



Director de la colección: Jenaro Talens

Miguel Muñoz Garnica



Cátedra



Signo e Imagen / Cineastas

Diseño de la colección: Manuel Bonsoms

1.ª edición, 2022

Diseño de cubierta: aderal

Ilustración de cubierta: Fotograma de *Un asunto de familia* (2018)

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Miguel Muñoz Garnica, 2022

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2022

Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid

Depósito legal: M. 33.496-2021

I.S.B.N.: 978-84-376-4392-2

*Printed in Spain*

*Para mis padres*



## Agradecimientos

A la Universidad de Navarra, alma máter de la tesis doctoral que este libro adapta, y a su Asociación de Amigos por el soporte a la investigación que la hizo posible. A Pablo Echart y María Noguera, directores de la tesis, por su guía y dedicación, que quedan plenamente reflejadas en estas páginas. A la SOAS University of London y Marcos Centeno, que aportaron recursos muy valiosos para su elaboración. A Marta, por su infinito apoyo.



## Introducción

«Papá» (*otōsan*), susurra un niño contra el cristal de un autobús en el último plano de *Un asunto de familia*. Ningún otro personaje puede oírle, y como espectadores distinguimos a duras penas la declamación, casi aspirada. Es la primera vez que el niño llama «papá» al personaje del que se acaba de despedir en la parada del autobús, al que probablemente no vuelva a ver. La despedida ha sido la última separación entre dos miembros de una unión doméstica frustrada, de un grupo de desarraigados que había intentado compartir un mismo techo y llamarse a sí mismos «familia». El desenlace, pues, es inevitablemente amargo. Pero que el director decida que la última palabra de su película sea ese «papá» matiza el dramatismo: más allá de la separación dolorosa, esa familia anticonvencional ha conseguido que un niño abandonado pueda poner un rostro al concepto de padre. Que pueda reconocerse a sí mismo en una filiación que al comienzo de su vida le había sido negada.

En el detalle de este breve plano es fácil condensar la entidad propia de los dramas domésticos característicos de Hirokazu Koreeda, que trasciende el dramatismo a flor de piel. En ellos hay abandonos, muertes o arrepentimientos de personajes que, ya sea como padres o como hijos, fallan a sus seres queridos. Hay, a menudo, familias que se rompen a causa de alguno de los motivos anteriores. Pero, por enci-

ma de todo eso, hay familias que luchan por su continuidad y se reinventan frente a las adversidades. Familias cuya afirmación puede ser tan frágil como para limitarse a un «papá» inaudible. Estas películas de Koreeda emocionan por la hondura y delicadeza con la que abordan los afectos y sentimientos puestos en juego en esas tragedias cotidianas de sus personajes.

Desde sus primeros documentales televisivos a comienzos de los noventa hasta la Palma de Oro en Cannes en 2018, Koreeda ha ido cincelandando una gran personalidad autoral. De sus filmes se desprenden rasgos recurrentes como la hibridación de estrategias retóricas del documental y de la ficción, la inquietud por la representación de la memoria o el tono sereno y cercano que confiere a sus historias. Pero, por encima de todo, se ha erigido como el gran retratista de la familia en el Japón contemporáneo.

Koreeda ha logrado su proyección internacional, prestigio crítico y capacidad para llegar a públicos de todo el globo gracias a sus dramas familiares: constituyen el grueso de su obra y el principal motivo de su reconocimiento. Son las películas con las que ha superado esa barrera disuasoria que suele limitar a los directores que llevan asociado el adjetivo «japonés». El cineasta hace irrelevante la frontera cultural porque apela a una idea de carácter universal, en la que es fácil reconocerse: el afecto familiar. Nos invita a descubrir y hacer propia la fuerza de esos vínculos al poner ante nuestros ojos tan solo unos pocos elementos reveladores: objetos que despiertan recuerdos, momentos compartidos, gestos que afirman apegos. De modo que cuando el niño susurra «papá» contra la ventanilla, no hace más que confirmar que, pese a todo lo que ocurre alrededor de esa familia imposible, ahí había un padre al que reconocer.

