

Elogio de la memoria. Koreeda Hirokazu

In Praise of Memory. Koreeda Hirokazu

Nieves Moreno*

RESUMEN. En los últimos años diversos directores japoneses se han enfrentado desde perspectivas y géneros distintos a la tarea de tratar aquellas situaciones que han convulsionado a la sociedad japonesa contemporánea. Los temas de la muerte y la memoria son comunes a todos estos cineastas, pero en especial a Koreeda Hirokazu. Su trabajo, fruto de un comprometido y profundo interés por la naturaleza y las emociones humanas nos enseña, ya sea desde el documental o la ficción —en la que se centra este artículo— las dificultades que tanto el individuo como la sociedad deben soportar en relación a la muerte y la huella que ésta deja.

Palabras clave: Koreeda Hirokazu, muerte, memoria, pasado, trauma, familia, individuo, tradición, herencia, suicidio.

ABSTRACT. In the last few years various Japanese directors have faced, from diverse perspectives and genres, the task of dealing with those situations that have shaken contemporary the Japanese society. Death and memory are common themes among all these directors, but are especially present in the work of Koreeda Hirokazu. His work, the result of a deep and committed interest in human nature and emotions, shows us, either through documentary or fiction —the focus of this article— the troubles that individuals as well as society have to bear in connection with death and the mark that it leaves on them.

Keywords: Koreeda Hirokazu, death, memory, past, trauma, family, individual, tradition, inheritance, suicide.

* NIEVES MORENO es Licenciada en Estudios de dirección escénica y dramaturgia, por la Real Escuela Superior de Arte Dramático, Licenciada en Estudios de Asia oriental (especialidad Japón) por la UAM y Diploma de Estudios Avanzados en el programa de Historia del cine por la UAM. Tras su estancia de investigación en Waseda University (Tokio) con el profesor Hiroshi Komatsu, en estos momentos se encuentra en proceso de escritura de su tesis doctoral sobre el *benshi* y los orígenes del cine en Japón y realizando prácticas en Casa Asia en la sección de gestión cultural y exposiciones.

¹ Advertencia sobre la fonética japonesa: dada la frecuencia con que a lo largo de este artículo se ofrece la transcripción de palabras japonesas, quiero advertir que la fonética del japonés no ofrece especiales dificultades a los hispanoparlantes. Los términos han sido transcritos según el sistema Hepburn. Advierto asimismo que en la transcripción de nombres de personas me atengo a la costumbre japonesa de anteponer el apellido al nombre.

«Si (los personajes) se mueven, aunque sea solo un poco, rápidamente acaban estrellados contra la pared. Desde muy joven he creído que el mundo en el que vivimos nos traiciona»

Naruse Mikio

Introducción

Koreeda Hirokazu (Tôkyô, 1962) es uno de los directores jóvenes japoneses más reconocidos internacionalmente¹. Junto con Kawase Naomi (Nara 1969), Sono Shion (Toyokawa, 1961), Shiota Akihiko (Maizuru, 1961) o Miike Takashi (Yao 1960), forma parte de una generación de cineastas nacidos en la década de los sesenta que están obteniendo repercusión dentro y fuera de Japón. Koreeda surge del mundo del documental, pero serán sus trabajos en el terreno de la ficción los que le supondrán la obtención de diversos premios internacionales en los mayores festivales de cine como Venecia², San Sebastián³ o Cannes⁴. Sus primeras obras como director las realizó para una serie documental de televisión⁵, y ha seguido desempeñando este tipo de tarea para diversas cadenas hasta el día de hoy. En esos trabajos iniciales, Koreeda ensaya los temas que van a formar parte fundamental del conjunto de toda su obra, incluida la ficción, tales como la memoria, la muerte y la huella que nos deja el pasado. Hay en esos documentales narraciones completamente dedicadas a la memoria vista desde diferentes perspectivas, como la historia de Sekine, un padre de familia que debido a una serie de problemas médicos comienza a sufrir una amnesia degradante en *Without Memory* (記憶が失われた時, Kiokuga ushinawareta toki, 1996)⁶, o en *I Want to Be Japanese* (日本人になりたかった, Nihonjinni naritakatta, 1992), los problemas que contrae un niño de la guerra, ya adulto, con su familia japonesa y la sociedad en general, por la búsqueda de un pasado perdido sobre el que ni tan siquiera sabe su verdadero nombre o si es o no japonés. Conforme su labor como documentalista se fue desarrollando y perfeccionando decidió acercarse a la ficción y compaginar ambas disciplinas:

«De alguna forma, la ficción no se puede igualar con el documental. Hay algunas películas que sólo pueden hacerse

Without Memory
(Kiokuga
ushinawareta
toki, 1996)



² *Maboroshi* (幻の光, Maboroshi no hikari, 1995) Premio al Mejor Director en el Festival de Venecia.

³ *After Life* (ワンダフルライフ, Wandafuru raifu, 1998) Premio Friesci del Festival de Cine de San Sebastián.

⁴ *Nadie sabe* (誰も知らない, Daremo shiranai, 2004) Premio al Mejor Actor en el Festival de Cannes.

⁵ Koreeda realizó diversos episodios para la serie documental *Nonfix* (1989) de Fuji Televisión entre 1989 y 2006. Uno de los más reconocidos fue *August without Him* (彼がいない八月が, Karega inai hachigatsuga, 1994), recorrido por el último año de vida de la primera persona que reconoció abiertamente en Japón ser portador del virus del SIDA.

