



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

La ruptura del núcleo familiar tradicional
en el cine de Hirokazu Koreeda.

The deconstruction of family roles on Hirokazu Koreeda's films.

Autora:
Pamela Tomás Ortún

Directora:
Amparo Martínez Herranz

Grado en Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras.
Septiembre 2018.

1	INTRODUCCIÓN	3
1.1	ELECCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA	3
1.2	ESTADO DE LA CUESTIÓN	3
1.3	OBJETIVOS	5
1.4	METODOLOGÍA APLICADA	6
2	LA RUPTURA DEL NÚCLEO FAMILIAR EN EL CINE DE HIROKAZU KOREEDA	7
2.1	LA FAMILIA COMO INSTITUCIÓN EN JAPÓN	7
2.2	LA REPRESENTACIÓN DE LA FAMILIA TRADICIONAL EN EL CINE NIPÓN	9
2.3	HIROKAZU KOREEDA	13
2.3.1	<i>La desestructuración familiar como eje narrativo</i>	15
2.3.2	<i>El cuestionamiento del núcleo familiar</i>	16
2.3.2.1	El egoísmo de unos padres ausentes: NADIE SABE, 2004	16
2.3.2.2	La tradición familiar puesta en duda: De tal padre, tal hijo, 2013	22
3	CONCLUSIONES	31
4	ANEXOS	33
4.1	NADIE SABE (2004)	34
4.2	DE TAL PADRE, TAL HIJO (2013)	38
5	BIBLIOGRAFÍA	41
5.1	BIBLIOGRAFÍA GENERAL	41
5.2	BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA	42
6	WEBGRAFÍA	43
7	FILMOGRAFÍA UTILIZADA	44

1 INTRODUCCIÓN

1.1 ELECCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

En el presente trabajo me centro en la labor del cineasta japonés Hirokazu Koreeda y en la constante de sus películas en abordar la temática de la familia desde un punto rupturista que contrasta con el ideario de la cultura japonesa.

La elección de dicho tema nace de mi pasión por el cine contemporáneo, especialmente asiático, y de mi gran interés por la figura de Hirokazu Koreeda. El director nipón muestra la sociedad japonesa actual desde una perspectiva diferente a la que el cine de dicho país nos tiene acostumbrados y por este motivo me ha parecido oportuno ahondar en su obra.

La ruptura del núcleo familiar japonés es una constante en sus producciones mostrándola desde diferentes puntos de vista y creándonos, a los espectadores, dilemas morales a través de su particular estética. Gracias a esto último consigue hacer al público partícipe, hecho que todavía me atrajo más de sus trabajos fílmicos.

1.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Si bien los estudios sobre el cine japonés y, más concretamente, los que versan sobre la familia presentan una historiografía extensa, los relativos a Hirokazu Koreeda y su relación con lo familiar son más bien escasos sobre todo en estudios hispánicos.

En primer lugar, en lo referente a la historiografía japonesa general, podemos encontrar información de mucho interés en *Japón y el mundo actual*¹ de Elena Barlés y David Almazán, en *Family and Social Policy in Japan: Anthropological Approaches*² Roger Goodman, en *El imperio Japonés. Siglo XXF*³, de J. W. Hall, en *Historia de Japón: economía, política y sociedad*⁴ de Oriol Junqueras y en *Cultura, Etnicidad y Globalización: La experiencia Japonesa*⁵ de Tessa Morris-Suzuki. Estas publicaciones aportan una visión general del mundo japonés, su cultura, su población, sus modos de vida, su

¹ BARLÉS, Elena, ALMAZÁN, David (coordinadores). *Japón y el mundo actual*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.

² GOODMAN, Roger (ed.). *Family and Social Policy in Japan: Anthropological Approaches*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

³ HALL, J.W., *Historia universal. Vol. 20: El imperio Japonés*. Siglo XXI, 1968.

⁴ JUNQUERAS, Oriol. *Historia de Japón: economía, política y sociedad*. Barcelona: Editorial UOC, 2012.

⁵ MORRIS-SUZUKI, Tessa. *Cultura, Etnicidad y Globalización: La experiencia Japonesa*. México: Siglo Veintiuno, 1998.

religión, sus costumbres y su historia. Todo ello ha servido para entender mejor los comportamientos observados en las películas vistas y en aquello relativo a las relaciones familiares.

En segundo lugar, en lo que concierne a la cultura cinematográfica, existen publicaciones como *El debate literario sobre la modernidad en el Japón de preguerra y posguerra: Yasuda Yojūrō y Kobayashi*⁶ de Alfonso Falero y *La imagen del tiempo y el espacio: El cine transcendental de Tarkovski, Ozu y Ming-Liang*⁷ que sirven para entender cómo se representaba la familia japonesa en el cine clásico nipón. Siguiendo con el plano general de la familia está *Family culture en Yoshio Sugimoto*⁸ de Anne E. Imamura que interesa para marcar la dicotomía familiar a partir de tres épocas; la prebélica y postbélica, el núcleo familiar de los años 70 y la familia actual.

En cuanto al papel materno resultan de especial relevancia trabajos como *Representación narrativa de madres maduras: estudios de casos en la cinematografía española y japonesa*⁹ que compara el caso nacional con el del imperio del sol y *Madres de la posguerra japonesa. La figura materna en los films de Yasujiro Ozu, durante el período de ocupación norteamericana*¹⁰. Por otro lado, *Cuentos de Tokio: una mirada de Ozu a la transformación de la Sociedad japonesa de la postguerra en La historia a través del cine: China y Japón en el siglo XX*¹¹ de Tapiz Fernández donde ya se menciona cómo la familia está cambiando tras la Segunda Guerra Mundial y *La evolución de la familia japonesa vista a través del cine: Cuentos de Tokio y Una familia de Tokio*¹² de Nuria Ruiz Morillas que, aunque se centra en otras películas, ofrece un marco histórico muy apropiado para el trabajo ya que con él se puede hacer la comparación idónea de las películas que trata con las que presento yo en este trabajo.

Entre las publicaciones más reseñables de las dedicadas al cineasta Koreeda destaca *La familia japonesa y su representación en el cine de Hirokazu Koreeda*¹³ que centra su discurso en la familia y en su relevancia como tema en la obra de este cineasta. Y también merece la pena mencionar *Paisajes*

⁶ FALERO, Alfonso. *El debate literario sobre la modernidad en el Japón de preguerra y posguerra: Yasuda Yojūrō y Kobayashi*, Universidad de Salamanca, 2010.

⁷ PALMA, Manuel. “La imagen del tiempo y el espacio: El cine transcendental de Tarkovski, Ozu y Ming-Liang” *HUM 736: Papeles de cultura contemporánea*, nº19, págs. 54-63. 2014.

⁸ IMAMURA, Anne E., *Family culture en Yoshio Sugimoto* (ed.), *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

⁹ GORDILLO ÁLVAREZ, Inmaculada y LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier, *Representación narrativa de madres maduras: estudios de casos en la cinematografía española y japonesa*, III Congreso Universitario Nacional "Investigación y Género", Sevilla, 16 y 17 de junio de 2011, Sevilla, Gabinete de Comunicación y Educación de la UAB. 2005.

¹⁰ GRANANA DAMARET, Eduard. *Madres de la posguerra japonesa. La figura materna en los films de Yasujiro Ozu, durante el período de ocupación norteamericana*. Universitat Oberta de Catalunya. 2014.

¹¹ TÁPIZ FERNÁNDEZ, José María, *Cuentos de Tokio: una mirada de Ozu a la transformación de la Sociedad japonesa de la postguerra en La historia a través del cine: China y Japón en el siglo XX*. 2007.

¹² RUIZ MORILLAS, Nuria. “La evolución de la familia japonesa vista a través del cine: Cuentos de Tokio y Una familia de Tokio” *La torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*. Nº20, 2016.

¹³ LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier. *La familia japonesa y su representación en el cine de Hirokazu Koreeda*. Universidad de Sevilla. 2013.

del vacío. Hirokazu Koreeda, *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*¹⁴ de Josep Lluís Fecé donde se habla de la nueva generación de cine japonés que surgió en la década de los 90 y del importante papel que desempeñada en ella Koreeda.

Hay dos obras que se centran en el análisis de los grandes temas que vertebran el cine de Koreeda que son la memoria y el olvido, *Elogio de la memoria. Koreeda Hirokazu*¹⁵ de Nieves Moreno y *Elogio de la sombra* de Junichiro Tanizaki.¹⁶

Por último, en lo referente a los aspectos formales y estéticos del cine de Koreeda la búsqueda se ha centrado en *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*¹⁷ que plantea un recorrido por el cine japonés de la última década. En sus páginas se localizan varios directores como Takashi Miike, Shinya Tsukamoto o Takeshi Gitano, entre otros. A partir de ellos se establece el nuevo modo de hacer cine japonés a través de la comparación meramente artística.