El presente volumen indaga en la poética de Koreeda; por tanto, presta especial atención a su faceta de retratista de la familia. Sin dejar de lado, por supuesto, otros asuntos

esenciales, como su inquietud sostenida por la memoria personal o la sensibilidad política inconformista que permea sus películas con sutileza. A tal fin, se estructura en tres bloques principales. El primero recorre la trayectoria de Koreeda. Además de dar algunas pinceladas biográficas, ilustra las metodologías y procesos creativos que han cristalizado en sus filmes, su contexto industrial, su recepción, las inquietudes personales que los inspiran y cómo unos van desembocando en otros. Se presta especial atención a sus primeros trabajos en el documental televisivo, que constituyeron su formación como cineasta y asentaron las bases autorales que luego se expandieron en sus ficciones. El segundo bloque sistematiza algunos aspectos transversales a su filmografía. Por una parte, sitúa a Koreeda como actualizador del *shomin-geki* y directores como Yasujiro Ozu o Mikio Naruse; y en su pertenencia a una generación de directores independientes japoneses con algunas inquietudes comunes. Por otra parte, indaga en constantes autorales como su imagen de la familia o su representación de la memoria.

El tercer bloque, el más extenso, analiza la obra cinematográfica de Koreeda. Los textos atienden en especial a las constantes temáticas sistematizadas en la segunda parte, si bien su principal metodología de estudio es el análisis audiovisual. No se ha querido perder de vista que este es un libro de cine, y que, como tal, ha de buscar la manera en la que los elementos cinematográficos —composición y duración de planos, escenografía, montaje, movimiento, banda sonora...— se presentan como el principal recurso expresivo para materializar unas ideas de la familia, el hogar o la memoria.





## Trayectoria

### UN HUMILDE TOKIOTA

Hirokazu Koreeda nació en Tokio el 6 de junio de 1962. Su infancia temprana transcurrió en una casita humilde del barrio de Nerima —según él, muy parecida a la de *Un asunto de familia*—, en la periferia de la capital japonesa. A los nueve años, se mudó junto al resto de su familia a un bloque de viviendas públicas en Kiyose —localización real en la que transcurre *Después de la tormenta*—, un distrito tokiota aún más remoto, donde viviría casi



El pequeño Koreeda en la puerta de su primera casa en Nerima.  
Imagen cedida por el cineasta al medio *The Sankei News*.

hasta la treintena<sup>1</sup>. La economía de la familia Koreeda, compuesta por dos padres obreros, dos hermanas mayores y un abuelo enfermo de alzhéimer, era poco boyante. En el origen de sus estrecheces se pueden rastrear los efectos de la vorágine militarista y expansionista que vivió Japón desde los años treinta, y que acabó con su desastrosa derrota en la guerra del Pacífico. El padre de Koreeda, nacido en Taiwán bajo la ocupación japonesa, fue un soldado destinado al ejército del Kwantung, una rama de infantería de la armada imperial encargada de controlar el territorio chino de Manchuria, ocupado por Japón desde 1931. Cuando las fuerzas soviéticas invadieron Manchuria en

---

<sup>1</sup> «Koreeda Hirokazu. Kantoku wa setta yakusha no iitokoro wo ikasu hōhō wo kangaru shigoto», *Location Japan*, 2011. Recuperado de: [http://locationjapan.net/interview/20180521\\_koreedahirokazu](http://locationjapan.net/interview/20180521_koreedahirokazu).



El bloque de viviendas públicas de Kiyose en el que se crio Koreeda, filmado en *Después de la tormenta*.

agosto de 1945, tomaron a los soldados rendidos como prisioneros de guerra y los destinaron a los campos de trabajo de Siberia. Unos 500.000 hombres, entre ellos Koreeda padre, corrieron esa suerte. Uno de cada diez murió durante el largo cautiverio. El cineasta ha ubicado en estos padecimientos la mala situación laboral a la que se vio abocado su padre:

Mi padre nunca tuvo mucha seguridad en su vida. Hizo trabajos extraños. Para él ganar dinero fue una auténtica lucha. Perdió mucho tiempo en su veintena, después de la guerra, cuando lo mandaron a Siberia [...]. Cuando bebía siempre me contaba lo horribles que eran los rusos<sup>2</sup>.

De su infancia, Koreeda recuerda una visita a su padre en una planta química donde estuvo empleado un tiempo. Él esperaba encontrarlo con una bata blanca, rodeado de pipetas y material de laboratorio, pero allí descubrió que era un simple operario, que vestía un mono cubierto de grasa y que recibía malos tratos y faltas de respeto por parte de sus jefes: «Sentí lástima por él». Su madre, ante la precariedad laboral del cabeza de familia, se vio obligada a trabajar en una planta de reciclaje y en una fábrica de repostería<sup>3</sup>. Así, Koreeda se crio en el Tokio de los sesenta y setenta, ciudad a la vanguardia del «milagro» económico japonés, en una familia obrera humilde sobre la que pesaban más los ecos del pasado militarista que el contagio de la bonanza presente.

