Kore-eda Hirokazu y el gesto resonante

Linda C. Ehrlich

in the catalogue of *8 Festival Internacional de Cine/Las Palmas de Gran Canaria"* (2007): 9–17.

Los films del innovador director japonés Kore-eda (nacido en 1962) están sembrados de lo que podríamos llamar "gestos resonantes". Este tipo de gesto no es necesariamente ostentoso, y a menudo es difícil de interpretar. Lo importante es que persiste en la memoria y estimula la imaginación.

Todos los largometrajes de Kore-eda, y muchos de sus documentales, tratan de personas que viven "entre dos orillas", pero está más interesado en describir a los supervivientes que a quienes sucumben a la desesperación. Indaga en la resistencia humana con unas historias en apariencia simples. Mientras algunos pueden pensar que Kore-eda descolló con sus largometrajes –*Maboroshi no hikari* [Maboroshi, 1995], *Wandarufu raifu* [After Life, 1998], *Distance* (2001), *Nadie sabe* (Dare mo shiranai, 2004) y *Hana yori mo naho* (2006)–, en realidad sus documentales le proporcionaron años de rica formación y experimentación. Los documentales abarcan un amplio espectro de temas –desde el sida a la moderna poesía japonesa, desde una educación básica innovadora a la pérdida grave de memoria. Inspirado por documentalistas como Ogawa Shinsuke y Tsuchimoto Noriaki, la filosofía de Kore-eda en lo que respecta a la filmación documental es la siguiente: "… simplemente permanecer junto a la persona, oyendo pasivamente, aguardando a que ésta desee expresarse. Me sitúo ante ella como un 'oído'. Esa actitud primordial no cambió ni tan siquiera cuando empecé a rodar largometrajes –escuchar a los actores y al equipo… Recientemente he advertido que

escuchar es más difícil que hablar y que prestar atención a los sentimientos y pensamientos de un compañero se ha convertido en un arte olvidado".[1]

Licenciado en Literatura por la Universidad de Waseda, Kore-eda se unió a la productora TV Man Union en 1987.[2] Fue el primer destinatario de una beca de la Tokyo International Film Association para jóvenes directores prometedores, y sus largometrajes han conquistado el reconocimiento internacional. Sin embargo, Kore-eda no ha desarrollado un "estilo propio"; por el contrario, tiende a reinventarse en cada film.

Maboroshi (1995)

Maboroshi es el principio de muchas cosas. No sólo es el primer largometraje de Kore-eda, sino también el debut de TV Man Union como productora de películas. El film fue premiado en el Festival de Cine de Venecia y en el Festival Internacional de Cine de Vancouver, además de recibir el Golden Hugo en el Festival Internacional de Cine de Chicago.

La palabra *maboroshi* remite, en japonés, a una "ilusión o espejismo". En *Maboroshi*, Yumiko (Esumi Makiko), la protagonista, experimenta una serie de pérdidas brutales y a menudo inexplicables. El film se basa en un relato de Miyamoto Teru titulado *Maboroshi no hikari* [Luz ilusoria]. En comparación con el film, el relato breve ofrece una visión más amplia del mundo de una mujer trabajadora, así como más diálogo procedente de ese mundo.[3] La película también se inspiraba en parte la experiencia de Kore-eda al filmar el documental *Shikashi… fukushi girisuttei no jiai ni* [However…, 1991]. Durante la realización del documental, Kore-eda habló con la mujer de un funcionario del Estado que se había suicidado por oscuras razones y

observó las dificultades que experimentaba esta mujer para asumir su propia vida después del suceso.[4]

