

DIÁLOGO

---

**ECOS DEL  
CINE JAPONÉS**

---

Diálogo con

**CARLA SIMÓN  
CELIA RICO**



# CARLA SIMÓN Y CELIA RICO

## ECOS DELCINE JAPONÉS

MANUEL GARIN Y FERRAN DE VARGAS

A la hora de plantear la entrevista para este número de *L'Atalante*, que aborda la influencia de las culturas audiovisuales japonesa y surcoreana en el ámbito hispanohablante, podríamos haber optado por explorar una referencia directa, axiomática, entrevistando a algún cineasta cuya vinculación con ambos países fuese clara y evidente. No faltan ejemplos de películas españolas contemporáneas donde los imaginarios de Japón —pensamos en las de Carlos Vermut— o Corea —pensamos en la correspondencia entre *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014) y *Memories of Murder* (Crónica de un asesino en serie) (Salinui chueok, Bong Joon-ho, 2003)— se reinventan de manera explícita, y con resultados muy fértiles. Pero nos parecía que ese tipo de invocación directa o caligráfica —por interesante que sea— ya se explica suficientemente en las propias películas, está filmada, sin necesidad de ahondar mediante una entrevista que correría el peligro de volverse tautológica, de dar muchas vueltas sobre algo que ya está claro antes de formular ni una sola pregunta. Por eso, cuando desde

el grupo de investigación GREGAL de la Universitat Autònoma de Barcelona surgió la idea de entrevistar a Carla Simón y Celia Rico, se encendió una luz. De repente, todo lo que en el caso de otros directores es cita o referencia explícita, se convertía en un ejercicio mucho más oblicuo e interesante: no una entrevista cuyas respuestas estén escritas antes de empezar, sino un diálogo inédito y abierto sobre una relación posible (no automática) con la cultura de Asia Oriental que, en dos películas como *Verano 1993* (Estiu 1993, Carla Simón, 2017) y *Viaje al cuarto de una madre* (Celia Rico, 2018) palpita como un eco, detrás de las imágenes en lugar de delante, generando un deseo libre y diferencial de escuchar a sus autoras.

Aprovechando que Carla y Celia se conocen desde hace años (antes del estreno de sus primeros largos), les planteamos una serie de preguntas en torno a esa relación oblicua con «lo japonés» que se revela de formas radicalmente distintas en sus obras. Aunque las dos comparten una afinidad especial por el gesto, que el legendario crítico Ha-

sumi Shigehiko siempre consideró el gran cauce expresivo del cine japonés (en lugar del tema o la imagen), sus maneras de llegar a él, de descubrir y tejer relaciones cotidianas a través de la gestualidad, son muy diferentes. Y eso es, precisamente, lo más estimulante a la hora de iniciar un diálogo sobre algo tan frágil y difícil de verbalizar como son las influencias cinematográficas: en lugar de ir en una sola dirección, con el piloto automático, las respuestas de Celia y Carla apuntan a una red de detalles y recuerdos latentes cuya asimetría es, en el fondo, una forma de entender la relación entre países y culturas desde la pluralidad. Si, como decía Linda Hutcheon, el estilo es una forma de hacer las paces con el pasado (*come to terms*), aquí toman la palabra dos cineastas cuya relación con el audiovisual japonés no es ni violenta ni nostálgica, sino libre y profundamente familiar. ■

**Formáis parte de una generación de cineastas que, por primera vez en España, han estado expuestas a la cultura audiovisual japonesa y más recientemente la surcoreana de una forma tan natural como lo han podido estar a otros cines nacionales de nuestro entorno como el francés, el italiano o el alemán. Gracias a ediciones en DVD, archivos on-line o festivales como el BAFF o Sitges, a comienzos de los dos mil se abrieron muchas opciones para ver películas que antes difícilmente se editaban o estrenaban aquí. En ese sentido, ¿cómo fue vuestro acercamiento al cine asiático —y particularmente al japonés— en aquellos años?**

**Celia:** hace veinte años, cuando apareció el BAFF, yo apenas había leído en algún libro los nombres de Ozu o de Mizoguchi. Descubrí algunas de sus películas en la universidad o en el videoclub, pero el presente del cine asiático me era algo totalmente desconocido. Fue el BAFF lo que me descubrió todas esas películas que se estaban premiando en los festivales de cine y que, a veces, no se estrenaban en cartelera o tardaban en llegar. Así descu-

brí a Apichatpong Weerasethakul, a Jia Zangke, a Wang Bing, a Naomi Kawase, a Hou Hsiao-hsien, a Tsai Ming-liang, a Brillante Mendoza. Lo interesante del BAFF fue que no solo nos permitía conocer a estos cineastas, sino también seguir sus trayectorias, porque, con cada edición, llegaba una siguiente película y, con cada película, la conciencia de que en esa etiqueta de «asiático» había tantísimas geografías como propuestas cinematográficas. También la Casa Asia aquí en Barcelona, con sus ciclos de cine, contribuyó a ampliarnos estos horizontes.

**Carla:** mi acercamiento al cine japonés fue con una peli de la que me voy a acordar toda la vida. De hecho, justo esta semana se la regalé a mi hermano, que es mucho más joven (tiene veintitrés años), y la vio y me mandó un mensaje de lo bonita que le había parecido. Es *Vivir* (Ikiru, 1952), de Akira Kurosawa, que me recomendó mi padre en mi primer año en la universidad. Mi padre no se dedica a nada del cine pero no sé por qué conocía esa peli, porque sí le gusta el cine [risas], y de repente tiene así como descubrimientos. La manera de encontrarla fue porque yo estudié en la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), Comunicación Audiovisual, y allí hay un archivo de películas que está bastante bien. Como yo fui a la universidad sin haber visto apenas cine, porque me crié en una casa en el campo con muy poco contacto con la cultura televisiva y el cine en general, esa filmoteca de la UAB fue en realidad un poco mi formación, en esos cuatro años que estudié Comunicación. En la UAB había también —hay— un cine dentro de la universidad que molaba mucho, en el que se hacían ciclos que estaban superbien para los estudiantes. Yo creo que fue la primera película japonesa que vi, ya con mis dieciocho años, y me pareció maravillosa. Luego ya vi más cosas de Kurosawa... De lo que decíais del BAFF, en realidad yo no asistí tanto porque vivía en casa de mis abuelos en Badalona y estudiaba en la Autònoma, entonces mi paso por Barcelona

fue un poco raro y no pisaba tanto la ciudad. Ha sido más tarde cuando sí he disfrutado de los festivales que hay allí. Fue a partir de esa peli que empecé a interesarme, y luego, por mi interés en la familia y en la infancia básicamente, digamos que Ozu y Koreeda han sido cineastas que me han acompañado desde hace mucho, pero los descubrí más tarde, después de Kurosawa.