Militarismo y *boom* económico, dos etapas apenas separadas por sendas décadas de profundos cambios sociales, marcaron los discursos (tanto críticos como convergentes) sobre la familia en el cine coetáneo. En el caso de Koreeda, en esta consciencia de los efectos de la historia sobre su núcleo familiar, así como en su posición de desventaja en el sistema productivo, se pueden establecer ciertas correspon-

---

<sup>2</sup> Peter Bradshaw, «Hirokazu Kore-eda: “They compare me to Ozu... But I’m more like Ken Loach”», *The Guardian*, Manchester, 21 de mayo de 2015. Recuperado de: <http://www.theguardian.com/film/2015/may/21/hirokazu-kore-director-our-little-sister-interview>.

<sup>3</sup> Motoko Rich, «*Shoplifters* Director Pierces Japan’s Darker Side», *The New York Times*, Nueva York, 8 de febrero de 2019. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2019/02/08/world/asia/shoplifters-movie-hiro-kazu-koreeda.html>.

dencias con su obra posterior como director. Ahí puede estar una raíz de la desconfianza en las instituciones japonesas que transmiten sus primeros documentales y algunas de sus ficciones, así como un discurso autoral que, en todos sus dramas familiares, plantea la superación de las estructuras normativas de la familia fruto de las convenciones políticas y sociales dominantes.

Koreeda ha relatado una relación complicada con su padre, un hombre distante y permanentemente malhumorado, que desposó a su madre en un matrimonio de conveniencia que ella misma, según los recuerdos del cineasta, definía como una equivocación<sup>4</sup>. Por el contrario, de los recuerdos de su madre se desprende admiración. En ellos sitúa los comienzos de su cinefilia:

A mi madre le encantaban las películas. Adoraba a Ingrid Bergman, Joan Fontaine o Vivien Leigh. No podíamos permitirnos ir mucho al cine, pero ella siempre estaba viendo sus películas en la televisión. Cuando emitían alguna, paraba cualquier discusión o asunto urgente en la familia y nos sentábamos juntos a verla. Terminé amando el cine como ella<sup>5</sup>.

En su formación temprana como espectador, Koreeda ha apuntado a las series televisivas niponas (*dorama*), un fenómeno en auge desde mediados de los sesenta. «En los años sesenta y setenta había muchos *doramas* en la televisión, y la mayoría eran historias de familias. Yo veía muchos [...] con mi madre. Puede que ahí esté mi origen [como director

---

<sup>4</sup> Keiko Mizunuma, «Hanashi no shōzōga. Eiga kantoku Koreeda Hirokazu (57) (4) jishin no haha, sakuhi ni kasane», *The Sankei News*, 17 de agosto de 2019. Recuperado de: <https://www.sankei.com/life/news/191017/lif1910170005-n1.html>.

<sup>5</sup> Bradshaw, art. cit.

de dramas familiares]»<sup>6</sup>. También fue adepto a series de *anime* como *Ultraman* o *Ultraseven*, en cuyos argumentos de ciencia ficción y monstruos detectó pronto metáforas sobre la guerra y la discriminación<sup>7</sup>.

El alzhéimer padecido por su abuelo, asimismo, le inspiró su primer coqueteo con la creación cinematográfica. Aún en edad escolar, Koreeda escribió un guion protagonizado por él mismo. Imaginó una máquina encogedora que le permitiera reducir su tamaño, introducirse en el cerebro de su abuelo y restaurar sus recuerdos perdidos<sup>8</sup>. La inspiración se la dio el visionado de *Viaje alucinante* (*Fantastic Voyage*, Richard Fleischer, 1966), un clásico de la ciencia ficción donde un grupo de científicos pilotan un submarino por el sistema circulatorio de un enfermo.

Con estos recuerdos de infancia se corresponden las constantes más definitorias de su cine: su querencia por los dramas familiares, su continua inquietud por la paternidad o su ausencia, su sensibilidad política y su fascinación por la memoria personal. Había ya un cineasta latente. Su elección de estudios, en principio, lo alejó de esta senda. A principios de los ochenta, Koreeda se matriculó en Literatura en la Universidad de Waseda. Su intención era convertirse en novelista. Pero, muy pronto, su amor por el cine pesó más que las obligaciones de la carrera.

---

<sup>6</sup> Miguel Muñoz Garnica, «Entrevista a Hirokazu Koreeda. “Me he descubierto filmando a las actrices como si fuera su padre”», *El Antepenúltimo Mohicano*, 30 de octubre de 2015. Recuperado de: <https://www.elantepenultimomohicano.com/2015/10/entrevista-hirokazu-koreeda.html>.