También *Cien años de cine japonés*¹⁸ que muestra el entramado de la cinematografía, más allá de su historia. Ofrece una historia concisa pero amplia de la evolución formal de la cinematografía japonesa. Por último, en lo que respecta a los aspectos estéticos encontramos *Pantalla amarilla. El cine japonés*¹⁹ de Weinrichter que, pese a no tratar a nuestro autor, ofrece una visión global de cómo los directores japoneses presentan sus realizaciones, de forma cuidada, dando importancia al guion y a la historia.

Pese a todo lo visto anteriormente, la historiografía sobre el tema de la familia en Japón es muy escasa y denota que Hirokazu Koreeda es un autor necesitado de estudios más amplios y profundos. No obstante considero que esto es fruto del poco conocimiento de su figura en occidente, hecho que comienza a cambiar en los últimos años gracias, entre otras cosas, a sus múltiples apariciones en Festivales internacionales de cine como, por ejemplo, Cannes.

1.3 OBJETIVOS

Los principales objetivos de este Trabajo de Fin de Grado son:

- ⌘ Exponer de manera clara y ordenada la trayectoria del cineasta japonés y presentar un estudio de los temas más importantes tratados en sus producciones.

¹⁴ FECÉ, Josep Lluís. *Paisajes del vacío. Hirokazu Koreeda, El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*, Barcelona, Paidós, 2003.

¹⁵ MORENO, Nieves. "Elogio de la memoria. Koreeda Hirokazu." *Secuencias: revista de historia del cine*, Nº30. págs. 90-93. 2009.

¹⁶ TANIZAKI, Junichiro, *Elogio de la sombra*, trad. Julia Escobar, Madrid, Siruela, 1994.

¹⁷ VV. AA.: *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*. Barcelona, Paidós, 2003.

¹⁸ RICHIE, Donald. *Cien años de cine japonés*. Madrid, Ediciones Jaguar, 2004.

¹⁹ WEINRICHTER, Antonio, *Pantalla amarilla. El cine japonés*. Madrid, T&B, 2002.

- λ Establecer cómo la cinematografía de Koreeda es un espejo de la situación actual de la familia japonesa y señalar su especial obsesión y habilidad para reflejar dicho contexto en su obra.
- λ Localizar cuales son los roles de la familia contemporánea a través del cine de Koreeda y ver los cambios que se están operando en la sociedad japonesa.
- λ Analizar estéticamente sus obras que destacan por el uso de primeros planos que encierran una doble lectura enriqueciendo el guion y recrean una estética natural con un uso casi constante de la luz natural.

1.4 METODOLOGÍA APLICADA

Este trabajo se propone hacer un análisis desde la perspectiva de la sociología y de la estética. Establecer un marco teórico para, a partir del mismo, relacionarlo con la Historia contemporánea y, al mismo tiempo, con la Historia del Cine.

En primer lugar, realizamos la búsqueda, lectura y recopilación de la bibliografía y textos sobre la materia; lo que nos lleva a continuación a la reflexión, organización y cotejo de la información obtenida.

Esta labor se ha llevado a cabo en diferentes bibliotecas como la Biblioteca de Humanidades María Moliner de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza y en buscadores especializados como Rebiun. Se ha tenido también acceso a portales web tales como *Dialnet* o *Worldcat*, a las que se han sumado revistas y publicaciones digitales.

Por otro lado, se ha procedido al visionado de la filmografía de Koreeda, así como la obra de otros directores que tratan el tema como Yasujiro Ozu o Yoji Yamada, entre otros, muy vinculados entre sí.

Tras el análisis de dicho material y la interpretación de la bibliografía y filmografía consultada, se procedió a la elaboración de un guion que sirviera, en síntesis, para la redacción del presente Trabajo de Fin de Grado, que se divide en tres partes fundamentales:

- I. En primer lugar definir cómo es la familia japonesa haciendo una separación entre la misma antes de la Segunda Guerra Mundial y en la actualidad.
- II. En segundo lugar establecer cómo ha sido representado dicho núcleo familiar en el cine nipón.

- III. En tercer lugar, concretar como es esta en el cine de Hirokazu Koreeda centrándonos en sus rasgos de estilo, su eje narrativo que versa sobre la desestructuración familiar y cómo es representado.
- IV. Por último, completar el trabajo con anexos que lo perfeccionen con información de interés así como indicar la bibliografía, webgrafía y filmografía utilizada.

2 LA RUPTURA DEL NÚCLEO FAMILIAR EN EL CINE DE HIROKAZU KOREEDA

2.1 LA FAMILIA COMO INSTITUCIÓN EN JAPÓN

La nación japonesa, hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, era una gran familia compuesta por cientos de miles de pequeñas unidades familiares regidas por severas normas. Por tanto, para entender la forma en la que esta se comportaba, tanto dentro de su propio territorio, como dentro del concierto de naciones, es necesario conocer lo que ocurría entre las cuatro paredes de madera y papel de la casa promedio de una familia típica japonesa.²⁰

Fundamentalmente la familia o *ie*²¹ era esencialmente monógama y patriarcal (Fig. 1). La estructura familiar estaba basada en la genealogía o *Keifu*, que no dependía únicamente de la relación de



(Fig. 1) Fotograma de *Maravillosa familia en Tokio*, Yoji Yamada, 2016

²⁰ HALL, J.W., "Historia universal..." *op. cit.*, p. 253.

²¹ El *ie* (家?) o "familia", fue una antigua medida básica establecida por la ley japonesa desde 1898 hasta 1948. En el *ie* se estableció, a través del código civil, una unidad familiar regida por un patriarcado y basado en los preceptos confucianistas. En un *ie* lo conformaban los abuelos, su hijo y su esposa, y los hijos de estos. Fue abolido legalmente tras la Ocupación de Japón por los aliados, quienes buscaban la occidentalización del sistema familiar.

consanguinidad (*chokkei*), sino que podía establecer una relación con miembros de otras familias cuando era necesario mantener la continuidad familiar como institución. Es más, podía comprender también a los sirvientes cuando su categoría lo permitía. Por tanto, la familia japonesa era mucho más grande que la típica familia occidental.²²

En la jerarquía de la familia japonesa, el padre era el jefe indiscutible y el dueño de todos los bienes, llevaba a cabo todas las negociaciones con los extraños y cargaba con toda la preocupación acerca de las finanzas. Además, era el responsable de la salud de los adultos de la familia y de la de sus hijos. Para asumir esas grandes cargas, el padre era el primero en ser servido en las comidas y el primero en utilizar el baño común, así como otros privilegios inherentes a su jerarquía.

La madre era una combinación de amante y sirvienta del hogar. Bajo su supervisión, su hija política, que era su suplente, delegaba la mayor parte de las tareas de la familia en sus cuñadas que tenían un rango más bajo en la jerarquía familiar. Para escapar de esa lamentable situación, las hijas buscaban casarse con los hijos mayores de otras familias, donde subirían un peldaño en la escala social del linaje.

Los hijos menores de la familia debían obedecer no sólo a su padre, sino también a su hermano mayor. Esta pauta básica de paternalismo benévolo regía para toda la sociedad japonesa, yendo aún más allá. Los jefes de las empresas industriales japonesas, trataban a sus empleados como hijos, en el ejército el mayor en graduación hacía el papel de hermano mayor de los recién llegados y toda la nación veía al emperador como el padre supremo. Desde los peldaños inferiores, en la familia, en las empresas, en el ejército y en la nación entera, el respeto y la obediencia ciega a los superiores estaban fuera de cualquier duda, haciendo que fuera una nación extremadamente disciplinada.

Para asegurar una larga línea de descendientes, que le honraría cuando al morir se convirtiera en un antepasado, los japoneses no confiaban solamente en los caprichos de la naturaleza. Si el padre no tenía hijos varones, era muy correcto que adoptara un hijo que sería su heredero. Si por el contrario sólo tenía una hija, adoptaría como su hijo mayor al marido con todos los privilegios del caso. También podía adoptar como su hijo a su propio hermano menor o incluso a alguien que no fuera pariente en absoluto. Pero no era solamente la herencia de lo material lo que pasaba a manos del hijo, sino el ancestro familiar, su alto rango y liderazgo (*Katokusozoku*).²³

²² Página de *Exordio: La Segunda Guerra Mundial*: http://www.exordio.com/1939-1945/civilis/vdomestica/familia_japonesa.html (Fecha de consulta: 16-V-2018).

²³ Página de *Exordio: La Segunda Guerra Mundial*: http://www.exordio.com/1939-1945/civilis/vdomestica/familia_japonesa.html (Fecha de consulta: 14-III-2017).

Tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial, Japón sufrirá uno de los mayores cambios sociopolíticos de su historia y sin duda el principal viraje social del siglo XX. La tradición dio paso a un proceso de occidentalización provocado, en gran medida, por los cambios legislativos. Entre estos, encontramos la abolición del sistema familiar tradicional o *Ie*, de carácter patriarcal y jerárquico; la aprobación del sufragio femenino a finales de 1946 o un resurgimiento de las voces a favor del movimiento feminista.²⁴

A pesar de esto, donde la figura femenina se veía muchas veces beneficiada desde un punto de vista teórico, mantuvieron en la práctica, una conservación de los elementos tradicionales marcados por el carácter patriarcal de la época prebélica.²⁵

De tal modo que el sistema que envuelve la familia y la realidad familiar en Japón actualmente sigue firmemente arraigado en la tradición y no muestra la evolución del resto de los países desarrollados. La ley no reconoce la conservación de apellidos distintos en parejas casadas ni el matrimonio homosexual y son pocos los hijos nacidos fuera del matrimonio.²⁶

2.2 LA REPRESENTACIÓN DE LA FAMILIA TRADICIONAL EN EL CINE NIPÓN

Pese a que los críticos y los académicos occidentales no prestaron atención al cine japonés hasta mediados de los años cincuenta del pasado siglo, la industria fílmica nipona ha demostrado desde sus inicios una basta producción caracterizada por su capacidad de resistencia frente a influencias foráneas, lo cual le ha permitido desarrollar géneros y temáticas muy característicos. En concreto, podemos destacar la familia como uno de los núcleos principales de la cinematografía japonesa, dado el amplio número de obras, autores y géneros que han abordado esta institución social básica.

De hecho, en el cine japonés podemos encontrar un género específico centrado en la familia denominado *shomin-geki*²⁷ o drama familiar (Fig. 2), que es diferente al melodrama, a pesar de que para los estándares occidentales ambos tipos de obras encajarían en la definición de drama. Estas obras se centran en la vida cotidiana de las clases medias-bajas japonesas, mostrando generalmente los conflictos ordinarios que suelen surgir en el seno de la familia.²⁸

²⁴ JUNQUERAS, Oriol. "Historia de Japón..." *op. cit.*, p. 125.

²⁵ GRAÑANA DAMARET, Eduard. "Madres de la posguerra..." *op. cit.*, p. 31-32.

²⁶ YUKI, Senda. Página de *Nippon: Información integral sobre Japón*, 2013: http://www.nippon.com/es/simpleview/?post_id=9096 (Fecha de consulta: 14-III-2017).

²⁷ También conocido como *shoshimin-eiga*.

²⁸ LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier, "La familia japonesa..." *op. cit.*, p. 2-3.



(Fig. 2) Fotograma de *Cuentos de Tokio*, Yasujiro Ozu, 1953

Los principales exponentes de esta corriente fueron Yasujiro Ozu²⁹ y Mikio Naruse.³⁰ Para Ozu los japoneses son serios, reconcentrados, honorables. De puertas para adentro se olvidan de tanta reverencia y el panorama se diversifica: viejos chistosos (Fig. 3), enanos correcaminos e hijos agraviados pululan a lo largo de pasillos estrechos y puertas correderas permeables a todo tipo de secretos. El núcleo familiar casi siempre está capitaneado por un abuelo a punto de retirarse de su trabajo, con crecientes lagunas mentales, una hija por casar y el trauma de haber participado en la Segunda Guerra Mundial bien fresco.

La tercera edad en los tiempos de Ozu tiene algo en común con la de Yamada y Koreeda: no apuesta por la nueva generación. A los hijos los ven sin coraje, a los nietos directamente los tratan con un



(Fig. 3) Fotograma de *Crepúsculo en Tokio*, Yasujiro Ozu, 1957

²⁹ SANTOS, Antonio, *Yasujiro Ozu: elogio del silencio*, Madrid, Cátedra, 2005.

³⁰ HASUMI, Shighelito, *Mikio Naruse*, Madrid, San Sebastián: Filmoteca Española, 1998.

temor apenas disimulado. La vejez los ha hecho más contemplativos, más pausados, menos resolutivos.

Aunque en realidad, se abstienen en lo posible de emitir juicios morales demasiado explícitos. La desaprobación está en un gesto (*El baile del dinero*, 1963, Kon Ichikawa), en una mirada huidiza, en ese cansancio crónico que arrastran por el tatami,³¹ (*Eijanaika: qué más da*, 1981, Shohei Imamura).

La familia a principios de los sesenta asiste a una mejora económica: cambian sus casas tradicionales por pisos, se obsesionan por aprender inglés y bailan al ritmo del país vencedor. Esto se ejemplifica (Fig. 4) en la serie de Yoji Yamada *Tora-san* (1969) o en la película *El muchacho* de Nagisa Ōshima (1969).



(Fig. 4) Fotogramas de *Tora-san*, Yoji Yamada, 1969

La infancia y sus inmediaciones, por el contrario, siempre ha recibido un tratamiento privilegiado. Los locos bajitos (Fig. 5) de *Buenos días* (1959) –como los de *Nadie sabe* (2005) o *Milagro* (2011) de Koreeda– acostumbran a tener el valor del que carecen los padres, entregados a un día a día agotador. Son capaces de acciones heroicas, encaminadas casi siempre a llamar la atención de unos adultos-autómatas que apenas disfrutan de sus retoños. Las lecciones de amor paternal son más bien cosa del pasado tal y como se aprecia en *Un albergue de Tokio* (1935) y *Él era un padre* (1942) –ambas de Yasujiro Ozu (Fig. 6)- o la *Dodes'ka-Den* (1970) de un *crepuscular* Akira Kurosawa.³²

³¹ MAURO DE PEDRO, Mauro, Blog online *Culturaca*, 2013: <http://www.culturaca.com/psicopatologia-de-la-familia-japonesa-de-ozu-koreeda/> (Fecha de consulta: 7-V-2018).

³² MAURO DE PEDRO, Mauro, Blog online *Culturaca*, 2013: <http://www.culturaca.com/psicopatologia-de-la-familia-japonesa-de-ozu-koreeda/> (Fecha de consulta: 17-V-2018).



(Fig. 5) Fotograma de *Buenos días*, Yasujiro Ozu, 1959



(Fig. 6) Fotograma de *Un albergue en Tokio*, Yasujiro Ozu, 1935

En cuanto a la figura de los progenitores Yasujiro Ozu es uno de los cineastas del siglo XX que más plasmó el núcleo familiar desde la perspectiva de los padres pero en tan solo tres de sus películas encontramos la presencia de la madre biológica, y solo en una de ellas, *Historia de un vecindario* (1947), ésta ocupa el papel protagonista (Fig. 7). La ausencia de la madre la podemos considerar el germen de la desestructuración familiar ya que es quien otorga cohesión y continuidad a la familia.³³

A partir de dicha película se puede constatar el modo en el que se cambian los roles de los papeles femeninos que eran los que tradicionalmente se situaban en un segundo plano. Todavía quedará trazar una línea temporal amplia pero por primera vez era la madre sobre la que recaía todo el peso de la producción.

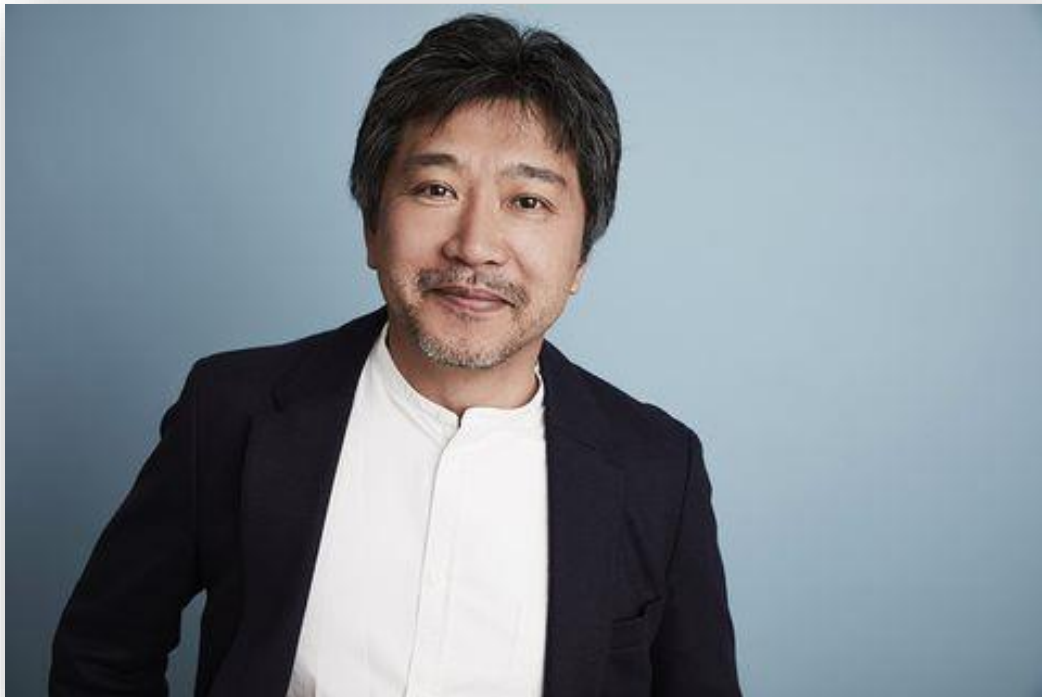


(Fig. 7) Fotograma de *Historia de un vecindario*, Yasujiro Ozu, 1947

³³ SANTAMARÍA, Antonio. *Entre la tradición y la modernidad*. Nosferatu revista de cine. N° 25-26, p-27-28.

