

JAPÓN Y “KIRSCHBLÜTEN HANAMI”

POR DORIS DÖRRIE



DORIS DÖRRIE, CINEASTA ALEMANA, DESCRIBE EN ESTE ARTÍCULO EL PROCESO CREATIVO DE SU CINTA CEREZOS EN FLOR, (KIRSCHBLÜTEN HANAMI, ALE. 2008), PRESENTADA EN EL **TALLER DE CINETERAPIA DE CODEH-GESTALT** DE FEBRERO DE 2011.

Por qué sigo volviendo a Japón? Este es la tercera película después de “Erleuchtung garantiert” y “Der fischer und seine frau”, que he rodado, al menos en parte, en ese país. Fui por primera vez a Japón hace más de 20 años. El Festival de Cine de Tokio me había invitado a presentar mi primer largometraje “Mitten ins Herz”. Así que tropecé con este país igual que se tropieza con un sueño. Mi primera noche en Tokio, después de un viaje de casi 24 horas, me puse a vagar por las calles en un estado de confusión: el aire era húmedo, tropical, los farolillos chinos encima de los taxis deslumbraban y un aluvión de gente, vestida de negro pasaba a mi lado avanzando como un gigantesco banco de peces.

No me atrevía a unirme a ellos y seguirles a pesar de que me gustaba la idea por estrafalaria que fuera. Tuve que pasarme tiempo en las salas de cine, pero lo que quería de verdad era explorar ese país extranjero. Así que le pedí a alguien que me escribiera un cartel con los caracteres en japonés de la palabra “Tokyo”, Armada de mi cartel, me fui a la estación de tren llamada Shibuya y cogí un tren a Kamakura.

Después del corto trayecto en tren, paseé por los templos y los bosques de bambú. Estaba abrumada. Estaba segura de que había encontrado el paraíso. Seguí andando y andando. No podía leer una sola palabra, no podía hablar y también entendía nada de lo que oía. Pero eso no me desagradó. Me sentí invisible o camuflada, a pesar de que daba la nota, al ser rubia y alta y llevar un impermeable amarillo chillón. Tardé casi 10 años en volver a Japón. Fue en 1994, y viajé en compañía de mi hija pequeña.

Para disgusto de las personas que organizaban el viaje, insistí en alojarme en un hostel pequeño y tradicional típicamente japonés llamados “minshukus”, en los que se compartían los servicios. Allí fue donde descubrí las tradiciones del baño japonés y quedé fascinada con la parsimonia con la que hacían las cosas: hacer las camas en el minshuku, bañarse, cocinar, el comportamiento de la gente, la forma en la que doblaban las cosas, la forma en la que una persona pasa a otra una tarjeta de crédito... todo se hacía con un esmero extrema y con un gran amor hacia todas las cosas, incluso en los detalles más ínfimos.

Hay una frase en japonés para expresar ese esmero extremo: “mono no aware”. Hay multitud de traducciones de mono no aware pero para mí, la que mejor capta el significado es: estar melancólicamente encantado y

melancólicamente conmovido; cuando las cosas nos conmueven; y nuestro “yo” se funde con el mundo exterior. Puede que sólo sea una conciencia más aguda de la naturaleza fugaz de las cosas que nos hace disfrutar con más alegría de las cosas sencillas de la vida.

Llamé a mi marido a Alemania desde una cabina de teléfono color de rosa y le dije cuánto me hubiera gustado que estuviera conmigo, que toda la familia estuviera allí...

Después de volver a Alemania volví a ver las películas de Yasujiro Ozu. Las había visto en el cine del colegio y me parecían demasiado lentas. Ahora comprendo que era demasiado joven y demasiado impaciente para comprender sus películas. Ahora comprendo ese amor tan especial que sienten los japoneses por todas las cosas y por la naturaleza fugaz que encierran –el mono no aware– y que reflejaban sus películas. Y ahora, el tema que fue el favorito de Ozu durante toda su vida también se ha convertido en el mío: la familia. Una y otra vez Ozu cuenta historias de familias, de la misma forma que Hokusai seguía dibujando sin descanso el Monte Fuji. Se trata de un intento de apresar un único y mismo tema.

Tras la muerte de mi marido, que también había sido el director de fotografía de mis películas, estaba convencida que no podría volver a dirigir. Fue Werner Penzel, un amigo de mi marido, el que me convenció para que volviera a trabajar. Me aconsejó que saliera todos los días con una pequeña cámara de vídeo y me limitara a “observar”, y sin haberlo planeado ni preparado, acabé rodado el documental “Augenblick”.

La estructura de la cinta surgió al estar tan cerca del objeto observado. Lo que estaba observando empezó a hablarme y a apoderarse de mí. Este tipo de proceso era muy diferente al que yo solía utilizar, que consistía en trasladarme a una localización con un gran equipo, un guión totalmente cerrado y un plan de rodaje con el fin de crear una realidad de ficción, es decir recrear la realidad. La cámara de video amateur se convirtió en mi camuflaje: me convertí en una turista y me limitaba a quedarme quieta y mirar en vez de ir en búsqueda de imágenes para apoderarme de ellas.