**Más allá de ese interés consciente por el cine, habiendo nacido en los ochenta, pertenecéis a una generación que crece tarareando las canciones de Arare [protagonista del *Doctor Slump* (M. Okazaki, Fuji TV: 1981-1986)] por la calle y haciendo el *kame-hame* en el patio del colegio. Nos interesa también esa relación afectiva y lúdica con el audiovisual japonés que remite a la memoria infantil, hecha de pequeños detalles, como una pegatina, una melodía o el corte de un vestido. No hablamos de la cultura *otaku* ni de otras formas intensivas de consumo que vienen después, en generaciones posteriores, sino de un contacto más inconsciente y libre con el imaginario popular, de los dibujos al *merchandising* o los juegos, cosas aparentemente banales, pero que marcan una mirada y una sensibilidad. ¿Cómo vivisteis vosotras aquella eclosión japonesa, os llamó algo?**

**Celia:** descubrí a Arare con más de veinte años, en una de esas conversaciones entre amigos en las que se comenta con nostalgia los «dibujitos» de la infancia. La televisión catalana y posiblemente otras cadenas autonómicas compraron los derechos de la serie, pero no Canal Sur. Y claro, yo entonces estaba en mi pueblo en Sevilla y me lo perdí. Todo el protagonismo recayó en *Bola de dragón* (Dragon Ball, D. Nishio y M. Okazaki, Fuji TV: 1986-1989). A mí me gustaba el personaje de Bulma porque tenía una cajita de cápsulas que, al lanzarlas, explotaban y se transformaban en cualquier cosa. ¿Quién no ha deseado alguna vez tener una cajita de esas? Pensando en las cosas que marcan una mirada, creo que esa cajita y algo de

ese personaje femenino con actitud de «científica» calaron más hondo en mí que todo lo demás de aquella serie. Con Goku y el maestro tortuga llegaron también una serie de imágenes ligadas a una cultura desconocida por entonces para una niña. Las artes marciales, el kimono... Diría que el kimono fue esa primera imagen de infancia con la que descubrí que el mundo era antiguo y grande, muy grande, porque, ¿dónde debían de vivir todas aquellas mujeres con kimono que vi un día fugazmente en una película en la televisión? Yo entonces no sabía lo que era una geisha, simplemente me enamoré de sus atuendos, del detalle en los tejidos, de los cinturones, los abanicos —tan típicamente andaluces, por otro lado—. Hace poco viajé al Festival de Jeonju en Corea del Sur para presentar mi película; era mi primera vez en Asia. Coincidió con las fiestas regionales, así que muchas mujeres paseaban con su *hanbok*, el traje tradicional, que tanto se parece a los kimonos que descubrí en mi infancia. Fue emocionante. Estuve tentada de comprarme uno y pasear con ellas, pero no lo hice porque no hay nada más terrible que sentirse turista.

**Carla:** como os comentaba, en mi casa la tele no era una cosa que mirásemos muy a menudo, mirábamos algunos dibujos, alguna tarde a la semana, y luego las pelis de Disney y Buster Keaton que nos ponía mi padre. Sobre los dibujos de TV3, ahora que decía Celia que descubrió a Arare muy tarde, yo de Arare sí me acuerdo, pero *Dragon Ball* me producía cero interés, o sea, nunca lo vi, no forma parte de mi imaginario para nada, porque yo cuando veía gente peleándose como que no me interesaba. Era una cosa que, evidentemente, formaba parte de mi cultura, porque todos mis amigos en el cole hablaban de eso y lo veían y aparecían esos dibujos por todas partes, pero, yo, deciros los personajes de esa serie, no puedo. Así como Arare sí que lo vi, y luego *Doraemon* (Tsutomu Shibayama, TV Asahi: 1979-2005)... De *Doraemon* sí me acuerdo mucho. De hecho, ahora cuando se estrenó *Ve-*

rano 1993, tenía dos sueños de viajes que esperaba hacer por algún festival: uno era a Argentina y el otro, evidentemente, a Japón. Nos invitaron allí a presentar la peli, con la distribuidora, y, claro, es muy fuerte aterrizar ahí y sentir lo que llegas a conocer esa cultura sin haber estado nunca en el país. Y me acuerdo del momento de comprarnos un pastelito, de los de *Doraemon* [risas], que yo siempre había pensado que eran de chocolate, y resulta que es una cosa que se llama *anko*, que no es chocolate, es dulce, es otra cosa [risas]. Así que los pastelitos de *Doraemon* sí que marcaron mi infancia, mi deseo, porque, claro, aquí no existían y la primera vez que los probé fue ahora hace poco en Japón. Pero bueno, la sensación era de llegar allí y de conocer mucho de esa cultura a través de los dibujos, y luego, sobre todo, a través de las pelis. Tokio es una ciudad que ha sido tan, tan, tan retratada por tantos cineastas distintos que llegas allí y es como si la conocieras.

**Sin caer en la trampa del exotismo y los tópicos nacionales, una de las cosas más fértiles del cine es cómo hace circular gestos, personajes y formas de vida por distintos países, sin depender demasiado del idioma ni de ciertos códigos culturales. Para entendernos, hay mucho del cine americano en las películas de un japonés como Ozu (fanático del *slapstick*), y mucho del japonés en las de un finlandés como Aki Kaurismäki. De formas distintas, pero afines, vuestras películas tienen esa capacidad de transmitir desde el gesto y la mirada que atraviesa culturas, países y sensibilidades diversas. ¿Cómo ha influido la exposición al cine japonés en vuestra forma de relacionar los espacios y los cuerpos? No es tanto una pregunta sobre cineastas o películas concretas como sobre cuestiones más generales de puesta en escena, desde el ritmo al encuadre o la gestualidad. Cómo caminan o cómo se sientan los personajes, la presencia de puertas y ventanas en un plano, si la mesa es alta o si es un *kotatsu* que calienta las piernas, a qué distancia se escucha una canción...**

**Celia:** esa idea de la circulación que comentáis es muy interesante, poder imaginar el cine como un constante diálogo entre películas y cineastas, como si fueran constelaciones de gestos y miradas. A menudo, cuando oigo a alguien comentar por qué una película hecha aquí (en un pueblo de Cataluña o de Andalucía, como es el caso de Carla o el mío) funciona en otros países con sensibilidades tan diversas, los argumentos son siempre los mismos: que contienen temáticas universales, que todo el mundo tiene una madre o la ha perdido y, por tanto, puede empatizar con estas situaciones viva donde viva. Sin embargo, yo no creo que sean los «temas», sino los gestos los que de verdad atraviesan culturas y países. Los gestos contienen emociones, los temas no. Y en eso, Ozu es el gran maestro, no creo que nadie haya sido capaz de expresar tantísimo con un gesto tan trivial y cotidiano como el de pelar una manzana. Con los mínimos medios posibles y con elipsis, conseguía llegar al verdadero núcleo de las cosas. Ahora que citabais a Kaurismäki a propósito de Ozu, me has hecho recordar algo que dijo sobre él: que jamás necesitó recurrir al asesinato o a la violencia para mostrar la esencia de la vida humana. Intentando contestar a vuestra pregunta, os diría que sí, que mi exposición al cine japonés, concretamente al de Ozu, ha influido a la hora de relacionar espacios y cuerpos, pero, sobre todo, te diría que, más que una influencia, ha sido una especie de brújula para no perderme. Cada vez que alguien leía el guion de mi película y me cuestionaba que los personajes pasaran tanto tiempo en casa, alrededor de una mesa, sin hacer grandes cosas, me repetía para dentro, como un mantra, algo que le leí a Pedro Costa en una entrevista, donde confesaba lo mucho que le debe a Ozu y a su creencia de que se puede hacer una película con una lámpara, un sofá y un ramo de flores.