2.3 HIROKAZU KOREEDA

Hirokazu Koreeda (Fig. 8) nació en Tokio en 1962. Criado en una familia inestable, de joven pensaba que acabaría siendo funcionario, ya que su madre consideraba que ser funcionario le iba a procurar un buen futuro. Pocos más datos tenemos acerca de su biografía, pese a ser un director contemporáneo, ya que rehúye cualquier pregunta de índole personal en sus entrevistas lo que dificulta saber cuánto material autobiográfico tienen sus trabajos.



(Fig. 8) Hirokazu Koreeda en una entrevista para Fotogramas en 2016

Muchos de ustedes saben que no suelo hablar de mi vida privada. En Japón somos muy reservados con todo esto, con mostrar públicamente nuestros sentimientos. Pero a veces tengo que hablarles porque ustedes “saben demasiado”... Mi padre fue capturado por los rusos durante la guerra y pasó varios años en un campo de trabajo en Siberia antes de volver a Japón. Y, a su regreso, su trabajo lo obligaba a desaparecer durante semanas. Me acostumbré a no saber cuándo estaría en casa. Tuve que hacerme mayor muy rápido, y quizá por eso suelo retratar a niños obligados a hacerse adultos prematuramente.³⁴

³⁴ AGUAS, Yolanda. Entrevista a Koreeda para *Cinet Faró*: <https://cinefaró.com/2016/03/24/hirokazu-kore-eda-entrevista-por-yolanda-aguas/> (Fecha de consulta: 7- VIII- 2018).

En un principio, tenía la intención de dedicarse a la literatura pero fue durante su periodo universitario en la Waseda University cuando descubrió su amor por el cine.³⁵ Tras graduarse comenzó a trabajar como asistente de director en una cadena de televisión japonesa y en 1991 dirigió sus primeros documentales: *Lessons from a Calf* y *However*, que anuncian los temas y la estética de sus primeras películas de ficción.

Maborosi (1995), *Afterlife* (1998) y *Distance* (2001) conforman una particular trilogía (Fig. 9) centrada en la memoria, la muerte y el dolor, -temas que vertebran toda su obra- puesto que los personajes de estas producciones deben hacer frente al sufrimiento que genera la muerte y el recuerdo que surge como la única posibilidad para alcanzar la redención.³⁶



(Fig. 9) Carteles promocionales de *Maborosi*, *After life* y *Distance*

Las películas de Koreeda están basadas en temas recurrentes que aparecen a lo largo de toda su filmografía como, por ejemplo; la muerte, la memoria, el recuerdo, la soledad, la sensación de abandono, la lucha por la supervivencia, el valor de la vida, la representación de la gran urbe como espacio inmenso ajeno a las vidas de sus habitantes y, por supuesto, la familia. Aunque prácticamente todos envuelven dos temáticas clave; cómo se comporta la familia tras la huida o muerte de un ser querido y cómo se define el núcleo familiar según su relación sanguínea. Estos temas se abordan introduciendo notas autobiográficas que se han convertido en una característica de su cine presente en buena parte de sus cintas.³⁷

³⁵ Portal de biografías Busca biografías: <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/10353/Hirokazu%20Koreeda> (Fecha de consulta: 17 de mayo de 2018).

³⁶ LÓPEZ RODRÍGUEZ, Fco. Javier, “La familia japonesa...” *op. cit.* p. 5.

³⁷ *Ídem.*

Antes de proceder a la descripción y análisis de los films de Koreeda tratados desde el punto de vista del núcleo familiar, conviene realizar un acercamiento a la figura del director para contextualizar su obra en términos de evolución temática y rasgos estilísticos.

Para traducir a imágenes sus guiones, el director nipón se sirve de su particular uso del lenguaje audiovisual, caracterizado por planos fijos, estatismo, tomas largas, una puesta en escena muy detallada, natural e imperceptible, el uso del paisaje para expresar la sensación de vacío, movimientos de cámara escasos, austeros y simples y una planificación muy ajustada, en la que sobresalen los planos detalle por su alto valor expresivo.

Así pues, el cine de Koreeda rehúye de cualquier artificio formal, incluida la música, que ocupa un lugar secundario en su obra. Pero es posible apreciar una evolución desde sus primeros films, más toscos, lentos y densos como *Maborosi* (1995) hasta sus obras más recientes donde apreciamos mayor agilidad, variedad de planos y ritmo como en *Después de la tormenta* (2016) en términos estéticos.³⁸ *Hasta ahora* –afirma el director- *he intentado utilizar el naturalismo para buscar la realidad, pero ahora voy a tratar de ficción total a la búsqueda de esa realidad.*³⁹

Este particular estilo ha hecho que Koreeda haya sido comparado con los grandes maestros clásicos japoneses, Ozu y Mizoguchi. No obstante, el propio cineasta ha señalado que, aunque reconoce la influencia de estos directores, en ningún momento ha intentado emular su estilo y que dichas conexiones han sido establecidas de forma externa por los críticos occidentales.⁴⁰

2.3.1 La desestructuración familiar como eje narrativo

El eje narrativo sobre el que versan la mayoría de las películas de la filmografía de Koreeda se desarrolla en torno a la ausencia, vista principalmente en dos de sus formas: la ausencia como resultado de la muerte y la ausencia como consecuencia de la partida de un ser querido.

Las películas analizadas a continuación materializan esta constante que gira alrededor de la desestructuración familiar, puesto que dicha ausencia siempre se muestra en el contexto de la familia.

Los últimos dramas familiares de Koreeda estrenados hasta la fecha tampoco son una excepción. En *Nuestra hermana pequeña* (2015) las protagonistas son cuatro mujeres jóvenes de las cuales tres han vivido siempre sin una figura de autoridad, cuando su padre muere y descubren que tienen una

³⁸ *Ibidem*

³⁹ SATO, Kuriko, *Blog online Midnight Eye: Visions of Japanese Cinema*, 2004: <http://www.midnighteye.com/interviews/hirokazu-koreeda/> (Fecha de consulta: 25-IV-2018)

⁴⁰ PALMA, Manuel. *La imagen del tiempo y el espacio: El cine trascendental de Tarkovski, Ozu y Ming-Liang*.

cuarta hermana. Por otro lado en *Después de la tormenta* (2016) se narra la relación entre un padre divorciado y su hijo y, a la vez, el trato que ese mismo padre sigue manteniendo con su madre y su difunto padre. De esta manera podemos ver cómo se representan las relaciones intergeneracionales dentro de la familia donde los errores brillan con luz propia.

En *Nadie Sabe* (2004) y *De tal padre, tal hijo* (2013) la fractura familiar no resulta de la irrupción de la muerte, sino de una decisión voluntaria tomada por los progenitores de la familia. Es ahí donde sitúo la columna vertebral de mi trabajo.

2.3.2 El cuestionamiento del núcleo familiar

2.3.2.1 El egoísmo de unos padres ausentes: *NADIE SABE*, 2004

Actualmente, no solo ha muerto mi padre, también mi madre –afirma Koreeda en una entrevista-. *De niño no me abandonaron pero mi padre no estaba mucho por casa.*⁴¹

La película, *Nadie Sabe*, está basada en unos hechos reales acontecidos en 1988. Es una obra lúgubre que pone especial énfasis en el egoísmo de unos padres irresponsables. El relato se estructura sobre el progresivo deterioro de las condiciones en las que viven cuatro hermanastros en un pequeño apartamento de la ciudad de Tokio una vez que la madre los abandona. El punto de vista principal recae sobre el mayor de ellos, de tan solo doce años, llamado Akira quien asume la responsabilidad de cuidar de todos y mantenerlos unidos.