⁶ Lo terrorífico de esta historia se centra en cómo una pérdida de memoria a corto plazo va generando una incapacidad total de crear recuerdos nuevos hasta llegar a la más absoluta degeneración, unido a la poca comprensión que manifiesta la administración pública ante su enfermedad.

en ficción. Cuáles son exactamente aquellas historias que no se pueden hacer en documental es lo que me estoy planteando ahora mismo»⁷.

El presente artículo pretende recorrer la obra de ficción del director japonés y analizar el concepto de memoria, muerte y pasado que podemos encontrar en ella.

Koreeda establece una relación muy estrecha entre memoria e imagen ya desde los inicios de su trabajo rodando documentales. Pero también desde sus primeras ficciones, como *After Life* (ワンダフルライフ, Wandafuru raifu, 1998), donde la imagen grabada ayuda a los personajes a encontrarse con su pasado. La película gira en torno a diferentes individuos que acaban de fallecer. Ahora deben escoger aquel recuerdo que los hizo felices y que desean mantener vivo en su memoria, un *memento mori* que conservarán en la eternidad. Son los responsables del centro al que los fallecidos llegan los que se encargan, a modo de directores, de recrear en vídeo esos recuerdos. La cámara se convierte, por lo tanto, en el recipiente en el que se vuelcan los recuerdos, formando la memoria. Las distintas composiciones de imágenes que aparecen en este film son el ejemplo de los tres tipos diferentes de memoria que surgen juntos por primera vez y que podremos ir encontrando a lo largo de la obra del director. Nos referimos a la particular, que es la de los propios recuerdos y por lo tanto la memoria más personal; la oficial, relacionada con el papel que desempeña la historia como elemento exterior en la construcción de nuestra identidad; y por último, la de la recreación, la que generamos a partir de las relaciones con los otros.

La muerte es también un tema muy frecuente en toda la obra del director. Muertes en su mayoría trágicas que han ocurrido tiempo atrás y que suelen ser los detonantes de las acciones actuales de unos personajes obligados a lidiar con un presente heredado de un pasado trágico. Koreeda no es, sin embargo, un director afincado en la nostalgia, sino un director del presente. Sus personajes luchan por deshacerse de un pasado, una tradición, una historia u obligación que hace que sus vidas presentes puedan resultar crueles con respecto a los que los rodea; se niegan a vivir un pasado que, o bien no reconocen como suyo, o simplemente no aceptan. La mayoría de sus films se desarrollan en ambientes familiares, describiendo pequeñas tragedias personales que pasan inadvertidas para la sociedad y pueden esconder grandes dosis de humanismo. Es quizá por el tratamiento que da del tiempo y de la memoria, así como por su ambientación intimista, que se ha querido ver en Koreeda reminiscencias de grandes clásicos como Ozu, una herencia que el propio director no comparte

Relaciones de pasado

En una entrevista realizada durante la promoción en Estados Unidos de *Still Walking* (歩いてても、歩いてても, *Aruitemo*, 2008)⁸, preguntaron a Koreeda acerca de esa posible influencia en su último trabajo de la obra de Ozu Yasujirô (1903-1963). Para el entrevistador, la sombra de *Cuentos de Tokio* (東京物語, *Tôkyô Monogatari*, 1953), planea sobre *Still*

⁷ Sus dos últimas películas, *Air Doll* (空気人形, *Kûki ningyô*, 2009) y un documental sobre la conocida cantante de Okinawa Cocco, quedarán fuera de este artículo, la primera por no haberse estrenado en salas de Europa, más allá de su presentación en Cannes, y la segunda por causas obvias, puesto que el análisis es exclusivo de su obra de ficción. En *Air Doll* se cuenta la historia de una muñeca hinchable que cobra vida. Nozomi ha sido creada con un corazón, pero no entiende qué significa estar viva ni las responsabilidades que conlleva poseer uno, por lo que decide explorar el mundo y mezclarse con los humanos para poder comprender a las personas y dar sentido a su existencia. Por otro lado, y sin estreno oficial fuera de Japón, el documental *大丈夫であるように* (Cocco 終わらない旅) *Daiyôbude aruyouni Cocco owaranaitabi*, (2008) es un viaje por la gira 2008 de la popular cantante de Okinawa, Cocco.

⁸ Esta entrevista tuvo lugar durante el Festival de Cine Internacional de San Francisco, para ver la entrevista en detalle remitirse a la página del Festival <<http://fest09.sffs.org/>>



Still Walking
(*Aruitemo*, 2008)

Walking, quizá porque compartan desde un punto de vista costumbrista un film de temática familiar. Lo cierto es que en ambos cineastas no suele haber grandes conflictos visibles, todo parece encubierto bajo la cotidianidad que supone la vida doméstica, y en la mayoría de las ocasiones bajo el sol del verano. Sin embargo, para el joven director japonés esas similitudes no existen y la diferencia es bastante evidente. Los personajes del Ozu de posguerra trabajan, no siempre en sintonía, para protegerse los unos a los otros de un suceso que normalmente proviene del exterior y que atenta contra la unidad de la familia; un acontecimiento que es compartido por todos y que afecta a todos sus miembros relativamente por igual. Por lo general, es un hecho del presente el que amenaza con desgastar el refugio de estabilidad que, se presupone, es la familia, una familia que se ha formado en un tiempo pasado, con unos valores estables y aún vigentes. Pero no ocurre así en *Still Walking*, donde cada miembro intenta compaginar con el resto de la familia sus discrepancias vivenciales con respecto a unos sucesos que provienen del pasado: la muerte accidental del hermano mayor, la infidelidad del padre, la decepción del segundo hijo, etc.