**Carla:** es una pregunta un poco difícil, porque yo tampoco tengo como una conciencia muy fuerte de en qué manera me ha influido el cine japonés,

pero sí que es verdad que hablando de Ozu hay algo, sobre todo en sus niños, que a mí me fascina. Porque son niños que tienen un gesto y una... no sé si la palabra sería naturalidad, pero tienen un gesto tan, tan, tan genuino, que yo, a la hora de dirigir a Laia y a Paula en *Verano 1993*, mi primera peli, pero en general a la hora de dirigir actores, creo que es eso lo que hay que buscar. Ese gesto, esa cosa que hace que, de alguna manera, se transmita una cotidianeidad, casi como si no estuviera la cámara frente a esos niños. Para mí eso es algo que, viendo esas pelis, pensaba «yo quiero conseguirlo de mis niñas», que luego ojalá se pudiera trasladar a los adultos, pero creo que es un poco más difícil [risas]. Con los niños creo que hay algo, en sus gestos auténticos —de no darse cuenta de que están actuando—, que es como más fácil de sacarles. Me parece que los niños de Ozu tienen esto, y los de Koreeda yo creo que muchos también, también tienen ese gesto genuino del que hablo.

Y luego está el tema de la colocación de la cámara, que, evidentemente, tiene algo de la cultura japonesa, donde tiene mucho sentido colocar la cámara cerca del suelo. Para mí, ver todas esas películas también influyó a la hora de hacer *Verano 1993* en la colocación de la cámara para retratar a las niñas, desde su perspectiva, o sea, si las niñas son bajitas, pues la cámara se tiene que adaptar a ellas. Para mí, eso habla mucho del respeto hacia los personajes que retratas, y, en este caso, los niños. Yo no imagino las pelis de Ozu sin la cámara bajita y retratando a esos personajes en sus espacios, con ese respeto. Y, de alguna manera, eso también se trasladó al intentar retratar a mis niñas desde ese respeto, desde su altura, desde un tú a tú, digamos, que, para mí, es la única manera de entender el cine: tratando a tus personajes con respeto. No sé si he contestado a la pregunta [risas], pero diría que esas son las dos cosas que más me han influenciado.

Y luego, pensando bien, también hay algo sobre la ternura que me gustaría poner en valor de las pelis de Ozu sobre todo, porque hay algo de los

gestos entre los personajes, de las relaciones entre los ellos y las relaciones familiares, que, para mí, desprende mucha ternura. Pienso que es algo que, joder, que no es nada evidente; para mí son como los gestos más memorables de su cine y del cine en general. Creo que es un cineasta que lo consigue mucho y, para mí, eso también es muy importante. Eso estaba en *Verano 1993*, intentar capturar esos gestos entre personajes, y espero que esté, en general, en mi cine. Creo que cuando ves cineastas que consiguen retratar esa ternura, para mí, es clave, y superinspirador.

**Al definir el cine clásico japonés con relación al cine clásico occidental ejemplificado por Hollywood, suele destacarse como rasgo más característico la modularidad y la reducción de la trama a la mínima expresión. En *Viaje al cuarto de una madre* y en *Verano 1993* se aprecia ese depurado, tanto en la reducción del tiempo narrativo (no hay una introducción, un nudo y un desenlace tipificados, ni una trama que resolver) como en aspectos como la importancia de los objetos, las rutinas cotidianas o las elipsis. En *Viaje al cuarto de una madre* llama además la atención cierta similitud con el cine de Ozu en que casi toda la película transcurre en el interior de la casa, y en que los espacios vacíos y los silencios cobran vida propia. En *Verano 1993* la presencia de la naturaleza tiene un peso mayor para el retrato de las relaciones cotidianas, como pasa en el cine de Kawase, y se trabaja a fondo el protagonismo y la espontaneidad de los niños, como en varias películas de Shimizu o Koreeda. ¿Creéis que vuestra manera de filmar conecta de algún modo con esa tradición? ¿Qué cineastas o películas os han marcado u os interesan particularmente?**

**Celia:** recuerdo que, tras una proyección de *Viaje al cuarto de una madre*, alguien me comentó que parecía una película japonesa. La persona que lo dijo no estaba pensando en ninguna referencia concreta, no era cinéfilo, no le vino a la cabeza

el título de ninguna película japonesa. Fue solo una sensación, consecuencia del tono reposado y de los silencios, porque los personajes hablaban muy poco, cuando, en la vida real, me dijo, los andaluces no paramos de hablar. Más allá de aquel tópico sobre los andaluces, su comentario me hizo pensar en cuánto hay de la realidad que me rodea en una película que se construye a partir de lo que conozco y cuánto de posicionamiento estético, de eco de las películas que me gustan. Y, a la vez, pienso ahora que descubrir estas películas que me gustan, como *Cuentos de Tokio* (*Tōkyō Monogatari*, Yasujirō Ozu, 1953), no ha hecho más que acercarme a mi propia realidad, al centro de las cosas que me importan, que es una forma de depurar la mirada, de encontrar mi propio minimalismo, el de aquí. Pienso, como decíais antes, que la gestualidad en la forma de sentarse en un *kotatsu* tiene mucho en común con sentarse en una mesa camilla. Sobre la atención a las rutinas cotidianas o a los objetos, os diría que hay algo sobre la representación del paso del tiempo, conectado con la naturaleza muerta, que siempre me ha interesado, pero ahora que ha pasado más de un año desde el estreno y tomo un poco de distancia con mi propia película, me doy cuenta de que este discurso no me pertenece, que es una apropiación intelectual y que, en mi caso, la representación de las rutinas y los objetos está realmente vinculada a otra cosa que me interesa más: los cuidados, los gestos íntimos que nos relacionan con el otro y que son, para mí, una forma de resistencia. En este sentido, si tuviera que decir qué cineastas me han marcado, pondría a dialogar a Ozu con algunas películas de Chantal Akerman.



Anna Castillo y Lola Dueñas en *Viaje al cuarto de una madre* (Celia Rico, 2018)



Chieko Higashiyama y Setsuko Hara en *Cuentos de Tokio* (*Tōkyō Monogatari*, Yasujirō Ozu, 1953)

**Carla:** claro, yo siempre digo que mi cultura cinematográfica es un poco aleatoria, porque entre que nunca he estudiado bien el cine y tengo mis referencias de aquí, de allí... Cuando hice Comunicación Audiovisual tuve solo una asignatura de historia del cine, y luego estudié en Londres,

donde no había ninguna asignatura teórica, así que digamos que mis referencias siempre son cosas que he ido aprendiendo por el camino. Bueno, supongo que le pasa a mucha gente. Pero, en cualquier caso, una peli que sí me pareció importante, volviendo a lo de los niños, fue *Nadie sabe* (Dare mo Shiranai, 2004), de Koreeda, sobre todo porque a mí me interesa mucho el juego de los niños y cómo filmar a los niños. Esa peli es básicamente eso, unos niños solos en una casa, y hay algo muy bonito ahí. Luego también fue algo que me hizo pensar mucho en cómo rodar *Verano 1993*, porque [*Nadie sabe*] es una peli que deja como mucha libertad a los niños y tiene mucho plano cerrado, y, a partir de ahí, se va construyendo en montaje, a partir de esos detalles. Y fue precisamente a través de esa peli que me di cuenta de que yo quería intentar de alguna manera no hacer eso [risas], no porque no me gustara, me encanta, sino porque yo con *Verano 1993* quería intentar dar esa sensación de estar filmando un vídeo, una película doméstica. Queríamos intentar rodar en planos muy largos. En ese sentido, evidentemente, no bebe de ese cine, pero sí que viendo varias pelis japonesas con niños que tienen mucho de eso, del plano cerrado, las manos y los gestos de los niños y las caras, y todo hecho con mucho montaje (hablando de Koreeda ahora), pues eso, me di cuenta de que quería intentar ir hacia otro lado. Pero bueno, esto lo cuento porque a veces estudiar ciertas pelis que te parecen inspiradoras por un motivo, como es el caso de esa por el tema de cómo dirigía a los niños a nivel actoral, a veces te lleva a entender de repente cómo quieres rodar tu película, y qué estilo de cámara te interesa o no te interesa. Para mí, esa peli fue importante por eso.

