una profunda amante de su tierra, tanto que como hemos visto, llegó a fundar el Nara International Film Festival, un festival de cine para jóvenes talentos en su ciudad natal, y sus historias, principalmente las del ámbito documental, transcurren en su ciudad más querida.

## **2. 1. Pérdida o ausencia**

Naomi Kawase fue abandonada por su padre cuando era muy pequeña, abandono que fue seguido por su madre poco tiempo después. Así fue criada por sus tíos abuelos a los que dedicó gran parte de su obra filmográfica en su apartado documental. Este hecho ha marcado toda su filmografía y la pérdida o ausencia de algo o alguien está presente en todas sus películas, principalmente en los documentales de su primer período, pero también en sus obras de ficción. En sus películas de ficción más representativas la pérdida se completa con las figuras por un lado de Uno Kawase, la tía abuela que surge

---

<sup>20</sup> <http://nara-iff.jp/en/> (Fecha de consulta: 19/IV/2018)

<sup>21</sup> ICHIYAMA, S, “‘Cine independiente’ y Jishu Eiga”, *Nuevo cine independiente japonés... Op. Cit*, p. 96

para cuidar de la pequeña Naomi, y del pequeño Mitsuki Kawase, su hijo. En sus películas podemos advertir la ausencia, siempre se omite algo, y los personajes del filme lo tienen presentes. Naomi busca a sus padres, pregunta a su tía abuela por qué la abandonaron, quiénes son, se pregunta acerca de ellos, está muy clara la idea del abandono. Pero a la vez siempre hay una esperanza, hay una promesa de poder avanzar, y esta está personalizada bajo las figuras de Uno, la tía abuela, y de Mitsuki, como por ejemplo sucede al final de *Tarachime (Nacimiento/Maternidad, 2006)*, donde las figuras más importantes de la vida de Naomi se dan la mano, coinciden en un mismo plano la niña que fue abandonada, la mujer que la crió y la esperanza de un futuro, y esta es la oportunidad de que la cineasta pueda redimir el papel de sus padres. Así, en los filmes de Naomi Kawase está presente la pérdida, sí, pero siempre con una promesa de encuentro, de reconciliarse con el mundo.

Podemos observar la existencia de dos dípticos fundamentales en su cine documental, el primero se refiere a la búsqueda de la figura ausente de su padre, con los documentales *Ni tsutsumarete (En sus brazos, 1992)*, y *Kya Ka Ra Ba A (Cielo, Viento, Fuego, Agua, Tierra, 2001)*. En el primer film todo culmina con la conversación de la cineasta con su progenitor; el otro díptico lo conforman los documentales *Katatsumori (Caracol, 1994)* y *Tarachime (Nacimiento/Maternidad, 2006)*, dedicado a la figura que sustituyó a sus padres, su tía abuela. Se va a establecer una relación entre la maternidad de ella misma en el parto y la maternidad que le fue negada a su abuela, que vemos en la huella de la cicatriz del vientre de la mujer, donde se habla de una ausencia, un embarazo extrauterino. Cuando se convierte en madre parece que la historia incompleta de su propio origen se pone en orden.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> *Ibidem* pp. 82-84



Fig. 7. Fotograma de *Tarachime* (*Nacimiento/Maternidad*, 2006)

*Tarachime* (Fig. 7) empieza con acusaciones indiscriminadas de Naomi hacia su tía abuela, unos ataques que encontrarán justificación cuando la cineasta tenga a su primer y único hijo. Todo parece relacionarse entre una mujer que intentó cumplir el papel de una madre ausente como es la tía abuela, y la madre en que se convierte Naomi al final de la película. La figura de la infancia deja paso al futuro, al nacimiento de su hijo.