En *Cuentos de Tokio*, el matrimonio de ancianos que viaja a Tôkyô a visitar a sus hijos y a sus nietos esconde el drama de la brecha generacional del Japón moderno, entre la permanencia de los valores tradicionales y la imparable asimilación de los nuevos modos de vida. El rechazo de los hijos se ve matizado por el favor que les dispensa una de sus nueras, viuda de guerra, y, por lo tanto, una ayuda que proviene en cierta manera del que está ausente, ajeno a la modernidad. La muerte de la abuela en ambos films casi al final del relato certifica la disolución de una generación, la de la posguerra para Ozu, y, por extensión, del núcleo familiar. Pero la película de Koreeda no esconde ninguna brecha generacional. Al igual que las baldosas del baño, el mundo que han vivido los mayores se desmorona, no porque los nuevos y modernos modos de vida amenacen con destruir los antiguos, sino porque su anclaje en el pasado es cada vez más débil. Es más, la muerte de los padres de Ryota, el segundo hijo, supondrá una especie de rito de paso del hasta entonces hijo para convertirse en padre y en una suerte de liberación que le permite forjar su propio futuro-familia. Necesita romper con un pasado que pertenecía a sus padres y no a él, y que le anclaba trágicamente a un grupo que no quería reconocer como suyo. Es correcto ver que en ambas películas los patriarcas son conscientes de que, lamentablemente para ellos, no van a ser testigos de las

Cuentos de Tokio
(*Tôkyô Monogatari*,
Ozu, 1953)



nuevas generaciones y por ende no servirán de modelos de tradición y conducta. Pero en Koreeda el tono es de alivio más que de pérdida, puesto que el futuro lo van a vivir los que permanecen y no los que han partido, independientemente de que su huella quede en los hijos, como la visita final a la tumba del hermano fallecido años atrás y la repetición de ciertas actitudes matizadas bajo los cambios de una nueva generación. Koreeda siempre apuesta por los que se quedan. Así, para los niños de *Nadie sabe* (誰も知らない, Daremo shiranai, 2004) abandonados a su suerte por una madre desnaturalizada, o para los familiares de los terroristas suicidas de *Distance* (ディスタンス, Disutansu, 2001), seguir hacia delante siempre es mejor opción que llorar por un pasado que los hirió o intentar recuperarlo, por muy penosa que pueda ser su existencia.

La brecha generacional que nos muestra Ozu se puede ver como una metáfora de un Japón de posguerra visto como una unidad familiar desmembrada, desgajada y despojada de su pasado. Koreeda se aleja completamente de esta interpretación buscando un tono más intimista, indagando sobre lo que permanece, sobre la memoria, acerca de la huella que nos han dejado los que ya se han ido. Es la diferencia entre el conflicto generacional y la brecha generacional. Esta última supone una nueva interpretación de la vida, donde los jóvenes adquieren una visión diferente del mundo distinta de la que tienen o han vivido sus mayores. En el conflicto generacional se plantean los choques que surgen entre generaciones en los modos de aproximación y apropiación a una vida adulta diferenciada de la generación anterior, pero válida como modelo de conducta. Dos cuestiones que, aunque relacionadas, suponen problemáticas distintas. En la obra de Koreeda el conflicto generacional suele solventarse de forma positiva como ocurre en *Still Walking* o en *Hana* (花よりものなほ, Hanayorimo no naho, 2006). En esta película, primera y única incursión del director en un *jidaigeiki*⁹, Sôza, un joven samurai convertido en ronin¹⁰ que por indicaciones del clan debe

⁹ Género cinematográfico, televisivo y teatral de aquellas obras ambientadas, por lo general, en la época Edo (1603-1868), aunque también se pueden encontrar ambientaciones en épocas más tempranas o tardías.

¹⁰ Samurai que había perdido o renegado de la pertenencia a un clan por muerte o caída del jefe del mismo, así como por desertión o por incumplir la normativa de cada clan.

vengar la muerte de su padre, decide quedarse con lo que de positivo ha heredado de él y olvidarse de la negatividad que entraña perpetuar las tradiciones de sus antepasados, aun sabiendo que esto significa traicionar a su propia familia. En palabras de Mago, uno de los personajes más entrañables de esta comedia coral: «[Sôza] ha decidido convertir su mierda en pastelillos de arroz de año nuevo».