Akira se enfrenta principalmente a dos problemas; uno de carácter material como es la falta de recursos económicos y otro de carácter afectivo, debido al desengaño que sufren en la relación con su madre. En el primero de ambos se aprecia el paulatino empobrecimiento que padecen, reflejado en un descenso de calidad de vida de los hermanastros. Al verse obligados a permanecer confinados en el apartamento para no llamar la atención –hay niños que no han salido nunca del mismo y si lo han hecho ha sido escondidos en maletas- se le suman otra serie de problemas como la alimentación precaria, la pérdida de recursos básicos como el agua, el gas o la luz y el consiguiente deterioro higiénico. El segundo problema recae sobre todo en el hermanastro mayor, Akira, puesto que confía en su madre y cree a esta cuando le dice que tiene un nuevo novio con el que formarán una familia. Después de experimentar, como una dolorosa revelación, la falsedad de la promesa materna, se evade del entorno

⁴¹SARDÁ, Juan, Periódico *El Cultural*, 2016: <http://www.elcultural.com/noticias/cine/Hirokazu-Kore-eda-Toda-mi-carrera-me-han-dicho-que-me-inspiro-en-Ozu/9085> (Fecha de consulta: 1-XII-2017)

familiar para ampararse en el juego y en la compañía de unos amigos con objetivos dudosos. Hecho que será clave en el desarrollo de la historia.

La circunstancia de que las únicas atenciones que reciben los niños de *Nadie Sabe* provengan de personajes anónimos y desvinculados de ellos, subraya el fracaso de las figuras paternas. La madre es representada como un personaje infantil y, por lo tanto, egoísta. Los hombres también están encarnados de forma negativa; el padre de Akira abandonó a su mujer y es una figura ausente y los dos posibles padres de Yuki –la más pequeña de los cuatro hermanastros- eluden cualquier compromiso entregándole a Akira una suma, bastante pobre, de dinero.

Nadie Sabe también atiende al modo en el que cada uno de los pequeños hace frente a la ausencia materna. Akira, como ya he dicho, se rebela en un primer momento en contra del sistema abandonando a sus hermanastros. Kyoko, la segunda en edad, impide a Akira que venda las ropas de su madre incapaz de aceptar el hecho de que no volverá y aferrándose, por otro lado, a su recuerdo. Shigueru, de unos ocho años, es una especie de “niño salvaje” puesto que se refugia en los gustos primarios de comida y juegos. Yuki, la más pequeña e inocente, deposita, con su mirada y acciones, la confianza en Akira. Al ser la pequeña también es la más frágil, como podemos observar con lo que le ocurre al final del relato, donde se hace apelación a la injusticia que se comete sobre estos niños.

La intención de Koreeda queda de manifiesto en una de sus entrevistas:

*Nadie sabe es un resumen del tipo de película que he estado haciendo hasta ahora. Así que, por el momento, no creo que pueda hacer mejor una película de este tipo. Es mejor hacer un tipo muy diferente de película y ampliar mis habilidades como realizador. Quería crear una gran mentira, es decir, lo contrario del documental, naturalista, películas contemporáneas que he estado haciendo. La elección obvia era un Jidai-geki. Pero para ser natural no significa automáticamente ser real. Hasta ahora he intentado utilizar el naturalismo para buscar la realidad, pero ahora voy a tratar de ficción total a la búsqueda de esa realidad.*⁴²

Para esta producción Koreeda escribió un guion milimétrico, breve y conciso que va directamente a lo que quiere contar y a lo que quiere transmitir.⁴³ Acompañado de una melodía necesaria en momentos claves que aúnan y refuerzan el concepto de cine poético.⁴⁴

⁴² SATO, Kuriko, Blog online *Midnight Eye: Visions of Japanese Cinema*, 2004: <http://www.midnighteye.com/interviews/hiro-kazu-kore-eda/> (Fecha de consulta: 25-IV-2018).

⁴³ ABUÍN, Alberto. Blog online *Espinof*, 2007: <https://www.espinof.com/criticas/nadie-sabe-la-soledad-en-la-infancia> (Fecha de consulta: 6-XII-2017).

⁴⁴ BERMEO, Daniel, *Blog: Cine puro* <http://daniel-cinepuro.blogspot.com/2013/07/nobody-knows-nadie-sabe-de-hiro-kazu.html> (Fecha de consulta: 14- IX- 2018).

La puesta en escena es más básica y está menos elaborada que en las posteriores películas. Los encuadres son arbitrarios con escenas, muchas veces, grabadas con cámara al hombro otorgando una sensación primitiva e iniciática a la imagen.

Nadie Sabe también está plagada de planos detalle que, a priori, no nos dicen nada pero que conforme avanza el metraje nos damos cuenta de que encierran un sinfín de segundas lecturas.⁴⁵ Como, por ejemplo, en la siguiente imagen (Fig. 10) donde vemos unos peluches que simbolizan la infancia aparcada de Akira, ya que el fotograma se muestra tras presenciar a nuestro protagonista cocinando preparando un baño para sus hermanos y limpiando la casa, labores que no son propias de un niño de doce años.

Incluye, como introducción, un plano medio de un Akira desarrapado, y el inserto de su mano con las uñas sucias, acariciando una maleta (Fig. 11 y 12). El espectador no tiene todavía datos suficientes para sacar conclusiones, pero al finalizar la película la situará como el punto en el que Akira cae en el abismo.



Fig. 10

La característica más sobresaliente de *Nadie sabe*, es la atmósfera y actitud de naturalidad que Koreeda ha conseguido extraer de los niños y, especialmente, de Yuya Yagira en el papel de Akira. Todo ello hace que el film supere, prácticamente, el límite de la ficción y se ubique camino del documental, con el añadido que supone saber que lo que se narra ocurrió de verdad.

El espacio narrativo transcurre paralelo a la evolución de los sentimientos de los protagonistas a través del paso del tiempo estructurado por las cuatro estaciones del año.⁴⁶ Opta por un estilo más oriental, recreándose en la descripción, y deja para el público la decisión de buscar los culpables de esa situación intolerable e injusta (¿la madre, la sociedad, el sistema, ambos?). Es algo que dictaminará

⁴⁵ *Nadie sabe* demuestra que una película es una suma de gestos: unos regalos de Navidad que son mentiras piadosas, la última moneda para la última llamada telefónica, un dedo dibujando en el vaho de un cristal, los columpios, una amiga verdadera y unos amigos falsos, un viaje en monorraíl, una maleta desgraciadamente llena y el ruido de los aviones sobrevolando la desgracia ajena. La sensibilidad de Koreeda al observar e interpretar esos gestos es la misma que la de su protagonista, Akira, líder de esta secta infantil que, al contrario que los niños de *El señor de las moscas*, se resiste a reproducir la monstruosidad de la sociedad adulta conservando su inocencia hasta que, perdidos en las calles de su barrio, se transformen definitivamente en naufragos del asfalto.

⁴⁶ MUÑOZ, Marc, Revista: *El destilador cultural*: <http://www.eldestiladorcultural.es/cine/critica/nadie-sabe-hirokazu-kore-eda/> (Fecha de consulta: 17-IV-2018).

con empuje el espectador, porque por el camino el director lo ha conseguido sensibilizar, tocarle la fibra y regalar momentos bellos, poéticos y enfrentarlo con la cruda realidad.

El director teje con mano maestra, y sacando un efecto dramático multiplicador, ese espacio cerrado en el que sobreviven los niños y del que el mundo es completamente ajeno. En ningún momento se deja contagiar por los giros dramáticos que va adquiriendo la historia, y eso proporciona que la cinta no caiga nunca en sentimentalismos, y que se mantenga siempre en una situación privilegiada sin necesidad de recurrir a ningún efecto.⁴⁷



(Fig. 11)



(Fig. 12)

⁴⁷ MUÑOZ, Marc, Revista: *El destilador cultural*: <http://www.eldestiladorcultural.es/cine/critica/nadie-sabe-hirokazu-kore-eda/> (Fecha de consulta: 17-IV-2018).

En cuanto al egoísmo, columna vertebral que sostiene toda la película, el personaje en el que más reconocible se hace dicha actitud es Keiko, la madre de los cuatro hermanastros. Principalmente su inmadurez se manifiesta en la negligencia en el cuidado de sus hijos, hecho que se evidencia a través de sus ausencias, cada vez más prolongadas, del piso familiar.

En la primera parte de la película ya asistimos a la inversión de roles que vinculan a Keiko con la despreocupación y la diversión, propia de un adolescente, y a Akira y Kyoko, los dos hijos mayores, con las responsabilidades adultas. La actitud de los dos últimos se ve ilustrada, por ejemplo, cuando manifiestan, en varias ocasiones, su deseo de volver al colegio pero es la madre la que se opone a ello y les disuade de dicha idea.⁴⁸

La escena que Keiko protagoniza con Akira en el balcón ilustra bien esta inversión de roles. A modo de confesión, con un lenguaje corporal (baja la mirada y encoge la postura) y una entonación que remite a un candor preadolescente, ella le confiesa que está enamorada. La respuesta de Akira, enunciada con un tono desganado, es muy expresiva: “¿Otra vez?”. Se hace patente de esta forma el contraste entre este escepticismo inicial de Akira (más propio de un adulto) y la ilusión fantasiosa de su madre más propia de una adolescente (Fig. 13).



(Fig. 13)

⁴⁸ AUMONT, Jacques. *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1996. p. 298-300.