La idea de Kore-eda a la hora de filmar *Maboroshi* era presentar una historia no a través de la expresión del rostro de una persona sino utilizando la luz y la sombra y recurriendo al espacio vacío (*kukan*). Alejándose de su experiencia previa con el documental, estaba muy interesado en un tipo de filmación que no pudiera realizarse fácilmente en televisión. "Cuando realizaba *Maboroshi* pensaba estoicamente en los films, lo que me llevó a convertir el plano general en el elemento fundamental del esquema visual. Mostré la tristeza y el sentimiento de pérdida del protagonista no mediante sus expresiones faciales sino a partir de las reverberaciones del sonido, la luz y la sombra en el espacio vacío". Ello desemboca en un film con pocos primeros planos, escaso movimiento dentro del cuadro y un énfasis en los planos largos y relativamente estáticos. Los más sutiles gestos de Yumiko lo expresan todo. Stanley Kauffman aludió a ese estilo minimalista como "arias visuales"… "[Kore-eda] se concentra en la articulación del espacio a través de la luz, a menudo depositada en estratos horizontales para que el cuadro parezca delicadamente estriado".[5] Plegándose a la rigurosa exigencia de rodar sólo con luz natural, Kore-eda explicó que quería "concentrarse en cómo, bajo esas condiciones, aparecen la presencia humana y los colores. Estaba resuelto a escuchar los sonidos que emergían de la oscuridad".[6] Comparando a Kore-eda con D. W. Griffith, Antonioni y Hitchcock, Kevin Thomas escribe que el director japonés tiene un "sentido innato a la hora de mantener el plano hasta que lo inundan el significado y la emoción".[7]

Aunque la precisión visual y la profunda resonancia de films de grandes directores como Ozu, Bresson y Erice vienen a la mente al ver *Maboroshi*, el film de Kore-eda ofrece una visión singular. Como en todos sus films posteriores, las imágenes

de desolación se asocian a estampas verdes, boscosas, y una sutil pero insistente repetición de objetos ofrece al espectador una invitación para entrar más profundamente en lo que el diálogo ha dejado inexpresado.

After Life (1998)

El estilo de *After Life* se inspiró en el deseo de Kore-eda de ir más allá de lo que había hecho anteriormente, algo más sencillo y menos premeditado (*mo sukoshi sunao ni mukiau*). De hecho, incluso describió su motivación como un deseo de "destruir" su propio estilo. "Le dije al cámara: 'Tomemos técnicas tanto del documental como de la ficción sin distinguir entre ellos'".[8]

Antes de escribir el film, Kore-eda y su equipo entrevistaron a más de 500 personas en residencias de la tercera edad, lugares sagrados y templos. Los miembros del equipo hicieron una pregunta en apariencia simple pero sorprendentemente difícil: qué recuerdo se llevarían con ellos después de la muerte. En otras palabras, se pidió a cada persona que aportara no un tema general o una gran contribución, sino simplemente un momento resonante. "En realidad, la respuesta más común era un sonido o una canción… Me sorprendió cómo a menudo la gente escogía algo triste, por ejemplo, un recuerdo de separación de la persona amada o un recuerdo de la guerra".[9] En opinión de Kore-eda, la construcción de un marco de ficción en torno a la memoria permite que el recuerdo elegido se contemple desde una nueva perspectiva y adquiera un nuevo sentido. Insistió en que el objetivo no era sólo escoger un recuerdo, sino más bien ver cómo la propia vida puede reflejarse en ese recuerdo particular –cómo la memoria nos ayuda a madurar.

Los acontecimientos reales del film abarcan ocho días (desde un lunes al lunes siguiente). Un grupo de personas recientemente fallecidas atraviesan una especie de

limbo y son entrevistadas por asesores que les ayudan a recrear el recuerdo elegido en la película; a continuación, los difuntos continúan su camino. Los asesores, bastante normales y sin embargo misteriosos, les ayudan a despojarse de recuerdos estereotipados (de un viaje a Disneylandia, un amante imaginado) para identificarse y refinar recuerdos que tuvieron un verdadero valor en sus vidas. A continuación cada recuerdo es filmado de un modo característico: utilizando blanco y negro, color y formato de 8 mm.[10] Como Jonathan Ellis observa en una extensa crítica del film: "Los desamparados del limbo se convierten en filósofos de la memoria o en estudiantes de cine".[11]

El rodaje de *After Life* duró 35 días e implicó 22 historias, incluyendo las de diez actores no profesionales procedentes de las primeras entrevistas. Kore-eda ordenó a su equipo utilizar luz natural, cámaras de 16 mm y cultivar la sensibilidad del film de modo que pudieran filmar las secuencias de las entrevistas durante el mayor tiempo posible sin interrumpir al entrevistado. Las dilatadas entrevistas se sostienen como retratos resonantes de rostros y voces humanas, y Kore-eda no las dirige (tampoco al film) hacia ningún tipo de conclusión claramente definida.