Y luego, a ver, otras pelis así que tenga claro... No sé, *Buenos días* (Ohayō, Yasujirō Ozu, 1959) también me acuerdo como de repasarla mucho a la hora de preparar *Verano 1993*. No coloco muy bien en qué momento vi *Shara* (Sharasōju, 2003), de Kawase, pero también tiene algo con relación al paisaje muy bonito. Pero bueno, es que a veces es



Paula Robles y Laia Artigas en *Verano 1993* (Carla Simón, 2017)



Yuya Yagira en *Nadie sabe* (Dare mo Shiranai, Hirokazu Koreeda, 2004)

difícil también saber exactamente qué te inspira, y en el caso de *Verano 1993*, así como hay cineastas que tengo muy claro que fueron inspiradores, sobre pelis japonesas concretas yo creo que son las que os he dicho más o menos.

**Teniendo dos estilos tan distintos, vuestras películas comparten una sensibilidad especial para filmar la vida en familia, a la manera de Ozu. Pero lo fascinante es que mientras *Verano 1993* nos hace pensar sobre todo en sus comedias mudas, donde los niños (casi siempre hermanos) experi-**



Anna Castillo en *Viaje al cuarto de una madre* (Celia Rico, 2018)

**mentan, juegan y se hacen daño, en esa fina línea que va de la ternura a la crueldad, *Viaje al cuarto de una madre* remite a sus películas de posguerra sobre la vida adulta y los desajustes que el paso del tiempo causa entre varias generaciones, cuando los padres envejecen o mueren, y las hijas dudan. ¿Se corresponde eso con vuestra manera de acercaros al tema de la familia en Ozu, sentís el eco de ciertas películas en lugar de otras?**

**Celia:** me resulta muy curioso que relacionéis nuestras películas, tan distintas, con películas concretas de un mismo cineasta. Esto me hace pensar que, aunque se diga que Ozu siempre hacía la misma película una y otra vez, todo su cine es un enorme continente sobre la familia. De todo ese continente, a mí me interesan muchísimo aquellas zonas en las que los hijos se preocupan por no poder cumplir las expectativas de los padres y los padres se preocupan porque la vida de los hijos no sea la que ellos esperaban. Y así, unos preocupados por los otros y los otros preocupados por los unos, están todos atrapados en lo mismo y sin encajar en ningún lado. Como dices, supongo que en mis personajes hay más eco de esas películas en las que los personajes envejecen y las hijas dudan, como en *Primavera tardía* (Banshun, Yasujirō Ozu, 1949), en *Otoño tardío* (*Fin de otoño*) (Akibiyori, Yasujirō Ozu, 1960), en *Cuentos de Tokio* o en *El hijo único* (Hitori musuko, Yasujirō Ozu, 1936), su pri-



Mariko Okada en *El sabor del sake* (Sanma no aji, Yasujirō Ozu, 1962)

mera película sonora, que descubrí hace poco y me conmovió hasta las lágrimas. Lo que más me gusta de estas películas es que los hechos no importan tanto como los sentimientos que provocan.

**Carla:** a ver, yo no me he visto todas las pelis de Ozu, la verdad [risas]. Pero si tuviera que decir algunas, a ver... *He nacido, pero...* (*Y sin embargo hemos nacido*) (Otona no miru ehon - Umarete wa mita keredo, Yasujirō Ozu, 1932) la vi hace muchísimo, pero sin duda en los niños hay esa cosa del gesto que os comentaba; aparte, hay escenas entre niños brutales y todos tienen ese gesto que a mí me encanta, tan natural. Cómo andan, cómo se mueven, cómo comen [risas], no sé... Y luego, la que te comentaba de *Buenos días* también la repasé para *Verano 1993*, por la relación entre los hermanos, hay algo muy bonito entre los dos hermanos y que, a la vez, es como divertido, tierno, y cruel a veces. Sí, yo creo que diría esas, pero ya os digo que tampoco he visto todas las pelis de Ozu, no soy como una hiperexperta, me parece que Celia en eso, se inspira más que yo y se nota también en su cine, yo creo.

**Centrándose en la transformación del modelo de familia tradicional, el cine japonés supo retratar de forma única las consecuencias del imperialismo y el consumismo «occidentales» en una sociedad que a duras penas podía seguir el ritmo de**



Paula Robles y Laia Artigas en *Verano 1993* (Carla Simón, 2017)



Masahiko Shimazu y Kōji Shitara en *Buenos días* (Ohayō, Yasujiro Ozu, 1959)

**vida que iba imponiéndose a sí misma. Eso que decía Agamben al señalar que, en el cine, una sociedad que ha perdido sus gestos trata de reapropiarse de lo que ha perdido y, al mismo tiempo, registra su pérdida. Vuestras películas conectan con ese intento de documentar los cambios de la vida familiar como reflejo de crisis y momentos históricos determinados (el VIH, el precariado actual), pero sin dogmas ni estridencias, revelando esos problemas a través de pequeños detalles.**

**Algo que sucede también en varios films de Koreeda, donde lo que más cuesta decir surge poco a poco en las rutinas familiares, sin explicitar. ¿Conecta vuestra visión sobre el presente con esa forma de entrelazar lo familiar con lo social y lo político del cine japonés?**

**Celia:** la verdad es que no he tenido presente a Koreeda durante mi proceso de hacer la película, pero me parece un ejemplo fantástico para pensar cómo entrelazar estas cuestiones, tan delicadas. Solo hay que ver, por ejemplo, cómo maneja los pequeños detalles en *Nadie sabe* para que ver jugar a unos niños resulte tan desgarrador. Como ha comentado Carla, creo que hay mucho de ese trabajo, tan fino y sensible, en *Verano 1993*. Quizá, en nosotras dos, lo social o lo político no está tanto en el discurso como en el mismo corazón del proyecto, en la voluntad, en mi caso, por ejemplo, de quedarme en casa con una madre a la que no le pasa nada, pero que le pasa todo: cuando uno se dedica exclusivamente a los cuidados, deja de pensar en uno mismo, se convierte en el sostén del otro. Me gusta pensar en lo que decía Agnes Vardà, que ella nunca ha hecho películas políticas, sencillamente se ha mantenido en el lado de los trabajadores y de las mujeres. Sí que hay algo sobre lo que quería poner

el foco de una forma más explícita, aunque tratando de trabajarlo desde los pequeños detalles. Me refiero a la cuestión económica. No me interesaba tanto reflejar el precariado actual o el desencanto de una generación joven que emigra al extranjero, más bien quería poner en el centro de la vida la preocupación por la economía doméstica. Es algo que siempre echo de menos en las películas, la cuestión del dinero aparece cuando los personajes pertenecen a un contexto claramente empobreci-

do o, todo lo contrario, poseen grandes fortunas, pero ¿qué hay de esos cuarenta euros de más a la semana para unas clases de inglés que uno puede o no permitirse? De esa realidad se habla menos en el cine porque cuarenta euros no dan pie a grandes giros de guion. Hace poco he descubierto las películas de Mikio Naruse y me están haciendo pensar mucho en toda esta cuestión de lo económico, lo político y lo narrativo. Sus protagonistas son casi siempre mujeres, algunas viudas, preocupadas por llegar a final de mes, por poder cobrar o no una pensión o por tener que depender económicamente —así lo manda la sociedad— de un marido.