Por su parte Kyoko, la hermana mayor, desarrolla conductas que evocan los modos maternos: pone las lavadoras, lee cuentos a su hermana menor, etc. Gráfica es la escena en la que, tras la comida y cuando los dos hermanos menores se han retirado de la mesa, Kyoko comenta con Akira que uno de ellos no se ha comido la zanahoria, reproduciendo la manera en la que dos padres hablarían de sus hijos. En la última vuelta a casa de ésta tras meses de ausencia, Kyoko le reprocha su desaparición, pero la perdona rápidamente y muestra una menor desconfianza en sus promesas que Akira. El acercamiento recuperado entre las dos en este punto de la trama se cuenta en una escena en la que la madre le pinta las uñas a Kyoko, en lo que será lo último que hagan juntas antes de que la primera se marche para no volver. Para recalcar la importancia que tiene este detalle para la pequeña, Koreeda convierte al esmalte de uñas en un motivo visual recurrente.⁴⁹ Primero filma el instante compartido de la madre pintándole las uñas, luego a Kyoko ante el tocador de su madre observándose en el espejo mientras toma el bote de esmalte. En ese momento, el bote se le cae al suelo y deja una mancha roja. Transcurridos meses de tiempo fílmico⁵⁰, se vuelve a insertar un plano en el que Kyoko toca el rastro que ha dejado la mancha en el suelo. Con ello, se hacen evidentes los sentimientos de vacío que provocan el deseo de imitación de su madre, su recuerdo y la marca de su ausencia (Fig. 14).



(Fig. 14)

⁴⁹ ALONSO GARCÍA, Luis. *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*. Madrid, Plaza y Valdés, S.L., 2010. p. 58-59.

⁵⁰ AUMONT, Jacques. "Estética del cine..." *op. cit.*, p. 305.

Koreeda representa en *Nadie Sabe* una anulación del mundo adulto puesto que tiende a tratarlo fuera de campo, ajeno al punto de vista infantil: Akira observa desde la ventana cómo un coche con un conductor inidentificable la deja en la puerta de su casa (Fig. 15), o se la ve hablando por teléfono con un interlocutor cuya voz no se escucha. Así, al suspender casi por completo el universo adulto, lo que queda es un universo infantil construido mediante el encierro en sí mismo y que imita algunos procedimientos del primero adaptados a sus propias necesidades⁵¹.



(Fig. 15)

La ruptura definitiva del vínculo paterno-filial que se da en la estremecedora escena de una cabina telefónica donde Akira consume las últimas monedas que posee, lo que le llevará al robo, ya no hay vuelta atrás.

Koreeda expresa esta última idea a través de un recurso visual donde muestra unos aviones a los que concede un valor metafórico y al motivo visual de unas manos adultas que, por un instante, arrojan las del niño.⁵²

2.3.2.2 La tradición familiar puesta en duda: *De tal padre, tal hijo*, 2013

La ruptura de la unidad familiar, el conflicto que este acontecimiento provoca en los niños y la distancia entre padres e hijo vuelven a ser constantes en *De tal padre, tal hijo*, de manera que existe una fuerte vinculación de este film con el anterior.

A diferencia del anterior, en este caso el matrimonio se presenta como un vínculo unido y sólido y la inmadurez o el egoísmo de los padres no actúa como detonante de la fractura familiar. Aquí la coyuntura se establece en torno a un conflicto entre la filiación de la sangre y la filiación afectiva puesto

⁵¹ FECÉ, Josep Lluís, "Paisajes del vacío..." *op. cit.*, p. 102-103.

⁵² LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier. "La familia japonesa..." *op. cit.*, p. 7-8.

que seis años después del nacimiento de sus hijos, dos familias descubren que estos fueron intercambiados en el hospital donde nacieron.⁵³ Con esta revelación surge el gran dilema que abordará toda la película: seguir criando al niño que han cuidado durante todo este tiempo y que, en parte, creen como suyo o recuperar al hijo biológico que porta su sangre.

En seguida comprobamos que ambos matrimonios se decantan por la segunda opción, al parecer por la importancia que en el país nipón tiene la sangre. El film analiza cómo esta decisión afecta a los pequeños que la sufren, Keita y Ryusei. La experiencia del intercambio resulta dura y traumática para ambos y esto se debe a varios factores; en primer lugar la diferencia de clases o estilos de vida de ambas familias, mientras Keita vive en un estiloso piso en el centro con su madre –ama de casa- y su padre – un gran empresario de éxito-, Ryusei vive a las afueras con sus dos hermanos y sus padres al cargo de su propia tienda. Y, en segundo lugar, el cambio que experimentan ambos niños al pasar de un ambiente estricto y severo, como es el del hijo único, a un ambiente distendido y despreocupado. Todos estos cambios son importantes para el relato donde presenciamos como el espectador sancionará como favorables ciertas formas de educar a un niño y condenará otras.⁵⁴

Ryota encarna el éxito profesional y se ha empeñado en educar a Keita a su imagen y semejanza, ignorando los intereses y particularidades del niño. Además, la decantación por su hijo biológico es vista a los ojos de Keita como una falta de amor hacia él. En contrapartida, este dolor del niño es mitigado por el amor y el afecto que recibe de sus padres biológicos, Yudai y Yukari, que lo acogen como uno más de los tres hijos que ya tienen. La materialización visual que usa Koreeda para establecer este vínculo afectivo se hace en la descripción del tiempo libre y el juego. Mientras Keita no pasaba tiempo alguno con Ryota ahora sí que lo hace con su familia biológica cuando se van todos juntos a volar cometas. Este tiempo de juegos creará lazos entre padres e hijos.

Pese a las comodidades materiales de que dispone y pese a la atención y cariño que le dispensa la madre de Keita, Ryusei no se adapta en su nuevo hogar y añora lo anteriormente conocido. Desde un primer momento vemos la contraposición de comportamientos que tienen los niños en sus nuevas casas puesto que a diferencia de la comodidad que Keita experimenta, Ryusei no experimenta nada parecido y tampoco Ryota sabe cómo solucionarlo. Desde un principio este último le impone al niño

⁵³ NANDO, Salva. Entrevista realizada a Hirokazu Koreeda para *ElPeriodico*, 2018: *En concreto he querido ahondar en la pregunta que ya me hice en De tal padre, tal hijo (2013): ¿es la familia una cuestión meramente sanguínea? ¿Es que no puedes considerarte padre si no has creado vida biológicamente? En Japón imperan ideas muy rígidas sobre lo que una familia debería ser. Se da mucha importancia a la consanguinidad pero, curiosamente, en los núcleos familiares hay un déficit alarmante de intimidad y hasta de amor. Yo he querido retratar a una familia cuyos miembros no están unidos por la genética sino por el crimen, y que aun así son capaces de ofrecerse mucho amor mutuo.* <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180521/entrevista-hirokazu-kore-eda-cannes-shoplifters-6831612> (Fecha de consulta: 7- IX- 2018).

⁵⁴ RICHIE, Donald. *Cien años de cine japonés*. Madrid, Ediciones Jaguar, 2004. p. 63.

que les llamé “papá” y “mamá” en vez de dejarle que se haga con la nueva situación. Así que este enseguida se negará a ello poniendo de manifiesto la tesis fundamental del largometraje: los vínculos paterno-filiales no deben imponerse ya que estos solamente pueden surgir del cultivo de los afectos. Dicha postura es defendida por la madre puesto que ésta entiende que el amor y el cariño paterno-filial surgen del mismo proceso que se experimenta, por ejemplo, en el matrimonio, que no obedece a razones de sangre sino que se va dando poco a poco debido a una convivencia fructífera.

La familia tradicional aquí está puesta en jaque y el autor nos invita a la reflexión. Él mismo asiste a los cambios actuales en Japón y así lo refleja en sus declaraciones ante la pregunta ¿la sociedad actual está cambiando?

Ahora cada vez más, se intenta dar mayor importancia a la vida familiar. Sobre todo les ocurre esto a los jóvenes.

Cuando yo era niño no había ninguna duda de que un hombre que se dedicaba sólo a su trabajo era un buen padre. Sobre todo si estaba bien colocado, ganaba mucho dinero y a los suyos no les faltaba de nada. Pero ahora, algo ha cambiado, pues nos surge la duda. No sabemos qué es lo más importante. Los jóvenes japoneses se están planteando si hemos hecho bien hasta ahora o nos hemos equivocado.