Ahora, dejar de controlar me parecía más interesante y más “bondadoso” que afirmar el control. Me pareció una forma más acertada de llegar al fondo de las cosas, encontrar cómo funciona la “vida” en realidad. Así que intenté realizar un largometraje aplicando esta nueva filosofía. Me inventé una historia de dos hermanos que viajan a un monasterio zen en Japón y que terminan perdiendo todo lo que conforma su identidad: familia, dinero y pasaportes.

Así que fuimos a “mi” Japón con un guión, que dejamos abierto a propósito, un pequeño equipo de sólo cinco personas, dos cámaras de vídeo pequeñas y dos actores. Me moví por el país de la misma forma que había hecho en mis dos últimos viajes. El abad de Sojiji, en el monasterio de Notto, que nos había concedido un permiso para rodar, parecía un poco desconcertado con nuestro proyecto. Pero, tal y como se exige en la filosofía Zen, sentía mucha curiosidad por nuestra “mente de principiantes”. Llegó a amonestar a los monjes jóvenes porque se reían a carcajadas de nuestros intentos de cumplir con las reglas del monasterio.

Yo, en particular, lo pasé muy mal siguiendo las estrictas reglas que tenían que cumplirse a rajatabla. Con paciencia, el abad me explicó la finalidad de esas reglas: observar con esmero las reglas permite al individuo recuperar la presencia divina. Se trata de hacerlo todo y en todo momento con la máxima entrega, descubrir el universo en las actividades más mundanas; en otras palabras, descubrir la presencia divina incluso en una bayeta para el polvo.

Esta filosofía también puede aplicarse a la realización de películas. Trabajar siguiendo ese método fue una experiencia tan maravillosa que me hubiera gustado trabajar así siempre. No pude porque mis dos siguientes guiones no encajaban con la tecnología digital ni con un rodaje de tipo guerrillero. Rodé dos películas producidas de forma convencional: "Nackt" y "Der fischer und seine frau" en 35 mm con grandes equipos. Trabajar de esa forma no me permitía captar lo que estaba pasando alrededor de mí, y me volví impaciente. Quería encontrar una historia que se pudiese rodar de la misma forma que "Erleuchtung garantiert". Una historia que pudiera convencer a los productores para que se rodara de esa forma.

Una fuente de inspiración fundamental de "Kirschblüten Hanami" fue "Tokio no ona" de Ozu (1953), que retomaba la película americana "The awful truth" de (1937) Leo McCarey. Una historia de Occidente que viaja a Oriente y de Oriente a Occidente. Me inspiré en el argumento de la película de Ozu y seguí el hilo para desarrollar la historia de un padre viudo que viaja de Alemania a Japón, el mundo de Ozu, donde conoce a Yu, una joven bailarina de Butoh que se interesa por él, a pesar de que no hablan la misma lengua.

¿Qué es Butoh? Al igual que en el zen y mono no aware, es difícil expresar con palabras el significado de Butoh. No descubrí el Butoh en Japón. Lo descubrí una noche en la televisión. Estaba viendo un documental de Peter Sempel en ARTE sobre Kazuo Ono, el famoso bailarín de Butoh. El Butoh surgió en los años sesenta como una mezcla de cultura hippie japonesa y la danza expresionista alemana. El Butoh trata de atrapar la luz y la sombra, el nacimiento y la muerte, la conciencia de ser y la interrupción de la existencia. La alegría se convierte en dolor antes de volver a convertirse en alegría.

Ver a Kazuo Ono me pareció fascinante: vestido con ropas de mujer, sosteniendo una flor en la mano, bailaba a cámara lenta. No hacía mucho más. No era una función de pantomima ni tampoco un intento de interpretar a una mujer, sino algo distinto, algo que nunca había visto antes: era el retrato visual de la presencia de los muertos en el interior de cada uno de nosotros. Empecé a buscar a alguien que enseñase Butoh en Alemania y, a través de Internet, encontré al mundialmente conocido bailarín de Butoh, Tadashi Endo. Vivía y enseñaba en Göttingen. Me inscribí en uno de sus talleres y la primera tarea que me dio Tadashi fue limpiar el suelo de la forma que me habían enseñado en el monasterio de Notto.

La historia de "Kirschblüten Hanami" también empieza con Tadashi enseñando el vínculo que existe con nuestros ancestros en todos nuestros movimientos. En cierto momento me dijo que los muertos sueñan con nosotros, y esas palabras se han convertido en un "hilo conductor" para mí. Porque, si los muertos sueñan con

nosotros, entonces es posible que todas las señales de fugacidad son sólo pequeñas postales que nos envían los muertos.

El cerezo en flor, por ejemplo, tiene una larga tradición en la cultura japonesa como símbolo de la fugacidad. ¡Pero nunca había estado en Japón cuando florecen los cerezos! Así que en marzo de 2006 emprendí viaje para ver los cerezos en flor y el Monte Fuji, al que los japoneses llaman cariñosamente Fuji-san o Sr. Fuji. Cuando por fin pude ver al Sr. Fuji, me quedé sin habla. Parecía sobrenatural. No podía creer lo que estaba viendo. Parecía salido de una composición de Photoshop. La cumbre era blanquísima, el cielo azulísimo.