Aunque escribió un guión original para *After Life* diez años antes del rodaje, y a pesar de que el film, una vez concluido, implica la experiencia de una hueste de personas, Kore-eda lo considera un film muy personal.[12] Varios críticos han señalado las semejanzas entre el joven asesor Mochizuki (interpretado por Arata) en el film y el papel de Kore-eda como documentalista. Arata es uno de los consejeros obligados a permanecer en el limbo hasta que sea capaz de (o esté dispuesto a) identificar un recuerdo resonante. El director reconoce el posible vínculo. "*After Life* es un film en el que los entrevistados están implicados en la realización de una película dentro de una película… Arata madura conforme atiende a los recuerdos de los difuntos recientes."

Como en *Maboroshi*, el sonido y la música desempeñan un importante papel en *After Life*. Si bien Kore-eda admite que escoge la música de sus documentales de un modo poco sistemático, el uso de una banda de música en *After Life* fue una elección consciente, unida a la imagen de la estación de servicio, con reminiscencias escolares –"Un lugar donde se reunían estudiantes y profesores; recuerdo cómo, en el descanso del mediodía o después de la clase, la banda de música practicaba en mi escuela". El enigmático motivo de la banda encaja con la descripción del film del crítico Derek Elley: "Un homenaje irónico, original y cariñoso al poder de atributos humanos básicos como la memoria, el amor y el perdón."[13]

After Life recibió elogios y ganó el gran premio del Festival de Nantes, así como los premios a la mejor película y mejor guión del Festival de Cine de Buenos Aires. *Sight and Sound* lo describió acertadamente como un film que es "fácil de resumir pero difícil de describir… una extraordinaria estructura de cajas chinas [con] sucesivas capas de ficción y documental encerradas unas dentro de otras…".

Distance (2001)

Este film de Koree-eda ha recibido menos atención, pero marca un paso importante en su experimentación con el estilo cinematográfico. *Distance* se centra en unos pocos días en la vida de familiares de miembros del culto religioso terrorista Aum mientras visitan el cuartel general del culto en la montaña, tres años después de los asesinatos en masa perpetrados por sus seres queridos. Tras recibir un esbozo de las situaciones, los actores de *Distance* construyen sus personajes a través del lenguaje, los gestos y frecuentes pausas. El resultado en un extenso film extremadamente digresivo y convincente que desemboca en un final lleno de fuerza.

Como en otros films, Kore-eda rechaza crear una estricta dicotomía del mal contra la pureza en su descripción de las secuelas de los asesinatos que Aum cometió en el metro. En el trailer japonés del film, el narrador nos enfrenta a la pregunta: "¿Somos las víctimas o los causantes de la violencia?". Los familiares intentan responder a esta pregunta a través de un inesperado ritual de purificación mediante la palabra, el agua y el fuego.

Nadie sabe (2004)

El cuarto largometraje de Kore-eda, *Nadie sabe*, se basa en una historia real que el director leyó en un artículo de periódico acerca del juicio que en 1988 se celebró por el caso de los "cuatro niños abandonados de Nishisugamo". Este acontecimiento de la prensa sensacionalista implicaba a cuatro hermanastros y hermanastras –dos chicas y dos chicos–, cada uno de los cuales tenía un padre distinto. La madre, un tanto "casquivana", los abandonó a su suerte en un apartamento de una habitación en Tokio y desapareció con su nueva pareja. No existía partida de nacimiento de ninguno de los niños; por lo tanto, ninguno de ellos había ido a la escuela. Lo que resulta aún más sorprendente es que ningún vecino advirtiera que los cuatro niños vivían solos (o reaccionara). Abandonados a sus propios recursos, los niños jugaban en terrenos en construcción y tiendas abiertas las 24 horas. El mayor de los niños, Akira, de doce años (el debutante Yagira Yuya ganó el premio mejor actor), asumió el cuidado de todos en ausencia de una figura adulta. Sus firmes aunque insuficientes gestos de cuidado a sus hermanastros son inolvidables.