<sup>7</sup> Tomohiro Machiyama, «Dokusen 12.000-ji taidan! “Monsutaa eiga ga toritai!” . “Manbiki kazoku” Koreeda Hirokazu vs Machiyama Tomohiro», *Eiga hibō*, julio de 2018.

<sup>8</sup> Jonathan Romney, «The memory game», *The Guardian*, Manchester, 28 de septiembre de 1999. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/culture/1999/sep/28/artsfeatures2>.

Quería convertirme en escritor de novelas, pero el programa de Waseda era muy exhaustivo en requisitos de lenguaje: dos horas de inglés y cuatro horas de chino. Pensé: «¿Para qué necesito esto?». Así que dejé de ir a las clases. En el barrio donde se ubicaba Waseda había muchas salas de cine, así que cada mañana salía de casa y veía películas en vez de ir a clase. Aquella época de hallazgos es uno de mis mejores recuerdos. Antes de eso nunca había prestado atención a los directores, pero allí estaba dando un curso acelerado en Ozu, Kurosawa, Naruse, Truffaut, Renoir y Fellini<sup>9</sup>.

De entre esos cines, su favorito fue el ACT Mini Theatre<sup>10</sup>, una modesta sala con 50 plazas de aforo que no proyectaba estrenos y que contaba con un nutrido archivo fílmico. Gracias a su asequible pase anual de 10.000 yenes, Koreeda pudo acudir a diario a sus sesiones. En estas escapadas el futuro cineasta fue acumulando sus primeras influencias:

Truffaut, Fellini, Rossellini, Ken Loach y Hou Hsiao-Hsien me inspiraron antes de que me convirtiera en director. En mi primer año de universidad, fui a ver *La strada* y *Las noches de Cabiria* en sesión doble. Por supuesto, había visto y amado películas antes, pero esa fue la primera vez que fui consciente de que el director estaba ahí. Sentí que Fellini estaba mirando a Giulietta Masina y tomé conciencia de la mirada del cineasta. Pensé por primera vez que hacer una película era contemplar o mirar algo<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Shimon Tanaka, «Rumpus Interview with Koreeda», *The Rumpus*, 11 de junio de 2009. Recuperado de: <http://therumpus.net/2009/06/the-rumpus-interview-with-hirokazu-koreeda>.

<sup>10</sup> *Location Japan, op. cit.*

<sup>11</sup> Yama Rahimi, «Interview: Hirokazu Kore-eda (Air Doll)», *Ioncinema*, 3 de mayo de 2010. Recuperado de: <https://www.ioncinema.com/news/uncategorized/interview-hirokazu-kore-eda-air-doll>.

Además del visionado intensivo de películas —según su recuento, devoraba entre 300 y 400 al año—, Koreeda se dedicó también a leer guiones. Sobre todo, se centró en los guionistas de sus *doramas* favoritos de la infancia, escritores especializados en televisión como So Kuramoto, Taichi Yamada y Kuniko Mukoda<sup>12</sup>. Poco a poco, la idea de dedicarse él mismo al cine fue asentándose, si bien toda su formación en la materia se limitó a este descubrimiento en solitario. Dado su carácter introspectivo o poco sociable, pensó en convertirse en guionista<sup>13</sup>. «Nunca hice películas propias en 8 mm [la principal experiencia formativa de los cineastas de su generación] ni me inscribí en actividades como grupos de filmación. En lugar de eso pasaba el tiempo leyendo guiones y yendo solo al cine»<sup>14</sup>. Koreeda echó en falta una experiencia práctica que completara su aprendizaje del cine, un recorrido paralelo y más bien ajeno a la titulación universitaria que obtuvo. De ahí que, tras graduarse, se propusiera buscar una salida laboral que le obligara a trabajar tras las cámaras y rodar algo propio. Las primeras imágenes con su firma estaban por gestarse.

## EL DESCUBRIMIENTO DEL DOCUMENTAL

Así describe Koreeda el panorama laboral que se encontró al salir de la universidad:

Los viejos estudios de cine ya estaban en decadencia, y apenas había oportunidades de encontrar trabajo en la in-

---

<sup>12</sup> *Location Japan, op. cit.*

<sup>13</sup> Tanaka, art. cit.