En referencia a cómo los personajes se enfrentan al pasado, Koreeda se siente más cercano a la idea de humanidad que emerge de la obra de Naruse Mikio (1905-1969), una humanidad en la que los caracteres humanos son tratados de forma más cruda. No piensan en un desenlace abierto a la esperanza como pueda darse en Ozu por pequeño que sea, ni creen en sí mismos como para ayudarse los unos a los otros, sino que aceptan trágicamente su situación y sus circunstancias como parte de la historia que les ha tocado vivir. Naruse desnuda a unos personajes azotados por una serie repetitiva de separaciones y reencuentros, que arrastran una disfunción que parece tener su origen en lo que de traumático supuso la guerra y que ha continuado aún más allá de la posguerra. Esta disfunción está relacionada con un tipo de desincronización que sufren entre lo que viven y lo que han traído del pasado, y que los incapacita de un modo trágico e irracional para despedirse de los demás o para unirse, dado el caso. Algo parecido a la sobrecarga que tienen que soportar los personajes de *Distance*, en su empeño por comprender y redimir un pasado que no reconocen y del que ni siquiera han participado activamente, pero que los ha perseguido hasta el presente. En la película, los familiares de los integrantes del Arca de la Verdad—secta devenida grupo terrorista que envenenó tiempo atrás el agua de una población, provocando numerosas muertes y la contaminación de los pantanos— se reúnen como cada año para conmemorar el aniversario del suicidio colectivo del grupo tras sus acciones. En realidad esta historia nunca ha ocurrido, pero a Koreeda le sirve como analogía de los ataques de la secta Verdad Suprema con gas sarín, en un intento por hacer una película dedicada, desde la distancia. De ahí que se invente una secta y un ataque diferentes de los sucesos de 1995. A partir de la situación inventada por el cineasta, podemos comprobar cómo los terroristas suicidas, mediante sus actos criminales, han dinamitado el futuro de sus familiares, quienes, aun así, se sienten deudores de un pasado trágico que no pudieron controlar.

De una forma parecida, las creaciones de Naruse coquetean con el tiempo en un juego de encuentros y huidas en busca de dar significado a un pasado por el que se sienten traicionados, o bien a un futuro prometedor que difícilmente va a llegar. Sus protagonistas han perdido su pasado y solo viven un continuo y sofocante presente, como si se encontrasen atrapados entre lo que ya ocurrió y los decepcionó, y el vacío que supone el mañana. En este ambiente, especialmente cargado de una presumible nada que los sobrepasa, es donde se desenvuelven los personajes de, por ejemplo, *Cuando una mujer sube una escalera* (女が階段を上がる時, Onnaga Kaidanwo Agarutoki, Naruse, 1960), película que contiene una de las mejores elipsis de la historia del cine japonés, cuando Takamine Hideko, actriz protagonista del film, despierta por primera vez en su nuevo y traicionado yo al no permanecer fiel a la memoria de su difunto esposo. Pero también responde a ese ambiente la morbosa persecución que se empeñan en mantener los personajes de *Nubes Dispersas* (乱れ雲, Midaregumo, Naruse, 1967).

Koreeda, influido por estos personajes, arranca de todos ellos una tragedia contenida en largos silencios, en ausencias, en la presencia casi permanente de la muerte. O bien para hablarnos, como en *After Life*, del devenir de la memoria desde la más absoluta sencillez, un rasgo que también es propio de Naruse. O, por el contrario, para plantearnos, la asimilación del pasado, desde un punto de vista dramático, como puede ser el caso de *Maboroshi*, (幻の光, Maboroshi no Hikari, Koreeda, 1995), donde una mujer, hundida tras el incomprensible suicidio de su marido, decide volver a casarse pocos años después en un intento por



After Life (Wandafuru raifu, 1998)

recomponer su vida y darle a su hijo una familia y un lugar en el que echar raíces. El tiempo y la memoria (la muerte y la memoria) son uno de los ejes principales en la obra del joven director, una fuerza impulsora que lo lleva a explorar en cada una de sus películas «las grietas más oscuras de la condición humana que conducen al suicidio, los actos terroristas, las relaciones desincronizadas...»¹¹

Trauma en Japón

Es esa exploración la que lleva a Koreeda, a tratar el complejo enfrentamiento del hecho traumático y su posible (o imposible) resolución. En los últimos años la industria cinematográfica nipona

se ha encargado de plasmar en géneros y formas muy diversas, la problemática de una sociedad preocupada por la pérdida de valores de las generaciones más jóvenes, así como de las consecuencias que esto pueda acarrear. Lógicamente no es un hecho exclusivo de Japón, pero los japoneses parecen encontrarse perdidos, indefensos, ante sucesos graves como los actos terroristas en el sistema de transporte urbano de Tôkyô de 1995 por parte de la secta Verdad Suprema¹² o el incremento del suicidio entre los más jóvenes. También los problemas de índole menos trágica derivados del resquebrajamiento de la familia nuclear o la negativa de los jóvenes a acoplarse al mundo de los adultos es parte de la temática cinematográfica contemporánea. Este interés filmico por determinados temas de su presente y pasado más inmediato, nos permite observar cómo, ante este tipo de acontecimientos, la sociedad nipona intenta responsabilizarse de forma unitaria y siempre trabajando en comunidad, para intentar dar una respuesta a la pregunta de cómo algo así les puede ocurrir a ellos. Indudablemente estos conflictos no son exclusivos de Japón, una sociedad cada vez más abierta al exterior, más globalizada y que cree que peligran aquellos valores que los han llevado a ser uno de los países más desarrollados del mundo, con una tasa de delincuencia infinitamente más baja que cualquier otro país desarrollado con el que se lo compare.

En palabras de Cathy Caruth¹³, aquella patología que entendemos como trauma no puede estar definida por el evento en sí mismo o en su distorsión, sino por cómo repensamos la noción de esta experiencia o su recepción. Esto implica que una de las características principales de la experiencia traumática sea la de estar poseídos por un pasado que no nos pertenece del todo puesto que está inconcluso, y por lo tanto generamos un presente, a largo plazo un futuro, dependientes de la resolución de un pasado. Si asumimos como imposible el poder escribir el trauma debido a que supone una experiencia única en el tiempo, deberemos abordarlo desde elementos cercanos a la configuración de la experiencia, como puede

¹¹ Cita extraída de la entrevista aparecida en <www.midnighteye.com (2 Sep. 2009)>.