En la película *Suzaku* (*Moe no suzaku*, 1996) la pérdida la puede simbolizar el cabeza de familia, el padre que se ausenta dejando tras de sí unas pequeñas películas, filmadas en Super 8, en homenaje a los documentales de la propia cineasta, pues no en vano es su ópera prima en el terreno de la ficción. Además existe la figura de una madre que ya ha abandonado a la familia. El personaje del padre se dedica a retratar con su cámara a los habitantes del pueblo, y la película podría generar el debate entre el documental y la ficción, ya que el filme en sí mismo es ficción, es una historia creada por la cineasta, que también hace las veces de guionista, pero las imágenes que graba el personaje del padre con la cámara recuerdan mucho a los primeros momentos en que Naomi grababa rostros y objetos reales con su cámara. Así, aunque *Suzaku* es la primera película de ficción de Naomi Kawase no termina de cruzar la frontera entre el documental y la ficción. Esta película sigue la tradición de Yasujiro Ozu sobre la



descomposición familiar y el paso del Japón rural a uno más urbano.<sup>23</sup> Debemos destacar la escena del túnel (Fig. 8), en la que se adentran los dos hijos junto al padre, y este le pregunta a Eisuke, uno de los hijos, si echa de menos a su madre, una pregunta



que queda sin respuesta. De nuevo una sombra más en la película. Tras el túnel,

Fig. 8. Fotograma del túnel de *Suzaku* (*Moe no Suzaku*, 1996)

vemos al hijo solo paseando, ya no está el padre, y aparece la figura de una mujer de blanco, en una posible alusión a esa madre ausente. Esta pérdida también se salva aquí con el papel de la abuela. Es una película casi autobiográfica, ya que se queda en la casa con el nieto al final de *Suzaku*, cuando la hija y la madre parten de la casa.<sup>24</sup>

Muy en relación con esta temática está *Sharasojyu* (*Shara*, 2003), una declaración de intenciones desde el principio, donde en un plano secuencia magníficamente trazado vemos a dos pequeños gemelos, Shun y Yuka, corriendo por un pueblo (Fig. 9). Los seguimos hasta que uno se adelanta por una esquina y literalmente desaparece de la vista del otro, una ausencia que se va a sentir a lo largo de todo el film. Una escena que elimina el sonido ambiente en un principio y escuchamos a unos monjes cantando en modo extradiegético, y en ralentí, para dar lugar a esa secuencia fragmentada con sonido ambiente. Estos personajes que faltan son como sombras que flotan por encima de los personajes, se siente su ausencia y no es hasta el final de la película, cuando un acontecimiento cura de algún modo esa ausencia.



Fig. 9. Fotograma de *Sharasojyu* (*Shara*, 2003)

<sup>23</sup> LÓPEZ, J.M (ed.), *Naomi Kawase: el cine en el umbral*, *Op cit.* p. 56

<sup>24</sup> RICHIE, Donald, *Cien años de cine japonés*, *Op. cit.* pp. 236-237



En esta película además hace su aparición Naomi Kawase como actriz, que aparece embarazada, en una clara referencia al docudrama *Tarachime (Nacimiento/Maternidad, 2006)*. Las dos finalizan con una promesa de esperanza, con el parto de su hijo, aunque esta vez es en ficción, pero sirve para que el personaje principal se olvide momentáneamente de su hermano desaparecido (y hallado muerto), y vea en el hijo de la cineasta una especie de cura para su ausencia. De nuevo, la película comienza con una sombra y finaliza con una promesa de futuro. Esta vez no hay ausencia de la madre ni del padre, aspecto que sorprende ya que es la única película de toda su filmografía donde están presentes, pero Naomi Kawase deja también su impronta en el momento en que la amiga del protagonista descubre que su madre es en realidad una madre adoptiva, ya que la verdadera le abandonó cuando era muy pequeña. De nuevo ese carácter autobiográfico de la cineasta que busca en sus películas dejar de manifiesto el abandono de unas figuras tan importantes en la vida de una persona, y de cómo son sustituidas por otras personas.