**Carla:** pues la verdad es que nunca lo había pensado así, o sea, conectándolo con el cine japonés, pero es evidente que sí. Para mí, no tiene sentido contar nada social y político si no es a partir de una historia concreta, que, en mi caso, siempre termina siendo sobre la familia. A partir de la familia, se puede hablar de temas que nos tocan, yo siempre tuve claro con *Verano 1993* que el VIH solo era el contexto, la peli no era sobre el VIH, la peli era sobre las relaciones familiares, y sobre la infancia, y sobre el duelo infantil y sobre la adopción. Pero todos esos temas... sabíamos que el VIH, para mí, era puro contexto. Y ahora con la nueva peli me está pasando un poco lo mismo, porque habla de una familia de agricultores que cultivan melocotones en Lleida, y es un poco sobre ese mundo y ese modelo familiar rural que está desapareciendo de alguna manera. Pero no nos centramos en lo político, aunque está de fondo, sino puramente en las relaciones familiares. Y sí que es verdad que en ese sentido está muy ligado al cine de Koreeda y de Ozu otra vez. O sea, que sí, no lo había visto así, pero sí que conecta, claro.

**Junto a esos des/equilibrios familiares, hay dos temas muy presentes en el cine japonés que aparecen con particular fuerza en vuestras películas: las tensiones entre lo rural y lo urbano (el campo**

**y la ciudad, la vida en provincias), y la iniciativa de las mujeres en una sociedad indudablemente patriarcal. Dos aspectos clave que no solo son centrales en vuestro cine —desde cortos como *Las pequeñas cosas* (Carla Simón, 2015) o *Luisa no está en casa* (Celia Rico, 2012)—, sino que son rasgos compartidos por la sociedad japonesa y la española, donde la tensión rural/urbano y el machismo están profundamente arraigados. Es casi un cliché preguntaros por el trabajo de Mizoguchi y Kinuyo Tanaka, o por Kawase en clave contemporánea... Pero más allá de nombres, ¿veis una conexión con esos dos temas?**

**Celia:** es cierto que esta tensión está presente en nuestras películas. Frida, el personaje de Carla, viaja de la ciudad al entorno rural. Leonor, mi personaje, viaja del pueblo a la gran ciudad. Y en ese tránsito se abren brechas. En el caso de *Viaje al cuarto de una madre* esa brecha tiene que ver con los referentes. Leonor no encuentra en su madre (ni en lo rural) un modelo en el que reflejarse. Sin embargo, intenté que la película tendiera un puente entre generaciones y lugares: cuando ambas se separan por primera vez descubrimos que, en el fondo, no hay tantas diferencias entre ellas, ni entre la vida en Londres o en el pueblo. Al final, las dos han de afrontar una vida incierta en la que, a pesar de todo, se tienen la una a la otra para apoyarse en sus iniciativas. En el caso de *Luisa no está en casa*, la brecha que se abría entre los personajes (marido y mujer) era claramente de género, pero también de falta de referentes: es otra mujer mayor, una que no pisa su casa, el modelo que toma Luisa para atreverse a salir cada día en una sociedad aún machista. El pueblo o lo rural, en mi caso, está muy presente, pero contenido en las dinámicas, en los gestos, en los personajes y modos de vida que rodean a las protagonistas, sin embargo no lo exploro visualmente, apenas filmo en espacios exteriores. En esto, quizá el cine de Carla y su forma de relacionar los personajes con los entornos naturales, con las sensaciones del *Verano 1993*,



*Luisa no está en casa* (Celia Rico, 2012)

conecta mucho más con Kawase y la importancia de las atmósferas y la naturaleza en su cine.

**Carla:** sobre lo rural y lo urbano sin duda sí. Para mí *Verano 1993* es sobre una niña que va de la ciudad al pueblo, en parte, porque de una de las cosas que yo me acuerdo más sobre ese cambio en mi vida fue precisamente eso. El pasar de vivir en una ciudad, donde como niño estás absolutamente controlado y protegido, con todo el rato miedo a que no te atropellen básicamente, a la libertad de un entorno rural donde te puedes mover sin restricciones de alguna manera, o con menos. Y luego, también, para mí fue una conexión con lo rural que no era solo feliz, o sea, no era solo feliz en el sentido de que no era solo positiva, para mí también era un ambiente que de repente a veces me daba miedo. Lo veía como una amenaza, «sí, todo es muy bonito», pero me molestaba la hierba o estar sucia... o los animales me daban miedo, los perros cerca de la casa donde vivía. No sé, encontrarme hormigas por todos sitios [risas]. Todo eso lo recuerdo como algo fascinante, pero a la vez molesto al principio. Luego me fui acostumbrando y me volví una niña absolutamente rural, sin ningún tipo de problema, y eso se me ha quedado.

Pero sí que este cambio, a nivel personal, fue como una de las cosas que más recordaba y que me parecía muy importante que estuviera en la película, porque realmente me chocó y cambió algo en mí: el hecho de empezar a vivir en un pueblo. Entonces, sí, en ese sentido... Con *Verano 1993* hay algo del ambiente de la familia, digamos que los padres de Frida —como mis padres— tienen algo de lo que llamamos, así, como para simplificarlo, neo-rurales; gente que viene de la ciudad y que ha tomado la decisión de ir a vivir al pueblo porque el modelo de vida les parece, pues no sé, más saludable, que tiene más calidad de vida. Porque les gusta, básicamente. Y ese tipo de ruralidad es un poco como lo que dice Celia, pero al revés de su personaje, que se va del pueblo a la ciudad, aunque no veamos lo que pasa ahí. Son personajes que deciden ir al pueblo, aunque no vienen de ahí, y es una opción de vida, de alguna manera. Aunque, a lo mejor, tampoco conecta tantísimo con esas pelis japonesas de las que hablábamos, porque es un ir del campo a la ciudad distinto. Pero en el caso de la niña, sí, es un descubrir lo rural.