¹² El acto terrorista que inundó de gas sarín parte del complejo entramado de líneas de metro de Tôkyô en 1995 ha sido uno de los últimos acontecimientos hasta el día de hoy que más ha consternado a la sociedad japonesa contemporánea. La secta que organizó y ejecutó el plan, Aum Shinrikyo (Verdad Suprema), ha sido desde entonces objeto de múltiples películas, directa e indirectamente relacionadas con los ataques. Así ha ocurrido tanto en el documental, donde destacan los documentales del ahora prolífico y siempre polémico escritor Mori Tatsuya (Hiroshima, 1956), *A* (1997) y *A₂* (2001), como en la ficción, que lo ha tratado en múltiples ocasiones, sobresaliendo la obra de Shiota Akihiko (Kyoto, 1961), *Canary* (カナリア, Canaria, 2005).

¹³ CARUTH, Cathy. *Trauma Explorations in Memory* (Johns Hopkins University Press, 1995), p. 4.

ser la memoria, la historia, la tradición, etc. Koreeda asume esta concepción del trauma analizando y trabajando la memoria como elemento, en ocasiones traumático, en ocasiones liberador. A partir de esta concepción, sus personajes o bien se inclinan por repetir compulsivamente el pasado una y otra vez, como la matriarca de *Still Walking* que incluso cree ver encarnado, que no reencarnado, el espíritu de su hijo en una mariposa —dado que esta asimilación del hecho traumático supone sufrir el acoso de los fantasmas que nos acechan—; o bien intentan tomar distancia del hecho traumático, no para olvidar el acoso que supone la memoria del suceso, sino para poder convivir con él, marcando una diferencia entre pasado y presente, como intentan cada año los personajes de *Distance* en su loable empeño por no olvidar, unido a un traumático dolor por no comprender.

Es desde este punto de vista, el de unos sujetos víctimas de las circunstancias de unos verdugos, desde donde se elabora *Distance*, un intento por conjugar las técnicas de documental con la ficción para crear un film libre de ataduras formales que no busca dar una explicación, una respuesta a lo ocurrido, sino que propone el planteamiento de ciertos interrogantes que, como los personajes, nos ayuden a hacer las paces con el pasado, inclusive sin llegar a comprenderlo. En el film, cuatro familiares de terroristas miembros de la secta Arca de la Verdad que, tras sus atentados, cometieron suicidio colectivo, se ven obligados a pernoctar con un antiguo miembro de la secta en la cabaña en la que vivía el grupo. Este grupo de cuatro más uno acude allí en busca de respuestas. Todos comienzan a rememorar las conversaciones que mantuvieron con sus familiares cuando éstos decidieron unirse a la secta. Los momentos que transcurren en el pasado están elaborados a través de un ritmo lento, en largos planos secuencia, estáticos planos generales, con densos silencios y momentos de introspección. La ausencia de música es completa y remarca de forma más cruda un silencio repleto de los ruidos que produce el pasado, a pesar de la distancia emocional que desean establecer cada uno de los familiares. El supuesto hermano de una de las integrantes se congratula al encontrar una pequeña flor, la preferida de su hermana, mientras que otra de las familiares, la mujer de un maestro que decidió unirse a la secta en busca de la verdad de la vida que lo hiciese el maestro perfecto, prefiere no encontrar ningún objeto que pudiera ser de su marido. Lo único que le quedó de él fue un par de zapatos con los que desde entonces no ha sabido qué hacer, pesan demasiado. La falta de iluminación artificial ayuda a naturalizar el espacio por donde se mueven los personajes y a crear una atmósfera pesada, cargada de significado. Sin embargo, los personajes no saben cómo reaccionar al hecho de compartir un espacio tan significativo en el que es posible encontrar huellas de los que han venido a recordar. Esta obsesión los lleva a entablar conversación con el antiguo componente del grupo para obtener algún tipo de información que les permita comprender y recomponer lo ocurrido, con el fin reconciliarse con los que un día los abandonaron para cometer tales actos en nombre de su verdad.

Koreeda elabora las imágenes que tienen lugar en el presente cámara en mano y a un ritmo totalmente diferente a las del pasado, lo que nos recuerda en mayor medida a su trabajo documental. El propio director declaró que había evitado hacer guión o *storyboard* para poder trabajar con mayor libertad con los actores en escenas notablemente improvisadas¹⁴. Este estilo, mezcla de ficción y documental, reaparece a lo largo de casi toda su obra en una especie de combate entre la vida real y el artificio del cine. Los emotivos *flashbacks* que salpican la narración corresponden a discusiones entre los miembros de la secta con sus familiares, antes de que los primeros ingresaran en ella. Se trata de discusiones relativas a la búsqueda de la auténtica verdad, al encuentro de los valores absolutos, y en definitiva, a comprometerse a vivir una vida conforme a unas creencias alejadas de los tópicos de la so-

¹⁴ <http://www.midnighteye.com/reviews/distance.shtml> (22.09.2009)