Quizá la película que más explore el tema de la pérdida es *Mogari no mori (El bosque de luto, 2007)*,<sup>25</sup> un filme en el que los dos protagonistas han experimentado un fallecimiento, en el caso de Machiko, su hijo, y en el caso del anciano Shigeki, su mujer hace ya mucho tiempo. Machiko trabaja en una residencia de ancianos y para alegrar el día de un anciano que parece estar pasando por una gran agonía, le lleva de viaje. El vehículo en el que van se estropea y el hombre escapa hacia el bosque. En un principio podemos deducir que el anciano padece alguna deficiencia mental que le lleva a actuar de ese modo, pero luego descubrimos que únicamente quería reunirse con su mujer en su tumba en medio del bosque. La película finaliza con los dos protagonistas tumbados en la tierra fértil del bosque, ya en reunión con la amada fallecida (Fig. 10). Este filme trata de una forma muy interesante el duelo, la mujer busca salir adelante tras esta enorme pérdida, y encontrará consuelo en el anciano que a su vez ha experimentado la muerte y que no termina de aceptarla. Vemos dos versiones de la muerte y dos modos de hacerle frente. El anciano puede descansar en paz cuando se reúne con su mujer en un modo quizá muy panteísta donde podemos intuir cómo el bosque ejerce de espíritu de consuelo para los dos protagonistas.

---

<sup>25</sup> LÓPEZ, J.M, “Cicatrices de la ausencia. *El bosque del luto*, de Naomi Kawase”, Cahiers España, nº6, noviembre 2007.



Fig. 10. Fotograma del final de *Mogari no Mori* (*El bosque de luto*, 2007)

En *Futatsume no mado* (*Aguas tranquilas*, 2014) la ausencia se manifiesta en la figura maternal de los dos protagonistas, Kaito y Kyoko. La película comienza con la muerte de un hombre a orillas del mar, un misterio que será resuelto a final de la película ya que era un amante de la propia madre que se suicida, y que da pie a que los protagonistas se interesen por los ciclos de la vida y de la muerte. Este filme además explora una visión sobre el mar, casi elevado a la condición de dios, que veremos más adelante. De esta forma, el filme muestra a dos tipos de madre, la madre del protagonista que es una madre ausente, poco preocupada por su hijo y que se dedica a viajar buscando nuevas experiencias; y la madre de la protagonista, una mujer enferma, que tiene muy buena relación con su hija y con su marido, pero que finalmente fallecerá, quizá mostrando que no existe madre perfecta, y que si la hay se desvanece con el tiempo, o puede ser una referencia a su madre adoptiva que falleció. Ante la enfermedad de la madre, surge la abuela que intentará apoyar a su nieta y prepararle para el final.

En una de las ocasiones en que desaparece la madre, el protagonista acude a visitar a su padre, un padre que les abandonó y que se separó de la madre. Por los documentales, sabemos que el padre de Naomi Kawase, aparte de que fue el primero que abandonó a la familia, tiene un enorme tatuaje, lo que le lleva a la directora a intentar hacerse el mismo tatuaje, hecho que dejará manifiesto en el documental *Kya Ka Ra Ba A* (*Cielo, Viento, Fuego, Agua, Tierra*, 2001). Es curioso que el padre que aparece en *Futatsume no mado* luzca un enorme tatuaje en la espalda, quizá como identificación de ese padre ausente, ya que en el momento del baño, la cineasta dedica

unos segundos a grabar ese dibujo que le recorre la espalda. Cuando muere la madre de la protagonista, la madre del joven desaparece y es cuando el hijo la va a buscar, al igual que la propia Kawase cuando termina llamando por teléfono a su padre en *Ni tsutsumarete* (*En sus brazos*, 1992), ya que con los años logró retomar la relación con su madre, pero su padre nunca estuvo ahí, y es en esta conversación cuando logra hablar con él y se establece un diálogo en el que el padre se interesa por la vida de su hija. Así, el protagonista de la película se encuentra con su madre y se reconcilia con ella en un sentido abrazo, tras creer que la había perdido para siempre, de nuevo esa promesa de esperanza. La película termina con una bella y poética escena donde los jóvenes se sumergen en el mar completamente desnudos (Fig. 11), en una especie de danza, mientras una voz en off, de nuevo el recuerdo a los documentales previos, relaciona el mar con la propia vida.