Antiguamente, en Japón se empezaba a trabajar a los 20 años. Y lo típico era que hasta que la persona se jubilaba, a los 60, se siguiera trabajando para la misma entidad. Pero eso ya no funciona así. Existe mayor movilidad, y además, te pueden despedir más fácilmente. Ya no es posible muchas veces dedicarse al cien por cien a la empresa, lo que nos ha hecho replantearnos cuál es la mejor manera de vivir.⁵⁵

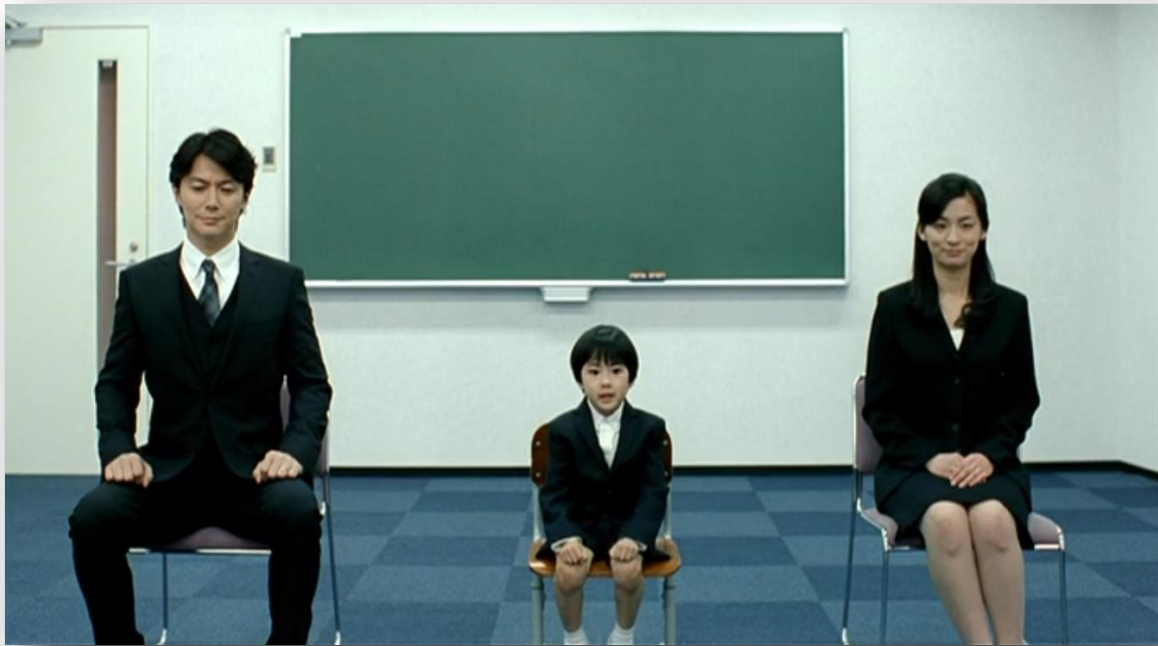
La última frase del guion –afirma Koreeda– era *no sabía quiénes eran sus padres y quiénes eran sus hijos*. Eso es lo que quería transmitir al final.⁵⁶

La geometría impoluta, casi matemática, deudora de esa sociedad tecnologizada, domina la escenografía en la que se desenvuelve el personaje principal: su hogar, su lugar de trabajo, las autopistas urbanas que atraviesan la ciudad, el magnífico vehículo en que se desplaza, todos los gadgets que adornan su vivienda cuya transparencia es inversamente proporcional a la opacidad y el hermetismo emocional de sus habitantes.

⁵⁵ ARESTÉ, J. María, *Diario digital de cine y serie decine 21*, 2013: <http://decine21.com/entrevistas/100626-la-familia-segun-hirokazu-koreeda> (Fecha de consulta: 1-XII-2016).

⁵⁶ *Ibidem*.

En cuanto a los planos son estáticos con encuadres compuestos a través de una mirada milimétrica.⁵⁷ Los movimientos de cámara fluidos y una puesta en escena sobria.⁵⁸ La película se inicia con la secuencia en la que nos presentan a ambas familias. Mientras la familia de Keira es presentada de manera simétrica (Fig. 16), en un espacio vacío y ordenado con todos sus miembros en actitud serena la familia de Ryusei, por el contrario, lo hace irrumpiendo en el escenario desordenadamente, con ambos padres desaliñados y despreocupados, además Koreeda les muestra en un plano general con alguno de ellos oculto por la cámara o tapado por otro personaje (Fig. 17 y 18).



(Fig. 16)

Tras la exhibición de la familia occidentalizada y moderna, triunfadora, el director nos introduce de lleno en el conflicto y en una retórica de contrastes que estructurarán todo el posterior desarrollo del filme.

⁵⁷ RODELO, Andrés, *Blog online Kinetoscopio*: http://kinetoscopio.com/index.php?option=com_content&view=article&id=209&Itemid=176 (Fecha de consulta 2-VI-2018).

⁵⁸ *Siempre he pensado que en los guiones es importante compensar el drama con risas*, declaró el propio cineasta en una entrevista para FOTOGRAMAS. De este modo, sus historias buscan ser un fiel reflejo de la vida, no sólo por estar rodadas de una forma muy naturalista, sin artificios visuales, sino también por esa combinación del drama y la comedia, de lo dulce y lo agrio de la existencia humana y de las relaciones que mantenemos entre nosotros. Para Koreeda, las películas son una manera de contar una historia a priori sencilla para transmitir una serie de temas imprescindibles que emanan de sus diálogos y miradas, temas que van desde el amor hasta la culpa, desde los sueños hasta la muerte.



(Fig. 17)



(Fig. 18)

Una nueva familia entra en escena. La oposición de contrarios, su carácter antitético con respecto a la familia de Kioto, se desata. El director se recrea en exponer los elementos antónimos desde la primera irrupción de esta familia sobrevenida. Efectivamente, su indumentaria, su desaliñado traje, es toda una carta de presentación. A renglón seguido, se profundizará en los estridentes contrastes: los coches de ambas familias, mostrados mediante un plano cenital en el parking del hospital, son dos universos paralelos; las respectivas casas: lo diminuto del hogar de los nuevos progenitores; el humilde barrio en que viven, en una zona suburbial; la comida y los hábitos alimenticios tan dispares (del diseño y la alimentación sana a la comida basura); sus pobres aficiones y falta de ambiciones: se conforman

con volar una cometa en medio de la naturaleza; con jugar con los niños en su diminuta bañera, con utilizar robots mecánicos, industriales; con ir a un centro comercial, atiborrarse de refrescos y comida rápida y jugar con sus hijos en las atracciones puestas a su alcance.

Yudai, el nuevo padre comerciante y propietario de un pequeño negocio, en su aparente dejadez, sencillez y casi estupidez, brilla por su contacto afectuoso (Fig. 19) y alegre con sus hijos y su mujer, que enciende ciertos celos, cierto afán competitivo en Ryota, que ve relegada su prominencia a un segundo plano.⁵⁹



(Fig. 19)

La película se estructura a partir de ciertos ejes temporales: empezamos en noviembre para, elípticamente, pasar a enero, abril, junio y agosto, que se supone es cuando concluye. Estos saltos temporales elípticos son superfluos, puesto que no marcan ningún tipo de evolución, ni por ausencia ni por presencia.

De hecho, resulta un tanto inverosímil que una vez explicitado el conflicto, la confusión producida con los hijos, su resolución se alargue durante tanto tiempo. Obviamente, el director juega con ello para remarcar los mencionados contrastes y para, especialmente, iniciar el proceso de socavamiento de la imperturbable personalidad del arquitecto Ryota, cuya prepotencia y soberbia empiezan a agrietarse. Su escala de valores empieza a tambalearse.⁶⁰

⁵⁹ SANCHEZ NORIEGA, JOSE LUIS. Historia del cine: teorías, estéticas, géneros. Madrid, Alianza, 2018. p. 78-79.

⁶⁰ GABRIEL, Juan Ramón, Blog online de cine *Encadenados*, 2013: <http://www.encadenados.org/rdc/sin-perdon/3515-de-tal-padre-tal-hijo-2> (Fecha de consulta 31-V-2018).

Así, se nos muestran sus orígenes, en una secuencia en la que, junto a su hermano, retorna al domicilio familiar donde se nos muestra la figura de su padre, un fracasado según los parámetros de Ryota pero cuya ideología, en su empeño por rechazarla, el propio Ryota ha asumido inconscientemente, ideología que lo está castrando emocionalmente y de la que deberá desprenderse para poder liberar sus emociones. En varias secuencias, se nos muestra la soledad, la desolación en la que se ve inmerso por negarse a sí mismo, por negar sus orígenes culturales todas ellas desde un primer plano de nuestro protagonista realizado para incidir en sus sentimientos personales (Fig. 20).