Distance (Disutansu, 2001)



ciudad, que sienten como vacíos. En uno de estos *flashbacks* que rememoran los familiares de los integrantes de la secta durante la noche en la cabaña, se nos muestra una apacible conversación entre un profesor de instituto, futuro terrorista, y su mujer, a la que intenta convencer para unirse al grupo. Este le dice que la verdad es algo que busca todo el mundo, dentro de una secta o no, pero que la verdad que podemos encontrar en la vida que vivimos diariamente está contaminada por los convencionalismos y el ambiente, y como consecuencia nos impide vivir plenamente y con sinceridad. Un futuro médico, otro de los integrantes, le cuenta a su hermano, del que ha venido a despedirse, que va a abandonar sus estudios para dedicarse a la salud fundamental, verdadera y real, que es la espiritual. En una de las escenas más brillantes de la película protagonizada por uno de los actores secundarios más importantes del cine contemporáneo japonés y actor fetiche de Koreeda, Terajima Susumu (Tôkyô, 1963), éste se toma el ingreso de su esposa en la secta como si se tratase de una infidelidad. Su mujer le abandona para unirse a un grupo religioso en el que ha encontrado una base absoluta, unos valores verdaderos que no tenía en su vida diaria y doméstica que le van a permitir disfrutar del placer de vivir. La tensión estalla cuando ella le pregunta si no le parece que su verdad es falsa.

Como podemos observar, el eje principal de los *flashbacks* gira precisamente en torno al concepto de verdad, visto como elemento esencial de la vida de los personajes¹⁵. El rasgo principal que comparten todos ellos es el sentimiento de haber sido engañados. El concepto de verdad que usan los personajes está en relación al contexto y al posicionamiento del sujeto que las usa. En el de los miembros de Arca de la Verdad, remite a un encuentro espiritual, y su uso atañe a un objetivo consagrado a suprimir las falsedades de la sociedad contemporánea, cargada de compromisos vacíos que mantienen a la persona en un estado de total ignorancia con respecto a su esencia y su papel en el mundo, tal cual profesa la doctrina de la secta.

Sin embargo, Koreeda fija su atención no tanto en los motivos que llevaron a estas personas a cometer los ataques, sino en el proceso con el que sus familiares intentan reconciliarse

¹⁵ En el film se usan indistintamente los cuatro vocablos existentes en lengua japonesa que remiten al concepto "verdad".

con lo ocurrido. Estos últimos, acosados por su pasado y los recuerdos de unos parientes, los terroristas, a los que no reconocen —como se muestra en las escenas del interrogatorio que sufrieron por parte de la policía—, tienen como objetivo final la redención, por eso no se permiten olvidar. Los *flashbacks* «catárticos» de cada uno de ellos juegan a ser un puzzle que ordene de una forma lógica el desarrollo de los acontecimientos que les permita, no ya superar sino reconciliarse con las consecuencias de los actos ocurridos tiempo atrás. Ellos se sienten incomprensiblemente anclados a un pasado que no les permite continuar con sus vidas. De ahí que cada año vuelvan al mismo sitio una y otra vez. Y a pesar de que sus fantasmas afloran durante la noche en la cabaña, no consiguen encontrar las respuestas que reiteradamente acuden a encontrar. No parece que nada cambie, puesto que no es una película de respuestas, sino más bien de plantearse ciertos interrogantes sobre lo ocurrido en realidad con la secta Verdad Suprema.

Tampoco puede olvidar Yumiko, personaje central de *Maboroshi* (Koreeda, 1995), recordemos, una mujer hundida tras el incomprensible suicidio de su marido, la cual vuelve a contraer matrimonio a los pocos años en un intento de rehacer su vida y evitar el desarraigo social y vital de su hijo. Rodada con luz natural y prácticamente sin ningún otro plano que el general, está llena de escenas dedicadas a la vida diaria de la familia. La composición y la iluminación, así como la meteorología cambiante de la aldea nos sirven como metáfora del proceso interior que está sufriendo Yumiko en su búsqueda de reconciliarse con su pasado. Pero en una visita que realiza a Ôsaka con motivo de la boda de su hermano, los recuerdos vuelven a ella de forma tormentosa. Después de una discusión con su actual marido, por la cual parece que ella va a abandonarlo, Yumiko vagabundea por las inmediaciones del pueblo hasta que el marido la encuentra y se desarrolla una de las conversaciones más interesantes del film. Koreeda sitúa la cámara en una lejanía considerable mientras la pareja discute, pues Yumiko no llega a comprender por qué su anterior esposo tuvo que suicidarse, un pensamiento que no deja de atormentarla. Pero no hay respuesta para esa pregunta, tan sólo una pequeña anécdota de marineros y un abrazo es todo lo que él puede ofrecerle. En ningún momento el film se vuelve sentimental, ni tan siquiera se nos permite ver el momento en el que Yumiko explota emocionalmente; la cámara se sitúa lejos, y curiosamente ella no ha vertido ni una sola lágrima en todo el film.