Fig. 11. Fotograma del final de *Futatsume no mado* (*Aguas tranquilas*, 2014)

*An* (*Una pastelería en Tokio*, 2015) es una película que se sale de los cánones de Naomi. Con el paso de los años parece que ya se empieza a olvidar de la pérdida, de la ausencia y hace un homenaje a su abuela, la protagonista de este filme, personificada en una anciana enferma de la piel. Trata sobre una pastelería en la ciudad de Tokio que ve sufrir una ausencia clara de clientes.<sup>26</sup> Todo cambia cuando llega una anciana (Fig. 12) y se ofrece a trabajar y a enseñarle al protagonista a hacer an, la salsa de los doriyakis. Shintaro accede de mala gana pero ella le descubre que es una auténtica virtuosa y el

---

<sup>26</sup> MARTÍNEZ, Beatriz, “Una pastelería en Tokio (Naomi Kawase)”, *Caimán. Cuadernos de Cine*, n° 43, noviembre 2015.

negocio prospera gracias a la nueva calidad de los pastelitos. Es de destacar la escena en la que están preparando el an, una escena que hace referencia a la estética zen donde prima la sencillez y la poética. De esta forma, Naomi Kawase parece hacerle un homenaje a la mujer que le crió y gracias a la cual pudo tener una vida de calidad. *An* es quizá una metáfora de la vida de la propia cineasta.



Fig. 12. Kirin Kiki en *An* (*Una pastelería en Tokio*, 2015)

Pero el caso más paradigmático de esta temática es la última película de la cineasta, *Hikari* (*Hacia la luz*, 2017) (Fig. 13), donde vamos a ver la pérdida de lo más importante para un fotógrafo como es la vista. La película trata la relación entre un fotógrafo que está perdiendo rápidamente la vista y de una mujer que se dedica a escribir guiones cinematográficos adaptados para invidentes. La película también es un excelente homenaje al cine, ya que el cine es luz, pero la pérdida de la visión no implica la incapacidad para disfrutar del cine, y para ello está la mujer que lee guiones adaptados para que los invidentes puedan disfrutar de una película imaginando las escenas con la lectura. Hay constantes referencias a la luz y su influencia. De nuevo, vemos aquí la figura de una madre, enferma parece ser de alzhéimer, que en una



Fig. 13. Cartel promocional de *Hikari* (*Hacia la luz*, 2017)

ocasión se escapa con la intención de reunirse con su marido ya fallecido. Vemos la figura de una madre disfuncional que ya no sirve para cuidar a su hija, y que es justo lo contrario, necesita de los cuidados de su hija para poder sobrevivir. Así *Hikari* constituye un bello homenaje al cinematógrafo pero también trata el tema de la pérdida.

27

## 2. 2. Naturaleza

Como hemos comentado, la Naturaleza es la protagonista de fondo de toda la filmografía de Naomi Kawase. Si hay una característica que defina la tradición cultural japonesa esta es la veneración por la naturaleza. El pueblo nipón tiene una especial sensibilidad para captar su belleza.<sup>28</sup> Como artista japonesa, la directora tiene una gran facilidad para plasmar esa trascendencia de la naturaleza en sus películas. Los japoneses tienen que enfrentarse a un medio físico violento, temible, y en la mayoría de los casos imprevisible, sobre todo por la amplia existencia de volcanes y los continuos terremotos y maremotos, que llevan al pueblo nipón a sentir la naturaleza como una auténtica divinidad. Pero Japón también tiene una cara muy bella, es un país de altas montañas, de lagos, mares y enormes y frondosos bosques como los que vemos al comienzo de las películas *Suzaku* (*Moe no suzaku*, 1996) y *Mogari no mori* (*El bosque de luto*, 2007), que veremos más adelante.

Japón es un país en el que sus paisajes perciben muchos cambios con el transcurrir de las estaciones, como podemos ver en el desarrollo de los cerezos en *An* (*Una pastelería en Tokio*, 2015), que termina con una bella secuencia con los cerezos en flor, hecho que tiene su particular fiesta en Japón. Los japoneses sienten una veneración y un gran respeto por la naturaleza, y la necesidad de buscar una armonía con ella, como vemos en esa bella escena del final de *Futatsume no mado* (*Aguas tranquilas*, 2014), donde los cuerpos desnudos de los dos jóvenes se ven perfectamente integrados con el mar, al que desde el principio han tenido un enorme respeto.