En su deseo por ser fiel a la realidad, Kore-eda filmó primero algunas escenas durante el otoño y el invierno y esperó hasta las vacaciones de verano para completar el rodaje. ¡Ni que decir tiene que los niños crecieron y su cabello era más largo! Antes de

filmar las secuencias veraniegas, el director pidió a los niños que dibujaran el apartamento tal como lo recordaban: la terraza, el *genkan* (pequeño vestíbulo junto a la puerta) y los muros. Esto le ayudó a desarrollar el argumento de los episodios veraniegos, así como a recordar el espacio tal como había sido. Kore-eda decidió no entregar a los niños diálogos para que los aprendieran; en cambio, les susurraba al oído cada intervención antes de filmar la escena.

Al escribir el guión de *Nadie sabe*, Kore-eda admite la influencia de films como *Los cuatrocientos golpes* (Les Quatre cents coups, 1959) y *Kes* (1969), de Ken Loach. Pese a lo sombrío del tema, el director japonés sintió que en aquel apartamento había ocurrido algo que demostraba la riqueza de la compasión y la inventiva infantiles, algo que la mera palabra "infierno" no acierta a describir. En esta notable película se advierte cómo Kore-eda se muestra riguroso en su voluntad de escuchar el silencio de la infancia, el silencio que rodea el caudal de palabras y el frenesí de la vida cotidiana. Nos recuerda que escuchar a la infancia implica escuchar lo que no ha sido pronunciado.

Hara yori mo naho (2006)

En general un *jidaigeki* japonés (drama histórico) se asocia con espadas, caballos al galope y elaborados vestidos de época. Resulta difícil imaginar un *jigaideki* firmado por Kore-eda, pero éste resultó ser su siguiente proyecto cinematográfico, un film marcado por el mismo tipo de experimentación con el estilo y la visión nada sentimental de su trabajo previo. El film de Kore-eda toma su título del último *tanka* (poema clásico) escrito por lord Asano, el fiel vasallo del clan Ako, antes de practicarse el *seppuku* en 1701. Este poema, en el que lord Asano se compara a sí mismo con flores dispersas en el viento, se conmemora en la épica de la historia de *Chushingura* (Historia

de los 47 ronin leales), que se hizo famosa gracias a numerosas versiones de *kabuki*, *bunraku* (teatro de títeres) y cinematográficas.

Aunque el film se sitúa en el período Edo (aproximadamente siglo XVII – mediados del siglo XIX), no se trata de una descripción de este período, en el que florecieron artes japonesas como la ceremonia del té o la pintura con tinta (*sumi-e*). Kore-eda se centra en figuras más marginadas de ese período autárquico, incluyendo al joven samurai –que no parece un samurai– Sozaemon (Okada Junichi), que ha venido a Edo (el Tokio actual) procedente de Matsumoto para vengar la muerte de su padre. El actor y músico Okada tiene una sonrisa encantadora y una suerte de halo "a lo Johnny Depp" en su comedida interpretación. En el film también interviene una de las actrices más prometedoras de Japón, Miyazawa Rie (que apareció en *El ocaso del samurai* [Tasogare Seibei, 2002] y *Tony Takitani* [2004, basada en un relato breve del escritor contemporáneo Murakami Haruki], de Jun Ichikawa). La naciente historia de amor entre Soza y Osae (Miyazawa) está contada con sensibilidad, al igual que el grosero humor de un grupo variopinto de individuos de clase baja que viven en unas chabolas en los suburbios de una próspera ciudad. La claridad de la iluminación en la película está jalonada por diversas y evocadoras escenas nocturnas de sombra azulada.