Esta distancia que Koreeda toma es un concepto fundamental de su estética y de su discurso. Para el director esa distancia es primordial a la hora de comunicarnos con el personaje, acercarse demasiado implica un acto demasiado íntimo y poco natural, aproximarse mucho impide ver lo que el otro está viendo. Es necesario, por lo tanto, mantener un cierto alejamiento, también con la cámara, para poder ver lo mismo que el personaje. Yumiko es también un personaje traicionado por un pasado del que no es responsable, y en su intento por no despegarse del todo de un pasado que, aunque doloroso, no puede abandonar, se aferra al único objeto que conserva de él —la pequeña llave del candado de la bicicleta que su anterior marido había robado— por miedo a olvidar el recuerdo positivo de su vida en común, puesto que es así como ella lo recuerda. Pero lo que más lo atormenta es no poseer ningún recuerdo que lo lleve a hilvanar la historia que condujo a su marido al suicidio, porque para ella su memoria, sus recuerdos, son los de una vida feliz. Yumiko ha sido abandonada dos veces. Primero por su abuela, escena con la que se inicia el film, y hecho por el que ha continuado manteniendo sueños recurrentes durante toda su vida, los fantasmas la acosan; y posteriormente, por un marido suicida. Y a pesar de no haber hecho las paces con su pasado —quizá nunca las haga—, decide continuar con su vida. La reconciliación con nuestra memoria, con nuestro pasado no siempre es posible, pero simplemente debemos aprender a vivir con ello, es la única solución que su nuevo marido, también viudo, le ofrece.



Nadie sabe (Daremo shiranai, 2004)

De padres a hijos

El último de los trabajos de Koreeda que se ha podido ver en España es la ya citada *Still Walking*, una mirada amable y poco sentimental a una familia llena de resentimientos e incompatibilidades que no le impiden seguir funcionando para poder continuar con sus rutinas. Cada uno de los personajes tiene una percepción muy distinta de los quince años que han pasado desde el fallecimiento del hermano mayor. Su dificultad como integrantes de una familia consiste en sobrellevar esas discrepancias para alcanzar unos mínimos de convivencia. En la madre se concentra todo el poder de la conmemoración. El padre se ha quedado anclado en el tiempo anterior, puesto que el primogénito era el que iba a continuar con su labor en el futuro, y al perderlo, su herencia también ha desaparecido. El segundo hijo intenta superar el sentimiento de culpabilidad por no cumplir las expectativas de su padre; el hijo bueno es el que se ha muerto. Mientras que la hermana, ajena a todo esto, es la única que realmente vive el presente. Como bien dice ella al marcharse de casa de sus padres, «deberían preocuparse más por sus hijos vivos porque un fantasma no los va a cuidar».

Still Walking (Aruitemo, 2008)



Como ya hizo con *Nadie sabe* (2004), Koreeda vuelve a examinar en *Still Walking* el tema del amor y la familia. En los dos films podemos ver cómo las pequeñas y más triviales cosas se convierten en las depositarias de un amor en ocasiones disfuncional. En *Nadie sabe*, podemos observar el deterioro del esmaltado de uñas de la hija mayor que con tanto amor ella recuerda que su madre le pintó, o la dedicación que pone la madre de *Still Walking* en la cocina. Tanto en una como en otra película podemos encontrar delicados planos de manos y pies, en un intento por plasmar los pequeños detalles que conforman la vida. En el discurso visual de Koreeda, cuando la existencia está llena de lamentos y arrepentimientos del pasado es muy importante que las situaciones diarias estén llenas de pequeños gestos cotidianos que nos enganchen a la realidad del presente, ya sea con las bolas de plastilina o las ceras de la hermana pequeña de *Nadie sabe*, o las manos de madre e hija preparando la comida de la familia en *Still Walking*. En ambas películas, así como en *After Life*, Koreeda encuentra la belleza en la aflicción, entrelazando profundamente los temas de la memoria y la mortalidad.

Lógicamente podemos observar diferencias en cada uno de estos tres films citados. En *Nadie sabe* la muerte no cambia nada en sus vidas, se asume como un hecho más en su continuo abandono, posible metáfora del fin de la niñez y principio del mundo adulto. En *After Life*, la muerte centra todo el film, haciendo de ella junto con la memoria, la depositaria de la felicidad humana, puesto que, tal cual les ocurre a los personajes en su búsqueda de un recuerdo que llevarse a la eternidad, lo valioso de la vida no sólo reside en nosotros mismos o en nuestros actos, sino en lo que significamos para los demás. En *Still Walking*, la muerte casi espontánea de los padres, y fuera del relato, ayuda al hijo a hacer las paces con su propia vida y a darle fuerzas para poder embarcarse en el mundo de los adultos sin la preocupación de tener que justificarse todo el tiempo y responsabilizarse de una herencia que no le pertenecía y que era legado del hermano elegido para tal fin, el muerto. Uno de los conflictos que pivota en la película es la continua justificación que el hijo varón, Ryota, debe hacer de su vida a sus padres en busca de una aceptación que lo valide como adulto a ojos de su familia. El principal problema con el que se enfrenta es que no siente que pertenezca al grupo que se denomina su familia. Cuando llega a casa para visitar a sus padres y conmemorar el aniversario de la muerte de su hermano, saluda con un *こんにちは* (konnichiwa, buenas tardes), saludo que uno haría si entrase en la casa de algún amigo, conocido o vecino, razón por la cual su madre lo reprende amablemente y le dice que esa no es la manera de saludar a su familia, que lo que debe decir es *ただいま* (tadaiima, ya estoy aquí), saludo que únicamente usas en tu propia casa. Con este simple detalle, Koreeda nos avisa de la relación que Ryota tiene con su familia. Se siente tremendamente ignorado, puesto que su padre, que había elegido a su hijo difunto como agente para perpetuar su labor en el futuro, lo desprecia. No cree que el hijo que le queda vivo sea capaz de cumplir con sus expectativas. De ahí el rechazo y el minusvalorar la vida de Ryota, desde su trabajo de restaurador de pintura, hasta la decisión de casarse con una mujer viuda que ya tiene un hijo. La cuestión es que Ryota tampoco siente que haya una tradición valiosa que salvaguardar, pero no puede evitar el dolor que le produce sentirse menospreciado por sus padres.