Serge Daney en su texto “Cinemetereología” describe el papel protagonista del paisaje en la película *Trop tôt, trop tard* (1982), de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet,

---

<sup>27</sup> RUEDA, Javier, “Acomodar la mirada. Hacia la luz (Naomi Kawase)”, *Caimán. Cuadernos de cine*. n° 65, noviembre 2017.

<sup>28</sup> Para ampliar la información consultar: BARLÉS, Elena: “Arte y naturaleza en Japón: la belleza de las cuatro estaciones”, en AA.VV., *Cerezos, lirios, crisantemos y pinos. La belleza de las estaciones en el arte japonés*, Zaragoza, Fundación Torralba-Fortún, 2008, pp. 15-49

con estas palabras: *La nube que pasa, una repentina bandada de pájaros, un grupo de árboles mecidos por el viento, un claro en el cielo...*<sup>29</sup> Este autor declara que este tratamiento del paisaje no se veía desde la época muda, concretamente desde *The Wind* (*El viento*, 1928), de Víctor Sjöström. Daney afirma que el “sonido del viento” se pierde con la llegada del cine sonoro, y hubo que esperar a los Straub para volverlo a escuchar. D. W. Griffith incluso afirmó en su última entrevista: *What the modern movie lacks is beauty, the beauty of moving wind in the trees, the Little movement in a beautiful blowing on the blossoms in the trees. That they have forgotten entirely... In my arrogant belief, we have lost beauty*, que José Manuel López en *El Cine en el Umbral* traduce no con demasiado acierto: *Lo que escasea en las películas modernas es el viento en los árboles.*<sup>30</sup>

Pero junto a los Straub, vemos en el cine moderno un grupo de cineastas denominados “meteorológicos” como pueden ser Gus Van Sant, Albert Serra, Terrence Malick, o incluso Naomi Kawase, que nos ocupa en este apartado. En la obra de la cineasta nipona vemos el viento soplar en los árboles al comienzo de *Suzaku* (*Moe no suzaku*, 1996) y en *Mogari no mori* (*El bosque de luto*, 2007), también intuimos la presencia del viento en el pelo de Shun para confirmar que ha desaparecido su hermano Yuka, al comienzo de *Sharasojyu* (*Shara*, 2003), o cómo acompaña a la cineasta en *Kaze no kioku – 1995, 12, 26 Shubiuya ni te* (*Memoria del viento: en Sibuya el 26 de diciembre de 1995*, 1995). Son únicamente tres ejemplos pero es constante la presencia del viento en el cine de Kawase, es un viento suave, o un viento que trae la lluvia en el desfile Basara de *Sharasojyu* (*Shara*, 2003).

Existe una forma inmediata en que Kawase filma y monta los elementos naturales, meteorológicos o lumínicos, como el contraluz como duda, que apunta a la trascendencia de la naturaleza como refugio último. El cine de Naomi Kawase es una pregunta constante del presente, una forma de establecer relaciones con su entorno y de esta manera fijar lo efímero, lo fugitivo. La forma de crear de la directora es una sucesión de impresiones de la realidad rota, montadas en una rápida sucesión, que aluden a lo que Chris Marker denomina “montaje zen”, que se refiere a un montaje

---

<sup>29</sup> LÓPEZ, J.M (ed.), *Naomi Kawase: el cine en el umbral*, Op. cit. p. 24

<sup>30</sup> *Ibidem* pp. 24-25

lineal, desde el principio al final del filme sin derecho al arrepentimiento, a los remordimientos, a volver atrás.<sup>31</sup>

En este modo de tratar la naturaleza podemos ver elementos casi religiosos, en el sentido opuesto a “sagrado”, de los que habla Jean-Luc Nancy, un filósofo francés que habla de que la religión *surge de la observancia de un rito que forma y mantiene un vínculo (con los demás o con uno mismo, con la naturaleza o con algo sobrenatural.*<sup>32</sup>

Dentro del apartado de Naturaleza nos gustaría destacar dos elementos que, a pesar de que únicamente aparecen en tres películas constituyen sendos protagonistas en ellas, como son el bosque (Fig. 14), tanto en *Suzaku (Moe no suzaku, 1996)*, como en *Mogari no mori (El bosque de luto, 2007)*, y el mar en *Futatsume no mado (Aguas tranquilas, 2014)*.