Y, luego, sobre el tema de las mujeres, claro, con *Verano 1993*, para mí, no hay tanto, ese tema no está. Está el tema de los roles del padre y de la



Carmen Sansa y Ana Prada en *Las pequeñas cosas* (Carla Simón, 2015)

madre, que siguen siendo un poco, bueno, pues de la generación de mis padres, básicamente, donde la madre se ocupa mucho más que el padre. Eso sí, está retratado, yo creo, ella se ocupa de los niños (de las niñas en este caso). Pero no está tanto... Y luego, en *Las pequeñas cosas*, no sé si está, ahora me queda como superlejos ese corto. Mi intención era, básicamente, la de retratar una relación entre madre e hija, y está inspirada en mi tía y en mi abuela, que no vivían en el campo (ellas vivieron toda su vida en la ciudad), pero yo sentía como ese deseo de querer filmar en el campo, porque me parecía que ganaba profundidad y también soledad de alguna manera, en esos personajes... No sé si soledad, porque la soledad también podría estar en la ciudad, pero había algo sobre trasladar esa relación a un entorno rural que me llamaba mucho. También porque mucho lo rodamos en una casa que era de mi abuela, ella iba a veranear desde pequeña allí, donde había vivido su familia, en antiguas generaciones digamos; así que, de alguna manera, sí que estaba conectado con mi familia. Pero es verdad que esa relación en la realidad no ocurría en lo rural, fue una decisión mía por el deseo de aislar a esas dos mujeres, que esperan al hermano y al hijo que nunca llega.

Sí, eso del machismo... Yo creo que en *Las pequeñas cosas* ese tema no está abordado y en realidad en *Verano 1993* tampoco. Ahora, con la nueva, sí, un poco más, aunque tampoco se cen-

tra en eso exactamente, pero como ocurre en Alcarràs, en Lleida, que es el pueblo donde se crio mi madre, y ahí son gente que cultiva el campo básicamente, y que se mueven dentro de unos valores un poco conservadores, entonces sí que el rol de la mujer y del hombre... Digamos que estoy haciendo un estudio con eso, porque sí me gustaría hacer como un retrato, pero sin juzgar, y lo que veo a veces es que sigue habiendo mucho machismo, por parte de los hombres y de las mujeres, que siguen adoptando roles que ahora de repente nos llaman la atención. Pero bueno, eso ya es la siguiente peli.

**Habiéndoos preguntado sobre las tensiones entre familia y sociedad, lo rural y lo urbano, o el protagonismo femenino, resulta inevitable pensar en una de las productoras japonesas que más ha explorado esas cuestiones —críticamente— a lo largo de los años, Studio Ghibli. En varias películas de Carla reaparece una forma única de ligar la infancia y la muerte, con una naturalidad no exenta de peligro y fascinación, que remite en cierto modo al cine de Miyazaki —las hermanas, el bosque y la madre enferma de *Mi vecino Totoro* (Tonari no Totoro, 1988), por ejemplo—. Y la vida secreta de los objetos, que tanto interesa a Celia, sea una máquina de coser, un teléfono o una caja de zapatos, es una de las constantes más reveladoras y expresivas de las películas Ghibli, donde las motas de polvo dicen casi más que las palabras. Quizá nunca os lo habíais planteado así, pero nos gustaría saber si son películas que sentís cerca o no.**

**Celia:** son películas que hubiera deseado ver de pequeña, pero que, desgraciadamente, me han llegado de adulta, como *Arare*. Me hubiera gustado ponerme en la piel de sus personajes, de esas niñas independientes, atrevidas, tan opuestas a algunos personajes femeninos de Disney que nos han he-

cho tanto daño. Este verano volví a ver *Mi vecino Totoro* con mi sobrino, fue la primera vez que veía una película de los Studio Ghibli a través de los ojos de un niño. Tomé más conciencia de la complejidad de sus personajes, de las temáticas que aborda sin miedo, dejando espacio para que completemos las cosas, es decir, tratando a los niños como adultos. No había pensado en la conexión de Totoro con la película de Carla, pero ahora que lo decís, la enfermedad de la madre, las dos hermanas, toda esa parte de adentrarse en el bosque, como Frida cuando le lleva las ofrendas a la Virgen o decide marcharse, aunque vuelve al instante (es una de mis escenas favoritas). De hecho, sería muy interesante programarlas juntas. Lo que más me gusta de las películas Ghibli es que lo de menos es la historia, la trama, porque sobre todo son películas de emociones visuales. Sobre vuestra pregunta de los objetos, me habéis hecho pensar en los niños cuando juegan, en cómo, a partir de cualquier objeto que encuentran por casa, la imaginación viaja a la velocidad de la luz. Tengo unas películas caseras en Super 8 de cuando era una niña, aparezco jugando con un teléfono. Hace poco vi esas imágenes y pensé en las de Lola Dueñas aferrada al teléfono en mi película; me vino a la cabeza la idea de que esa imaginación que desarrollas en un guion (como un teléfono que conecta a tres personajes, que se convierte en cordón umbilical, que te hace viajar a Londres sin levantarte del sofá...) tiene mucho de esos juegos infantiles. Y las películas de Ghibli, de alguna manera, me conectan con ese deseo de imaginar.

**Carla:** pues la verdad es que yo no, o sea, no puedo hablar de ello porque no he visto *Mi vecino Totoro*, aunque parezca raro. Pero ahora que Celia dice esto la voy a ver [risas]. Pero no puedo hablar de ello porque nunca la he visto, entonces no sé... Pero sí me parece un tipo de animación superinteresante, y cuando te has criado con Disney, pensar que los niños de ahora tienen esas alternativas, pues mola bastante.

**¿Destacaríais algún otro tipo de manifestación cultural japonesa que os haya marcado de forma propia? Como decía Roland Barthes, el método de elaboración de la tempura es igual de importante que la poesía o los grabados de ukiyo-e para acercarse a la sensibilidad japonesa, así que la pregunta va en sentido amplio: cualquier detalle que os haya quedado en la memoria y recordéis con especial intensidad o cariño, más allá del cine.**

**Celia:** lamentablemente, nunca he visitado el país y, más allá de las imágenes que ha traído el cine, mi conocimiento de la cultura japonesa es bastante limitado. Recuerdo con intensidad la lectura de *Confesiones de una máscara*, de Mishima (1949). La gran ola de Hokusai, a pesar de ser una obra tan vista y reproducida, siempre me emociona. También la danza Butō. Creo que hay algo muy profundo en la reflexión sobre el cuerpo que algún día me gustaría explorar. Luego está la comida, la primera vez que pruebas el *sushi*, un *mochi* de té verde o un *dorayaki* de *azuki*. Recuerdo esos primeros restaurantes japoneses que se abrían en el centro de Sevilla y yo me moría de curiosidad por probarlo todo, cogiendo los palillos con torpeza y resistiéndome a pedir un tenedor. También recuerdo que un amigo que había vivido en Londres era todo un experto. Entonces, usar bien los palillos significaba ser *una persona de mundo*. Yo tenía el pelo muy largo y empecé a recogermelo con los palillos de los restaurantes. Me encantaba peinarme así y empecé a coleccionar palillos de todo tipo y colores. Aunque suene a comentario frívolo, siempre me ha encantado el pelo de los japoneses. De pequeña hasta tenía la fantasía de ser japonesa. Hay algo de la fascinación por lo japonés que siempre me ha hecho mucha gracia de la película de Segundo de Chomón con esos acróbatas tan «japoneses».