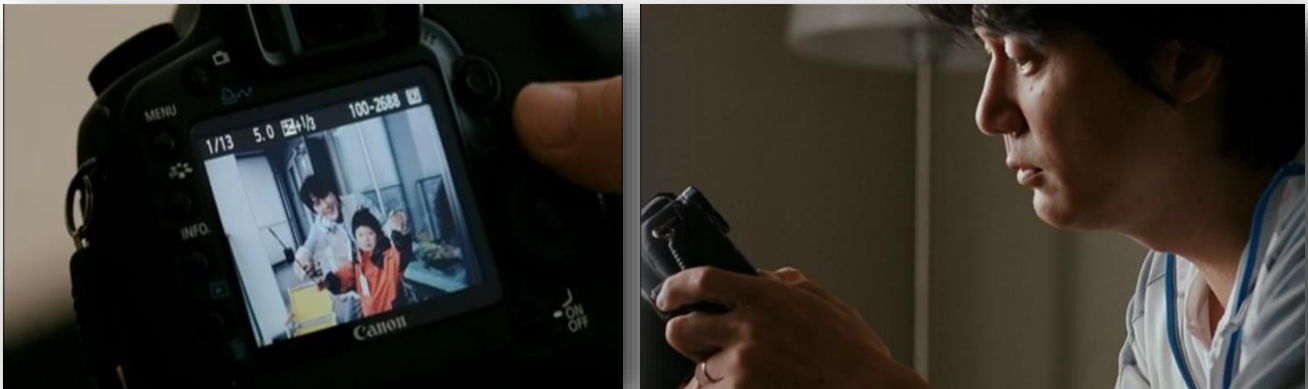


(Fig. 20)

El definitivo será contemplar en la memoria de la cámara de fotos su propia imagen captada por el intercambiado y aborrecido Keita, en momentos de descuido, imágenes que romperán el último dique de contención de las emociones reprimidas de Ryota usando, otra vez, el primer plano (Fig. 21 y 22).

Cabe decir la importante función que desempeñan durante todo el metraje las cámaras fotográficas ya que, en cierto modo, ellas son las legitimadoras. Las cámaras aparecen en el primer día de colegio de Keita; la abuela materna también dispone de una para filmar a su nieto; Ryota le quiere regalar una magnífica cámara a su hijo pero este no la acepta (aunque luego será esa cámara con la que fotografíe a escondidas a su padre); en la secuencia de la comida campestre de las dos familias, sendas cámaras (una rudimentaria; otra, la señalada, de última generación: una muestra más del contraste entre

ambas familias) inmortalizarán la escena, eso sí, ambos núcleos familiares aparecen en el mismo encuadre, pero todavía separados.



(Fig. 21 y 22)

El clímax del melodrama ya se ha desatado y su conclusión será positiva,⁶¹ por primera vez en toda la película, Ryota se agacha y se pone a la altura de su hijo Keita, pues hasta el momento todas las secuencias en que aparecía éste estaban filmadas a la altura de su mirada (Fig. 23). Un abrazo funde ambas miradas, ambas alturas. El soberbio y prepotente Ryota desciende de su pedestal.⁶²



(Fig. 23)

⁶¹ Finalmente podemos apreciar como la relación sanguínea pasa a un segundo plano y gana peso el carácter afectivo de los personajes. Koreeda en una entrevista afirmaba: *En los últimos diez años de mi vida me han pasado muchas cosas relacionadas con este tema. Perdí a mi madre, a mi padre y luego tuve una hija. Quizá sea eso lo que me haga tener interés por la cuestión de las relaciones de sangre. O mejor dicho, de las relaciones familiares. No quiero decir que lo sanguíneo sea importante, aunque en Japón esa creencia está muy extendida.* <https://www.elantepenultimomohicano.com/2015/10/entrevista-hirokazu-koreeda.html>

⁶² GABRIEL, Juan Ramón, Blog online de cine *Encadenados*, 2013: <http://www.encadenados.org/rdc/sin-perdon/3515-de-tal-padre-tal-hijo-2> (Fecha de consulta 31-V-2018).

La secuencia final del reencuentro y de la unidad de ambas familias, de la resolución de los contrastes, no será grabada por ninguna cámara. Solo por la mirada del director que mantiene un plano secuencia de alejamiento que, ahora sí, refleja verdaderamente un momento de felicidad (Fig. 24).



(Fig. 24)

3 CONCLUSIONES

Koreeda es un director preocupado por el progreso de la sociedad contemporánea. Consciente de ello, crea un mundo presente para analizar el comportamiento del individuo 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. Hace un estudio exhaustivo de la condición humana en cada una de estas situaciones, mostrándonos un extenso abanico del comportamiento del individuo en relaciones con su pasado, con su memoria y con la interpretación de la historia que realizan los que rodean al individuo, es decir, al grupo al que pertenecen. Buen ejemplo de ello será *Nuestra hermana pequeña* (2015) donde une a cuatro hermanas, criadas de forma separada, que se enfrentan a su pasado, el cual les lleva al presente.

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. De este modo, sus historias buscan ser un fiel reflejo de la vida, no sólo por estar rodadas de una forma muy naturalista, sin artificios visuales, sino también por esa combinación del drama y la comedia, de lo dulce y lo agrio de la existencia humana y de las relaciones que mantenemos entre nosotros. Para Koreeda, las películas son una manera de contar una historia, a priori sencilla, para transmitir una serie de temas imprescindibles que emanan de sus diálogos y miradas, temas que van desde el amor hasta la culpa, desde los sueños hasta la muerte. Una constante de su estilo es la narrativa lineal, sin grandes saltos temporales, optando por amplios planos fijos. Destaca, además, el uso de primeros planos que encierran una doble lectura enriqueciendo el guion como hemos visto, por ejemplo, en *Nadie sabe*. Sus películas gozan de una estética realista con un uso casi constante – como afirma él mismo- de la luz natural.

Todo ello se materializa en las películas bajo dos grandes temas; la inmadurez de los padres y el intercambio de roles con los hijos. Ambos dan lugar a una figura muy llamativa en el cine de Koreeda que es la del niño tratado como adulto. Esto es, el niño que asume ciertas responsabilidades y actitudes que por edad no le corresponden, pero a las que se ve forzado por las carencias derivadas del abandono de sus padres. Con esta inversión de roles y aptitudes entre adultos infantilizados y niños maduros (más que evidente en *Nadie sabe* y *Milagro*), cuestiona directamente la capacidad de la actual sociedad japonesa y parece confiar más en las generaciones futuras.

La familia que nos presenta Koreeda es esencialmente multigeneracional. En la mayor parte de las películas encontramos miembros familiares pertenecientes a tres generaciones distintas: abuelos,

adultos y niños. Este aspecto determina la construcción de los personajes, que exhiben valores y actitudes propios de su generación, así como sus funciones en el relato. Generalmente, los ancianos presentan diferentes atributos dependiendo de si actúan como abuelos (cariñosos, cómplices, consoladores...) o como padres (autoritarios, críticos, insistentes...). Los adultos aparecen en cierto modo paralizados, incapaces de tomar las riendas de sus vidas a la deriva y superados por las circunstancias. Mientras que la figura paterna es un tanto difusa (en *Milagro*, por ejemplo, el padre se comporta como un adolescente) o ausente, la figura materna oscila entre la dispersión propia del padre (ejemplificado en la madre frívola pero cariñosa de *Nadie sabe*) y una versión un tanto más idealizada marcada por la ternura, el cariño y el apoyo. Los niños pequeños, por su parte, se caracterizan por vivir ajenos a los problemas que surgen a su alrededor, mientras que los más mayores o pre-adolescentes demuestran una madurez y una comprensión de su situación superior incluso que la de los adultos. En las películas comentadas hemos visto diversas composiciones familiares, tales como un matrimonio separado que se ocupan cada uno de un hijo en *Milagro* o madres que dejan atrás a sus hijos para formar una nueva familia con su pretendiente en *Nadie sabe*. Estas situaciones no hacen más que reflejar la creciente diversidad de la sociedad y están en consonancia con las previsiones de los estudiosos de la familia japonesa, quienes han señalado otros cambios que no aparecen en el cine de Koreeda, pero que conviene mencionar, como el aumento de las familias inter-culturales en las que nacen hijos con un progenitor de nacionalidad japonesa y otro extranjero.⁶³

La unidad familiar ya no es un conjunto de miembros basado en los lazos de sangre ni en una situación legal, sino que es posible adscribirse a lo que se puede considerar como un grupo de personas que forman comunidades donde se establecen relaciones tan profundas o más que las que se dan en las familias normativas.

Por último, todo este estudio de la plasmación de la familia japonesa y de su consiguiente ruptura no se queda aquí, ya que el director nipón ha seguido tratando, en sus siguientes películas, dicha temática como podemos ver en *Nuestra hermana pequeña* (2015) y en *Después de la tormenta* (2016). Por supuesto esto también ocurre en su último largometraje, *Un asunto de familia* (2018), premiado con la Palma de Oro en el Festival de Cannes y con el que se constata la insistente temática que envuelve todas sus producciones hasta un punto obsesivo. Una vez más Koreeda demuestra lo mejor de su obra al abordar el tema de la familia japonesa.

⁶³ KUMAGAI, Fumie (1997): "The family", *International Journal of Japanese Sociology*, Volume 6, Issue 1, pp. 117-134.