Fig. 14. Fotograma del comienzo de *Suzaku (Moe no suzaku, 1996)* y de *Mogari no mori (El bosque de luto, 2007)*

Las copas de los árboles mecidas por el viento abren ambas películas, tanto *Mogari no mori* como *Suzaku*, pero tienen en ellas un cariz distinto. *Suzaku* es la historia de una pequeña familia que vive en un medio rural, en una casa en medio del bosque, que constituye una frontera con el medio exterior. El bosque es la barrera entre los caminos, el fondo para numerosas escenas, y el lugar al que recurre el padre cuando desaparece, como vemos en las secuencias que recuperan de su cámara cuando está ausente. El bosque en *Suzaku* tiene la apariencia de frontera o barrera entre el medio rural y el urbano, que únicamente aparece en una ocasión en la película. Parece que la cineasta

---

<sup>31</sup> FRODON, Jean-Michel, “Nunca me pregunto si, por qué, cómo...”, *Le monde*, 20 de febrero de 1997. Recogida en WEINRICHTER, Antonio y ORTEGA, María Luisa. *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*, T&B Editores, Madrid, 2006, p. 234.

<sup>32</sup> NANCY, Jean-Luc, *la imagen, lo distinto*, Laguna. Revista de Filosofía, n°11, 2002, p. 9



quiere proteger a sus personajes de la ciudad, manteniéndolos a salvo dentro de altos árboles que forman el paisaje. De la misma forma que comienza la película, la directora finaliza filmando los árboles, quizá haciendo referencia a que la familia se separa, una parte trasladándose a la ciudad, y la otra quedándose en el medio rural, y el bosque termina por ser el elemento que separa a la familia.

En *Mogari no mori* el bosque cumple otra función distinta. Según la mitología japonesa, el bosque está poblado de espíritus, y es en este sentido en que aparece el bosque en este filme. El anciano Shigeki aprovecha el descuido de la joven Machiko para adentrarse en la espesura de los árboles para reunirse con su mujer. El sentido que se le da al bosque en esta película es espiritual, casi religioso, donde el anciano encuentra consuelo, en esa magnífica escena final donde ambos personajes, tumbados en la hierba, descansando, y cómo la cámara se alza enfocando los árboles. El bosque es un elemento entonces espiritual en conexión con la tumba natural de la amada del anciano (Fig. 15).



Fig. 15. Fotograma del final de *Mogari no mori* (*El bosque de luto*, 2007)

El mar es un elemento muy interesante en *Futatsume no mado* (*Aguas tranquilas*, 2014), que es protagonista y el escenario de fondo a lo largo de toda la película. El filme comienza, como ya hemos apuntado, con la muerte de un hombre en el mar, es decir, comienza con el mar en un sentido trágico - la muerte - y además está oscuro, de modo que se transmite la idea de que el mar es un elemento hostil. Esta es la visión que va a



tener el joven Kaito del mar, no se atreve a acercarse, es un escenario peligroso, y cuando él aparece el mar se torna violento y oscuro. Incluso cuando desaparece su madre, él acude al mar en su busca, cree que el mar le ha arrebatado a la persona más importante de su vida. En cambio, la visión de Kyoko es diferente, ella tiene una visión más optimista, y corre a sumergirse siempre que puede. El mar en esta película se puede relacionar con la propia vida, las visiones de cada uno de los jóvenes tienen que ver con la forma en que ellos afrontan el presente, en el caso de Kaito vemos a un personaje sumamente preocupado y triste, mientras que Kyoko personifica la alegría de vivir y la felicidad plena, pese a su situación familiar pues su madre se está apagando poco a poco.