**Carla:** claro, es curioso porque cuando fui a Japón pensaba: cómo puede ser que un país tan pequeño haya tenido tanta influencia en el resto del mun-

do. El porqué de eso. Yo creo que seguramente Japón, después de Estados Unidos, es uno de los países que cuando los visitas te da la sensación de haber estado. Me pasó lo mismo con Estados Unidos, cuando fui un año a estudiar allí, y tenía esa sensación de haber visitado esos sitios por el cine, por haberlos visto a través de la pantalla. Y con Japón te pasa un poco lo mismo, sea por los dibujos y por el cine o por la cantidad de cosas que nos llegan en forma de *merchandising* cuando eres pequeño, de juguetes y tal, o la comida cuando eres más adulto, porque todos hemos probado la comida japonesa, sin estar en Japón. Entonces, para mí, la comida sí es algo que, evidentemente, está muy presente en mi vida porque me gusta mucho [risas]. Me acuerdo perfectamente —es fuerte— de la primera vez que comí *sushi*: fue con mi tío, que es hermano de mi padre, al que hacía muy poco que había conocido (hermano de mi padre biológico) y que me llevó a un japonés... Yo, con mi familia, en mi vida había ido a un japonés y me acuerdo, pues eso, de aprender a usar los palillos, como dice Celia. Y luego, cuando vas a Japón y pruebas el *sushi* de allí, la comida de allí, cómo cambia la percepción de los restaurantes de aquí es muy fuerte, porque realmente allí es como de otro mundo. Entonces yo creo que la comida es algo que nos marca, o al menos a mí porque me gusta. Y eso de los grabados, es curioso porque yo de los grabados japoneses —no tengo ninguno colgado en casa [risas]— hay algo de lo que me acuerdo mucho, de cuando estudiaba historia del arte en el instituto: no lo estudiamos propiamente, pero siempre había esa cosa de Gauguin o de otros pintores que se inspiraron en los grabados japoneses, para mí era un poco como «¿qué son los grabados japoneses?». Entonces lo investigué por mi cuenta para entender cuál era esa inspiración de tantos autores que estábamos estudiando en historia del arte, aunque los grabados japoneses, en sí, no los estudiábamos... Luego sí descubrí que eran fascinantes y he ido a alguna exposición y tal, y creo que hay algo muy potente ahí que también ha influenciado muchísimo a

nuestra cultura occidental. Y seguro que hay otras cosas que ahora no me vienen.

**Verano 1993 se estrenó en Japón, y tú, Celia, has trabajado en producciones japonesas aquí en España. ¿Cómo fueron esas experiencias? ¿Tenéis alguna historia de *misunderstanding cultural* que, como en las pelis de Jarmusch y Claire Denis, os ayudase a captar mejor (o a reírse de) las diferencias y puntos en común entre culturas aparentemente tan diversas?**

**Celia:** trabajé en el equipo de una película japonesa de acción y suspense que se rodaba en Barcelona, Andorra y Sevilla. Una superproducción para la cadena Fuji en la que buscaban las típicas estampas, desde los *castells* en Barcelona al *tablaó* flamenco en Sevilla. Supongo que en todos los países se hacen películas para vender palomitas, no todo es Ozu. Ya la traducción del guion era un completo *misunderstanding* y nadie me aclaraba si el policía de la secuencia veinticinco era el mismo de la secuencia ochenta, por ejemplo. Recé para que mis desgloses de pequeños personajes y figuración tuvieran sentido; me encargaba de la contratación de actores y extras. Recuerdo un *casting* que hice en Sevilla, había tantos ayudantes e intérpretes alrededor del director que las indicaciones me llegaban como si jugáramos al teléfono roto y luego los actores sevillanos me preguntaban: «¿pero quién era el director?». Recuerdo también con especial cariño el momento en el que grabamos en un estudio de sonido la canción que luego sonaría en la escena del *tablaó* flamenco. Yo era la persona intermediaria entre un numeroso grupo de japoneses atentos y silenciosos y otro grupo de gitanos con muchísimo salero que se arrancaban a bailar y a cantar en cualquier momento, hasta cuando no grabábamos. Aunque esto también suena a típica estampa, fue así. Recuerdo con mucha ternura la seriedad y curiosidad con la que se miraban los unos a los otros al principio y las sonrisas cómplices que intercambiaban al final.

**Carla:** sí, *Verano 1993* se estrenó en Japón, y yo fui diez días en junio de este año, no, del año pasado [2018]. Y la verdad es que fue una experiencia muy fuerte, aparte de conocer Japón y de poder visitar un poco, por el contacto con la distribuidora. Porque son gente... ellos cuidaron ese estreno tan bien, era una cosa... Tan atentos, o sea, como que quieren trabajar muy bien, y entonces me daba cuenta de que todo es muy lento porque quieren hacerlo muy bien [risas]. Y luego, claro, estuve metida tres días —no exagero—, muchas horas, todo el día básicamente [risas], en una sala haciendo entrevistas; hice muchas para el estreno en Japón, que era en un cine o, no sé, en dos o en tres, pero, vaya, que era como muy pequeño. Yo creo que era una sala, realmente, un cine que hay en Tokio, donde se atreven y ponen pelis más independientes. Y claro, esas entrevistas eran todas con traductor, creo que vinieron dos traductores diferentes, o sea, con uno hablaba inglés y él traducía del inglés, y con el otro hablaba español y traducía del español. Y bueno, pues era muy lento, porque cuando se tiene que traducir todo lo que dices, la conversación fluye poco y todo llega a cámara lenta. Es como que tú dices algo que puede ser gracioso y el otro lo traduce y luego el otro ríe [risas]. Era algo... era muy agotador, pero fue muy divertido.

Así cosas de *misunderstanding* no me acuerdo mucho... Volví con muchos regalos, porque nos dieron muchísimos regalos: tacitas, cosas para probar, té, galletas. Los de la distribuidora, era una cosa... Nos cuidaron muchísimo. Y luego, fue un viaje curioso porque hubo como dos caras. Por un lado, esa de la distribuidora, y hay otra cosa de la que me acuerdo muy bien, que fue la cena final que hicimos con ellos y los del cine donde se estrenaba la peli. Bebimos bastante, y me acuerdo que hacen una cosa que a mí me parece fascinante, que es como que se duermen un rato... Cuando habían bebido mucho, hubo dos que se durmieron un rato y al cabo de un tiempo se despertaron y continuó la fiesta [risas]. Esto es algo que nosotros

no hacemos nunca y que no sabía que se hacía allí, pero entiendo que es una cosa como normal dormirse en una mesa un rato [risas], diez minutos. Y eso, esa experiencia con ellos fue muy bonita. Luego hubo la otra cara de ese viaje a Japón, que fue porque estaba Carlos Vermut allí. Bueno, por cierto, Carlos sí tiene mogollón de influencias japonesas, hasta el punto de que él para inspirarse se va a vivir a Japón... no a vivir, pero se pasa meses en Japón, en Tokio. Él no se va al campo a inspirarse para escribir, él se va a Tokio. En ese momento estaba con su pareja allí, y bueno, nos vimos varias veces y nos llevó a sitios que él conocía, pero con esa mirada ya más de *outsider* de esa ciudad, y nos llevó a restaurantes y bares y más como a toda esa parte de la noche en Tokio... y los karaokes [risas]. Fue como otra cara totalmente distinta y otro punto de vista, ver la ciudad desde alguien que la ama y que la conoce pero que no es de allí.