<sup>14</sup> Aaron Gerow y Junko Tanaka, «Documentarists of Japan #12: Koreeda Hirokazu», *Documentary Box*, 13, 1999. Recuperado de: <https://www.yidff.jp/docbox/13/box13-1-e.html>.

dustria. Había (y hay) tres vías para encontrar sitio en la producción cinematográfica en Japón. Una es convertirse en director de pornografía. Otra es empezar en cine independiente, *amateur*. La tercera vía es introducirse en la producción comercial de televisión, lo que pensé que sería el mejor escenario para llevar a cabo lo que quería hacer<sup>15</sup>.

Con los viejos estudios, se refiere sobre todo a Shochiku, Toho y Toei, las tres *majors* que acaparaban prácticamente toda la distribución y exhibición, y que ya eran irrelevantes en la producción tras más de dos décadas de progresiva decadencia. Salvo unas pocas excepciones, no funcionaban con directores de plantilla: solían buscar fórmulas de coproducción múltiple, o distribuir y exhibir en sus salas producciones independientes. Así pues, el futuro cineasta consiguió en 1987 un puesto como ayudante de dirección en TV Man Union, una productora independiente creada en 1970. Sus fundadores, un grupo de documentalistas alternativos, habían despertado la admiración del Koreeda adolescente. No obstante, su incorporación a la plantilla fue un golpe de realidad. El grupo original de cineastas que la habían erigido, defensores del espíritu de libertad y experimentación fundacional de TV Man Union, ya no formaban parte de la productora. Por el contrario, descubrió que esta había caído en fórmulas de programas muy rutinarias, en busca de beneficios rápidos, y que encontraba «aburridas». Para más inri: «Tampoco tenía talento para ser asistente de dirección. Era inútil en el rodaje y la gente se enfadaba conmigo a diario [...]. Pasé mi primer año preocupándome por mi falta de talento»<sup>16</sup>.

Tras esos inicios tediosos, Koreeda cambió de estrategia. Intentó despachar sus labores contractuales en el menor

---

<sup>15</sup> Gabriel M. Paletz y Ayako Saito, «The Halfway House of Memory: An Interview with Hirokazu Koreeda», *CineAction*, 60, 2003, págs. 52-59.

<sup>16</sup> Gerow y Tanaka, art. cit.



Koreeda con los niños protagonistas de *Lessons from a Calf*.

tiempo posible y dedicarse, por su cuenta, a sacar adelante sus propias películas. De ahí surgió *Lessons from a Calf* (*Mō hitotsu no kyōiku – Ina shōgakkō haru gumi no kiroku*), su primer documental, filmado durante dos años y medio y estrenado en 1991. Decidido a enfrentarse al manejo de una cámara y a trabajar en sus propias imágenes, Koreeda se inspiró en una historia que había salido varias veces en los noticieros. Una escuela primaria de Ina (provincia de Nagano), conocida por sus programas de innovación edu-

cativa, había desarrollado el currículum de todo un curso en torno a la crianza y el cuidado de un becerro entre todos los alumnos de una clase.

Koreeda investigó sobre el devenir de esa clase tras los nueve meses de crianza:

Empecé por preguntar al maestro si podría visitar la escuela y me sorprendió lo dispuesto que estuvo. Después de volver de jugar con los niños, compartir con ellos la comida escolar y en general pasarlo bien, decidí que eso era lo que me gustaría rodar<sup>17</sup>.

Por suerte para él, acababan de decidir repetir el proyecto dos cursos más, y la escuela le dio permiso para grabar a diario. El rodaje fue largo. Comenzó en otoño de 1988, con la llegada de una nueva ternera, y acabó cuando los alumnos se despidieron de ella dos cursos después. Salieron unas 200 horas de metraje. Koreeda, equipado con una cámara de 8 mm y trabajando en solitario, compaginó esta actividad con escapadas de su trabajo en TV Man Union. La dureza de estas jornadas da buena cuenta de su determinación para convertirse en director:

Cada día, terminaba en las oficinas lo antes posible, habiendo dejado hecha la investigación de biblioteca del día siguiente. Luego dejaba escrito «Mañana, biblioteca. Vuelvo tarde» en el tablón y cogía el tren nocturno desde Shinjuku [estación de Tokio]. Llegaba a Ina a las siete de la mañana, y después de un rodaje de medio día, me pasaba tres horas en el autobús exprés de vuelta a Shinjuku. Aún no había teléfonos portátiles, así que podía escaparme, volver al trabajo por la tarde y entregar el material de investigación diciendo que acababa de venir de la biblioteca<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> *Ibíd.*

<sup>18</sup> *Ibíd.*