Mientras que la película comienza con una muerte en el mar, una visión oscura del medio, no va a terminar con esta visión. Kyoko consigue convertir a Kaito, le consigue devolver a la vida, y juntos se sumergen en el mar, después de haber hecho el amor, desnudos, en una explosión de vida (Fig. 16). La visión del mar se ilumina, mientras escuchamos a un anciano decir que a los jóvenes les queda mucho por soñar y por vivir, mientras que su vida se está apagando. Hay una promesa de futuro, una esperanza en la vida de los jóvenes que por fin se han unido y ella ha iluminado a Kaito.



Fig. 16. Fotograma del final de *Futatsume no mado* (Aguas tranquilas, 2014)

## Conclusiones

Naomi Kawase se inscribe en una corriente de cine japonés denominado *Jishu eiga*, que hace referencia al cine independiente japonés, que surge en torno a los 70. Se trata de películas realizadas y financiadas principalmente por los propios cineastas que son pensadas para satisfacer los gustos del propio director y no para el gran público, adaptándose por tanto al concepto de “cine de autor”, y realizado al margen del potente cine comercial japonés impulsado por las grandes *majors*.

La obra filmográfica de Naomi Kawase se divide entre el documental y la ficción, pero algunos autores sostienen que cuando comenzó a hacer ficción nunca abandonó el terreno documental, y lo vemos de manifiesto en que sigue tratando los mismos temas personales que desarrollaba en sus primeras películas rodadas en 8 mm. Es por tanto un cine en el que se diluyen las fronteras convencionales entre el documental y la ficción.

El cine de esta directora nipona es muy intimista, donde busca la identidad del colectivo a través de la suya propia, algo muy japonés. Los grandes temas de Naomi Kawase son la pérdida, la huella que deja, el abandono y la infancia. La directora fue abandonada por sus padres cuando era muy pequeña y eso ha influido en toda su carrera fílmica.

Como protagonista de fondo, de nuevo algo propio del carácter japonés, está la Naturaleza, unos paisajes violentos y cambiantes, pero también muy bellos, que han llevado a la admiración y el respeto por parte del pueblo nipón hacia ellos. En este sentido, destacamos dos elementos que para Naomi son esenciales, como son el mar, que va a representar la vida en *Futatsume no mado*, y el bosque, que tiene simbologías distintas, tratadas en las películas *Moe no suzaku* y *Mogari no mori*. Y es que el cine de NK destaca por su magistral uso del simbolismo de las imágenes, mediante las cuales dota a sus películas de connotaciones muy sutiles.

Desde el punto de vista narrativo, sus películas documentales tienen un mayor componente experimental mediante el cual fragmenta el relato, mientras que en sus filmes de ficción utiliza siempre una fórmula narrativa mucho más clásica y lineal.

Finalmente no puede comprenderse el cine de Naomi Kawase sin la riqueza de sus propuestas estéticas, en las que el uso preciosista y muy cuidado, sobre todo, de la luz apoya los simbolismos que se encierran en sus imágenes.

## ANEXOS

### Bibliografía general

BARLÉS, Elena: “Arte y naturaleza en Japón: la belleza de las cuatro estaciones”, en AA.VV., *Cerezos, lirios, crisantemos y pinos. La belleza de las estaciones en el arte japonés*, Zaragoza, Fundación Torralba-Fortún, 2008, pp. 15-49

COSTA, Jordi, *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*, Barcelona, Paidós, 2003.

COUSINS, Mark, *Historia del cine*, Barcelona, Blume, 2005, pp. 295-297.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos, *Historia del cine*, Madrid, Editorial Fragua, 2016, pp. 439-441

GUBERN, Román, *Historia del cine*, Barcelona, Anagrama, 2014, pp. 451-452 y 537-538.

ICHIYAMA, S, “‘Cine independiente’ y Jishu Eiga”, *Nuevo cine independiente japonés 2000-2015*, San Sebastián, Shozo Ichiyama, 2015

KEMP, Philip, *Cine. Toda la historia*, Barcelona, Editorial Blume, 2011, 374-379

MONTERDE, J. E, RIMBAU, E (coord.), *Historia general del cine. Vol. XI, Nuevos Cines (años 60)*. Madrid, Cátedra D.L. 1995

RICHE, Donald, *Cien años de cine japonés*, Madrid, Jaguar, 2005, pp. 236-237.