En la falda, encontré un hostel muy parecido al establecimiento en el que me alojé diez años antes con mi hija pequeña. Otra localización de rodaje. Encontré un crematorio con vistas al Monte Fuji. Tomé nota en mi cabeza del lugar, a pesar de que no sabía que quería incorporarlo a la historia. Lo que sí estaba claro es que los cerezos en flor tenían que estar en la película. Había que captar su fugacidad, pero también como una contradicción, como un desafío. Poco a poco, esos fenómenos naturales, tan difíciles de captar, se acumularon: los cerezos florecidos, y una vista clara del Monte Fuji y Allgäu, esos eran los puntos de partida de la historia.

Quería incorporar la región alemana de Allgäu que había sido mi hogar en los últimos 18 años y que me encantaba, sobre todo en mayo, cuando los dientes de león florecen delante de los nevados Alpes. Además, también quería que parte de la historia se desarrollara en Berlín y otra parte en el Mar Báltico: Berlín porque es el polo opuesto de Allgäu, y el Mar Báltico por la increíble luz sobre el agua. El recorrido de película ya estaba claro para mí: empezaría en Allgäu, seguiría en Berlín, luego al Mar Báltico y regreso a Allgäu, desde donde nos dirigiríamos a Tokio para terminar en el Monte Fuji. También sabía que ningún productor del mundo aceptaría tantos elementos imprevisibles en una sola película salvo que encontrara una forma de rodar la película que no sólo permitiese todos los imprevistos sino que estos mismos imprevistos formaran parte de la historia. Y yo ya tenía la fórmula mágica: un equipo reducido y tecnología digital.

Desde "Erleuchtung garantiert" ha llovido mucho: ahora estamos en la tecnología HDTV de alta resolución que no sólo llega en unidades compactas y que se transportan con facilidad, sino que también que también es excelente en términos de enfoque y resolución. Molly von Fürstenberg, con la que he trabajado en mis primeras películas, y todos los de su productora, Olga Film, estaban intrigados con la historia. Patrick Zorer y Ruth Stadler son dos productores ejecutivos con los que me ha encantado trabajar en esta forma tan original y libre de rodar y no se asustaron de todos esos caprichos de diva como cerezos en flor, dientes de león y montañas. Pero no sólo se necesitan productores flexibles muy rodados en este tipo de películas, también se necesitan actores valientes dispuestos a arriesgarse.

En un rodaje como éste los actores no pueden tener las cosas a las que están acostumbrados como caravanas de lujo, catering, un sinfín de ayudantes y muchas pausas. De hecho, en este tipo de producciones, cada día de rodaje trae un imprevisto que viene a destrozar los planes. Elmar Wepper es un verdadero milagro para mí.

No le tiene miedo a nada y es un actor dedicado en cuerpo y alma a su profesión. Tiene un gran corazón y un talento descomunal. Y además de todo eso, es imperturbable.

El primer día de rodaje, a las 24 horas de llegar a Japón, tuvo que montarse en trenes de metro atestados sin ni siquiera sabe dónde iba y si sabría volver. Tres días después, el Monte Fuji decidió, de forma inesperada, hacer acto de presencia, aunque de forma breve. El hombre del tiempo predijo que esa vista tan clara no iba a durar mucho, como mucho un día. Así que teníamos que aprovecharlo para rodar lo antes posible la escena de Elmar, una escena de danza Butoh. Así que él y Hannelore Elsner, que acababa de aterrizar, madrugaron mucho al día siguiente. A las cuatro de la mañana, Tadashi y yo los maquillamos en el vestíbulo del hotel antes de que se pusieran a bailar en pijama con temperaturas gélidas, a los pies del Monte Fuji. Al ver ahora la escena y sabiendo lo que pasó, la profesionalidad de estos dos actores me parece extraordinaria. Siempre están dispuestos y preparados. ¡Ese era el espíritu que buscaba! Justo lo que hubiera deseado el abad de Sojiji.

Hanno Lentz, mi Director de Fotografía, no intentó nunca imitar la tecnología analógica en la digital que estábamos utilizando. Por el contrario, aprovecho sus ventajas y sus inconvenientes. Además, era evidente que disfrutaba con lo inesperado, aunque siempre cumpliendo con los patrones estéticos que habíamos definido al principio. Así que nos pegamos al guión y a nuestras ideas visuales, aunque también dejamos que el flujo de imágenes “reales” afectara a la historia y nos ayudara a contarla. Para nosotros, esta mezcla de realidad y ficción era algo extraordinario. Es como si la línea que separa estar despierto y estar dormido se hubiese difuminado y no supiéramos bien dónde estábamos. Pero lo cierto es que siempre nos sentimos muy cerca de la esencia, impregnados con una maravillosa y conmovedora melancolía.

Puede que fuera *mono no aware*.