Sin embargo, a diferencia de su hermana, que ha escogido un hombre totalmente opuesto a su padre con el fin de poder liderar la relación y por extensión la familia, Ryota parece repetir el esquema familiar de sus padres, incluso el hijo de su mujer decide no ser infiel a la memoria de su difunto padre cuando pretende continuar con la profesión de éste como labor de primogénito. Si bien es cierto, como apunté al principio de este artículo, Ryota, como hiciera el samurái de *Hana*, resuelve quedarse con lo positivo que ha heredado de su familia, los recuerdos que lo hacen feliz. Anclarse en el pasado o no despedirse pacíficamente de los muertos no nos deja avanzar, nos estanca en una situación de incomprensión a la espera de que algo ajeno a nosotros ocurra, estado que nos avoca a la soledad.



Hana (Hanayorimo no naho, 2006)

hacia sus niños. Los niños absolutamente abandonados, ya no sólo por su madre, sino por todos los adultos que los rodean, desde la casera del apartamento a los dependientes de la tienda donde los niños van a rebuscar entre las basuras algo que comer, son conscientes del continuo deterioro que están sufriendo y aun así no actúan responsablemente. Lo que tendría que ser la vida diaria normal de un niño se convierte en una serie de simulacros. En este film no hay herencias ni pasados a los que asirse, todo es un anárquico presente, en el que los niños, totalmente decepcionados y traicionados por sus mayores, intentan continuar con sus vidas y forjarse un futuro en completa soledad. Koreeda, en un estilo sencillo, con actores, por supuesto *amateurs* y sin caer en ningún tipo de sentimentalismo, va deshilando progresivamente un relato destinado a la reflexión de los adultos con respecto a la responsabilidad que tienen con las futuras generaciones.

Conclusión

Koreeda es un director preocupado por el desarrollo de la sociedad contemporánea. Consciente de la importancia que la memoria desempeña en el desarrollo individual y grupal, crea un mundo presente, entre lo real y lo irreal, para analizar el comportamiento del indi-

Precisamente, esa es la única herencia que tienen de sus mayores los niños de *Nadie Sabe*. Abandonados por su madre —quien lo único que busca es su felicidad a expensas de sacrificar a sus propios hijos—, todo en su vida es soledad. En este film, Koreeda, más alejado de los personajes que en *Still Walking*, con un punto de vista más documental —por algo cierra una etapa que empezó con *Maboroshi*—, nos enseña el deterioro progresivo de una familia disfuncional que esconde un secreto que está a la vista de todos. Basada en una historia real mucho más cruda que la película, Koreeda hace en ella un retrato sobre la naturaleza de la responsabilidad de la sociedad de los adultos

viduo en contraste con el grupo y sus normas. La muerte le servirá en muchas ocasiones como punto de partida sobre el que se articula el desarrollo de sus personajes: el desgarramiento de Yumiko ante el suicidio de su marido, los difuntos en su camino al más allá, los familiares de los terroristas muertos que conmemoran el aniversario de su suicidio, la muerte de la hermana pequeña abandonada por su madre, la venganza en nombre del asesinato de su padre del joven *ronin*, o la muerte del hijo primogénito y sus consecuencias. Koreeda hace un estudio exhaustivo de la condición humana en cada una de estas situaciones, mostrándonos un extenso abanico del comportamiento del individuo ante éstas en referencia a la relación que mantienen con su pasado, con su memoria y con la interpretación del pasado que realizan los que rodean al individuo, es decir, al grupo al que pertenecen. Koreeda, de la misma forma que explora la condición humana, investiga la cualidad expresiva del lenguaje fílmico en un eterno juego entre el documental y la ficción, quizá como una analogía entre nuestra realidad y la de los demás.

BIBLIOGRAFÍA

- CARUTH, Cathy, *Trauma Explorations in Memory*. (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995).
- NAKAGAWA, Hisayasu, *Introducción a la cultura japonesa*. Traducción del francés de Ona Rius Piqué. (Editorial Melusina, 2006).
- ORTIZ, Renato, *Lo próximo y lo distante. Japón y la modernidad-mundo* (Traducción del portugués de Amalia Sato. Buenos Aires, Interzona Editora, 2003).
- PHILLIPS, Alastair, *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. (Ed. Routledge, 2007).
- RICHIE, Donald, *Cien años de cine japonés*. (Madrid, Editorial Jaguar, 2004).
- SANTOS, Antonio, *Yasujiro Ozu*. (Colección Signo e Imagen/Cineastas, Madrid, Ed. Cátedra, 2005).
- SUZUKI, Takao, *Words in Context*. Traducción del japonés de Miura Akira. (Tokio, Editorial Kodansha International 1978).
- VV.AA., *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés (1945-2005)*. (Colección Punto de Vista. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, 2006).
- VV.AA., *Mikio Naruse*. (Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1998).

Nadie sabe (Daremo shiranai, 2004)