SANTOS, A, *Yasujiro Ozu: Elogio del silencio*, Madrid, Cátedra, 2005

WATSUJI, Tetsuro, *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2006.

### Bibliografía específica

ÁLVAREZ CEDENA, José Luis, “Entrevista Naomi Kawase”, *Caimán. Cuadernos de Cine*, nº 37, abril 2015.

BULLOT, Érik, “Elogio de Naomi Kawase”, *Lectora*, nº 18, 2012.

ESTRADA, Javier H, “Aguas tranquilas (Naomi Kawase)”, *Caimán. Cuadernos de Cine*, nº 37, abril 2015.

LÓPEZ, J.M, “Cicatrices de la ausencia. *El bosque del luto*, de Naomi Kawase”, Cahiers España, nº6, noviembre 2007.

LÓPEZ, J.M (ed.), *Naomi Kawase: el cine en el umbral*, Madrid, T&B Editores, 2008

MARTÍNEZ, Beatriz, “Una pastelería en Tokio (Naomi Kawase)”, *Caimán. Cuadernos de Cine*, nº 43, noviembre 2015.

NOVIELLI, María Roberta (coord...), *Kawase Naomi. I Film, il cinema. I Libri di Infinity Festival*, Effatà Editrice, Cantalupa, 2002.

RUEDA, Javier, “Acomodar la mirada. Hacia la luz (Naomi Kawase)”, *Caimán. Cuadernos de cine*. nº 65, noviembre 2017.

### **Webgrafia**

Entrevista a Naomi Kawase: <https://www.youtube.com/watch?v=OuGrWHGkmFw>  
(Fecha de consulta: 20/VI/2018)

El valor de las películas. Naomi Kawase. TEDx Tokyo:  
<https://www.youtube.com/watch?v=XhOtrGDDRRo> (Fecha de consulta: 20/VI/2018)

Master Class: Naomi Kawase (Festival de Cine 4+1, 29/10/2011):  
<https://www.youtube.com/watch?v=sQm2a6WsjdU> (Fecha de consulta: 20/VI/2018)

Breve comentario sobre Naomi Kawase:  
<https://www.youtube.com/watch?v=TavU938J2Ec> (Fecha de consulta: 20/VI/2018)

Homenaje a Naomi Kawase: [https://www.youtube.com/watch?v=hq4gfmm\\_bCo](https://www.youtube.com/watch?v=hq4gfmm_bCo)  
(Fecha de consulta: 20/VI/2018)

## **Filmografía**

### Ficción:

*Suzaku (Moe no suzaku, 1996)*

*Hotaru (Luciérnaga, 2000)*

*Sharasojyu (Shara, 2003)*

*Mogari no mori (El bosque de luto, 2007)*

*Nanayomachi (2008)*

*Genpin (La mujer misteriosa, 2010)*

*Hanezu no tsuki (Hanezu, el espíritu de las montañas, 2011)*

*60 seconds of solitude in year zero (2011)*

*Futatsume no mado (Aguas tranquilas, 2014)*

*An (Una pastelería en Tokio, 2015)*

*Hikari (Hacia la luz, 2017)*

### Documental:

*Ni tsutsumarete (En sus brazos, 1992)*

*Shiori tsuki (White moon, 1993)*

*Katatasumori (Caracol, 1994)*

*Ten, mitake (Mirad el cielo, 1995)*

*Arawashi yo o Utsishiyo (This World, 1996), junto a Hirokazu Koreeda*

*Somauo Monogatari (El bosque, 1998)*

*Mangekyo (Caleidoscopio, 1999)*

*Kya Ka Ra Ba A (Cielo, Viento, Fuego, Agua, Tierra, 2001)*

*Tsuioku no dansu (La Danza de los recuerdos, 2002)*

*Kage-Shadow (Sombra, 2004)*

*Tarachime (Nacimiento/Maternidad, 2006)*