Para terminar esta pregunta, sí es verdad que hay algo de que, cuando has viajado, ya no te impresionan las cosas de la misma manera. Me acuerdo cuando viajaba con diecisiete o dieciocho años, cuando conocías un país y te impresionaba todo, todo era nuevo. Luego, llega un momento, cuando ya has viajado bastante, en que las cosas dejan de impresionarte de la misma manera. Menos, para mí, sitios como Japón y seguramente África. Porque a África he viajado muy poco y cuando vaya ya os diré [risas], pero Japón tiene eso, que por más que lo conozcas o te parezca que conoces cosas del país, por más que hayas viajado (yo en Asia he estado en Corea, Taiwán, luego India, Nepal, Tailandia), por más que hayas viajado un poco por Asia, Japón es otra cosa, esa sensación de choque cultural está siempre, y es muy fuerte, y es muy bonito que exista, sentir como que los códigos son tan distintos, que, evidentemente, cuesta entenderte. Y también hay una cosa con el idioma, la dificultad de poder encontrar gente que hable inglés. Sí, no sé, es bonito que sea así, que aún haya partes del mundo tan distintas, aunque estemos tan cerca. ■

## CARLA SIMÓN Y CELIA RICO: ECOS DEL CINE JAPONÉS

### Resumen

Diálogo con las cineastas Carla Simón y Celia Rico en torno a la influencia del cine japonés en sus premiadas óperas primas *Verano 1993* (Estiu 1993, 2017) y *Viaje al cuarto de una madre* (2018) y en el resto de su filmografía.

### Palabras clave

Carla Simón; Celia Rico; cine español; cine japonés; Hirokazu Koreeda; Yasujiro Ozu.

### Autores

Manuel Garin (Gandia, 1984) es profesor de estética y narrativa audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra (UPF), donde se doctoró en 2012 con una tesis sobre el humor visual, publicada más tarde como libro: *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario* (Cátedra, 2014). Licenciado en Humanidades y en Comunicación Audiovisual, se formó creativamente en el conservatorio durante doce años, adquiriendo el Título Profesional de Música y completando su formación con un Máster en Composición de Bandas Sonoras en la ESMUC. Ha sido investigador visitante en la Tokyo University of The Arts, la University of Southern California y Columbia University, donde desarrolló los proyectos de humanidades digitales *Gameplaygag. Between Silent Film and New Media* y *A Hundred Busters: Keaton Across The Arts*. Sus investigaciones sobre cine, literatura y videojuegos se han publicado en revistas académicas como *International Journal of Cultural Studies*, *Feminist Media Studies*, *L'Atalante*, *EPI* o *Communication & Society*, en revistas de crítica cultural, como *La Maleta de Portbou*, *Contrapicado* o *Cultura/s*, y en libros de editoriales internacionales, como Oxford University Press, Routledge, The MIT Press, ABC-Clio o Mimesis. Actualmente es el Cap d'Estudis del Grado en Comunicación Audiovisual de la UPF. Contacto: manuel.garin@upf.edu.

Ferran de Vargas (Barcelona, 1989) es licenciado en Ciencias Políticas por la Universitat de Barcelona, máster en Estudios de China y Japón por la Universitat Oberta de Catalunya, y doctorando en Traducción y Estudios Interculturales en la Universitat Autònoma de Barcelona, donde ha impartido la asignatura de Temas Avanzados de Arte y Cultura Popular de Asia Oriental. Ha realizado estancias de investigación en la Kobe University (Japón) y en la University of Edinburgh (Reino Unido). Su investigación se centra en la historia política del Japón de posguerra y en el análisis ideológico de las producciones culturales japonesas, especialmente en el campo audiovisual. Entre sus publicaciones, destacan: «Radical Subjectivity as a Counter to Japanese Humanist Cinema. Ôshima Nagisa's *Nûberu Bâgu*», en *Persistently Postwar. Media and the Politics of Memory in Japan* (2019); «Japan's New Left and New Wave. An Ideology's Perspective as an Alternati-

## CARLA SIMÓN AND CELIA RICO: ECHOES OF JAPANESE CINEMA

### Abstract

A dialogue with filmmakers Carla Simón and Celia Rico about the influence of Japanese cinema on their award-winning debut films *Summer 1993* (Estiu 1993, 2017) and *Journey to a Mother's Room* (Viaje al cuarto de una madre, 2018) and their filmographies.

### Key words

Carla Simón; Celia Rico; Spanish cinema; Japanese cinema; Hirokazu Koreeda; Yasujiro Ozu.

### Authors

Manuel Garin is Senior Lecturer in Film and Media Studies at Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, where he completed his PhD thesis on visual humor, later published as a book: *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario* (Cátedra, 2014). He has been visiting scholar at different institutions like the Tokyo University of The Arts, the University of Southern California and Columbia University, where he developed the comparative media projects *Gameplaygag: Between Silent Film and New Media* and *A Hundred Busters*, financed by competitive public grants. His research on cinema, art history and new media has been published in scientific journals such as *International Journal of Cultural Studies*, *Communication & Society*, *Feminist Media Studies*, *EMP*, *L'Atalante*, *EPI* or *Comparative Cinema*, and in books from Oxford University Press, The MIT Press, ABC-Clio, Mimesis, Intermedio, UOC Press or Edicions 62. As a cultural critic, he has written for magazines such as *La Maleta de Portbou*, *Rockdelux*, *Contrapicado* or *Cultura/s - La Vanguardia*. Trained as a musician, he holds the Professional Degree in Piano and an MFA in Film Scoring from ESMUC Music School. Currently, he is editing the digital humanities project *A Hundred Busters: Keaton Across The Arts*, about the influence of Buster Keaton on different artists throughout the last century. Contacto: manuel.garin@upf.edu.

Ferran de Vargas (Barcelona, 1989) has a bachelor's degree in Political Science (Universitat de Barcelona) and a master's degree in Chinese and Japanese Studies (Universitat Oberta de Catalunya). He is a Ph.D. candidate in Translation and Intercultural Studies at Universitat Autònoma de Barcelona, where he has lectured Advanced Issues in East Asian Art and Popular Culture. He has spent research stays at Kobe University (Japan) and the University of Edinburgh (UK). His research is focused on the political history of post-war Japan and the ideological analysis of Japanese cultural productions, especially in the audio-visual field. Among his publications, the following stand out: "Radical Subjectivity as a Counter to Japanese Humanist Cinema. Ôshima Nagisa's *Nûberu Bâgu*", in *Persistently Postwar. Media and the Politics of Memory in Japan* (Berghahn Books, 2019); "Japan's New Left and New Wave. An Ideology's Perspective as an Alternati-

Alternative to That of National Cinema», *Arts*; y «Tira los libros, sal a la calle: el concepto de *taishû* de Yoshimoto Takaaki y la concepción del cine de Terayam Shûji», *Estudios de Asia y África*. Contacto: ferranidus@gmail.com.

#### Referencia de este artículo

Garín, M., De Vargas, F. (2020). Carla Simón y Celia Rico: ecos del cine japonés. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 121-140.

ve to That of National Cinema", *Arts*; and "Tira los libros, sal a la calle: el concepto de *taishû* de Yoshimoto Takaaki y la concepción del cine de Terayam Shûji", *Estudios de Asia y África*. Contact: ferranidus@gmail.com.

#### Article reference

Garín, M., De Vargas, F. (2020). Carla Simón and Celia Rico: Echoes of Japanese Cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 121-140.

---

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)

---