Hana yori mo naho hace pensar en muchas fuentes, literarias y cinematográficas: la obra *Sukeroku*, inscrita en la tradición de historias de venganza del *kabuki*, y los films *Donzoku* (1957, basada en *Bajos fondos*, de Gorki) y *Do-des kaden* (1970), de Kurosawa. Kore-eda trata de ofrecer una visión fresca que se aleje del atractivo de la violencia tal como la presentan muchos films *jidaigeki*, pero el arco dramático de *Hana yori mo naho* es un tanto confuso.

Seguramente Kore-eda continuará experimentando con nuevos temas y estilos, y nos legará más imágenes resonantes. En todos sus films hasta la fecha, este joven

director japonés nos obliga a mirar a los olvidados de la sociedad japonesa y a compartir sus historias.

Nota: algunos fragmentos de este artículo aparecieron en *Cinemaya*, *Film Quarterly* y en la retrospectiva de los films de Kore-eda presentada en la Viennale. La mayor parte de las citas de Kore-eda Hirokazu proceden de una entrevista que la autora mantuvo con el director en mayo de 2003 en TV Man Union en Tokio, así como de sus *webs* interactivas.
Los nombres japoneses aparecen en la forma tradicional japonesa, con el apellido en primer lugar.

---

[1] Página *web* de Kore-eda (25 de marzo de 2003). En su *web* interactiva (www.kore-eda.com), el director ensaya un nuevo tipo de comunicación con su público, preguntándoles su opinión sobre cuestiones como la diferencia entre realismo documental y realismo de ficción.
[2] TV Man Union, cuya oficina principal está en Shibuya, fue fundada en 1970 como la primera productora de televisión independiente de Japón. Sus fundadores fueron un grupo de directores que habían abandonado el Tokyo Broadcasting System en busca de una mayor autonomía creativa para sus trabajos. Su esquema organizativo único permite a cada miembro participar en la dirección de la empresa. Todos los miembros invierten en ella y tienen voto en las decisiones corporativas.
[3] *Maboroshi no hikari* se publicó en 1979 en Shincho Publishers. El autor, Miyamoto Teru, ha recibido el prestigioso premio Akutagawa de literatura. Otra novela de Miyamoto Teru, *Doro no kawa* [Río turbio] fue objeto de una versión cinematográfica a manos de Oguri Kohei.
[4] Yamanouchi Toyonori, un burócrata de la Agencia de Medioambiente responsable de la compensación por la enfermedad de Minamata, se consagró a ayudar a los destinatarios de la asistencia social más allá del ámbito de competencias de su trabajo.
[5] Stanley Kauffmann, "Quest and Questing", *The New Republic* (7 de octubre de 1996).
[6] Extraído de una entrevista con Okubo Kenichi, citado en los materiales de Milestone Film and Video.
[7] Kevin Thomas, "Maboroshi Takes Powerful Journey of Spirit", *Los Angeles Times* (jueves, 19 de septiembre de 1996).
[8] Aaron Gerow y Tanaka Junko, "Documentarists of Japan #12: Koreeda Hirokazu", *Documentary Box #13* (1999), pág. 9.
[9] Gerow and Tanaka, pág. 8.
[10] Kore-eda trabajó con el director de fotografía Sukita Masayoshi para filmar las secuencias de los recuerdos escenificados. Sukita también trabajó con Jim Jarmusch en *Mystery Train*.
[11] Jonathan Ellis (crítica), *After Life*, en *Film Quarterly*, 57:1 (2003), 36.
[12] La idea original de Kore-eda era que los recuerdos reflejaran una sucinta historia de Japón, desde los terremotos de 1923 hasta la actualidad. Abandonó ese marco conceptual mientras realizaba la investigación para el film.
[13] Derek Elley, "After Life", *Variety* (21-28 de septiembre de 1998), 2.