

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
MÁSTER UNIVERSITARIO EN ESTUDIOS EN ASIA ORIENTAL
CURSO ACADÉMICO 2017-2018



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

DE LA FAMILIA TRADICIONAL DE
YASUJIRO OZU A LA FAMILIA
MODERNA DE HIROKAZU KOREEDA

TRABAJO FIN DE MÁSTER

ALUMNA:

TUTORA:

Estel.la Ramírez Martínez

Rosa M^a Morente Martín

Correo del alumno/a: stella_rm11@hotmail.com/ id00712055@usal.es

Entrega: 03-07-2018

ÍNDICE

1. Introducción	3
2. Metodología	3
3. Análisis.....	5
I. Entre el campo y la ciudad.	5
II. De la estructura de la ie a la familia nuclear.	7
III. La brecha generacional.....	8
a) Madres: la liberación femenina.	9
b) Padres: la relegación del varón.	12
c) La vejez: desconocidos bajo un mismo techo	15
d) Jóvenes generaciones: la construcción de un nuevo ciudadano.....	16
IV. Relaciones interfamiliares	18
a) Terceras y segundas generaciones (padres de mediana edad e hijos menores).....	19
b) Primeras y segundas generaciones (padres ancianos e hijos adultos).....	20
c) Primeras y terceras generaciones (abuelos y nietos).....	23
V. Relaciones extrafamiliares.	24
VI. ¿Qué nos dice la escena?.....	27
a. Las adicciones	27
b. Las fotografías, los recuerdos y la memoria.....	28
c. La comida.....	28
e. La cotidianidad.....	28
f. El kimono y yukata	29
g. El budismo, el sintoísmo y la naturaleza.....	29
h. Los sentimientos y el contacto físico	30
4. Conclusión: dos espectadores pasivos de la vida.	31
5. Bibliografía	37

ANEXO DE FIGURAS O IMÁGENES (p. I-V)

ANEXO DE LAS SINPOSIS (p. VI-VII)

“Tokyo’s Story (...) It is not simply a story of one family, it is also a critique of the situation of the Japanese family as a whole in that particular context of postwar social and economic change (...) Nobody Knows, a modern reworking of the domestic drama, can similarly be interpreted in a broader social context”

(Jacoby, 100: 74)

1. Introducción

El *shomin-geki* o 庶民劇 (también conocido como *shoshimin-eiga* o *shosimin-geki*) es un género cinematográfico, centrado en el drama familiar, el cual constituye una forma de crítica o expresión artística sobre la sociedad japonesa (Jacoby, 2011: 66; López, 2013: 2; Richie, 2004: 45; Santos, 2005: 121). Se trata de un género especialmente popular desde los años 20, en el que destacan los directores: Yasujirō Shimazu, Heinosuke Gosho, Hiroshi Shimizu, Mikio Naruse, Yasujirō Ozu, entre otros. Este último destacaría especialmente por plasmar la fractura entre tradición y modernidad dentro de la sociedad japonesa, empleando diversas fuentes que formarían su estilo particular (Richie, 2004: 53, 55).

Este género cinematográfico se convertirá en un medio de observación de la realidad nipona, atestada de modelos sociales obsoletos, y la cotidianidad familiar como una entidad mutable que se redefine constantemente en búsqueda de la estabilidad social dentro del Japón contemporáneo. Como tal, la cinta *Tokyo Story* de Yasujirō Ozu, junto a la filmografía del director Hirokazu Koreeda, serán un muestrario de la transformación social sufrida por Japón desde la posguerra, quedando expuesta la fragilidad de los valores inherentes en la estructura familiar (Jacoby, 2011: 69; Expósito; Mas; Giménez; Puigdomènech, 2014: 105).

En definitiva, este trabajo mostrará los conflictos familiares emergentes, derivados de la disparidad generacional e introducción de modelos familiares recientes. Además, analizaremos las problemáticas que surgen en la construcción del individuo, bajo el estrés de una sociedad colectiva y cambiante, donde el ciudadano depende de unos lazos familiares. Ya que estos actuarán como catalizadores de valores y actitudes propias, definiendo el comportamiento futuro del sujeto (Expósito; Mas; Giménez; Puigdomènech, 2014: 106; Santos, 2005: 131).

2. Metodología

El presente trabajo busca ser un análisis socio-cultural de las producciones de Yasujirō Ozu (1903-1963) y Hirokazu Koreeda (1962), centrándonos particularmente en la transformación de la estructura familiar. Para ello, he seleccionado las siguientes piezas de Koreeda: *Nadie sabe* (誰も知らない) de 2004, *Caminando* (歩いてても 歩い

ても) de 2008, *Milagro* (奇跡) de 2011, *De tal padre, tal hijo* (そして父になる) de 2013, *Nuestra pequeña hermana* (海街) de 2014, y *Después de la tormenta* (海よりもまだ深く) de 2016. No obstante, la reducida extensión máxima de este estudio me ha llevado a tomar exclusivamente una obra de la filmográfica de Ozu: *Cuentos de Tokio* (東京物語) de 1953, ya que considero que esta concentra las ideas esenciales del director, siendo un título más meditado, así como su obra insignia. Mientras que Koreeda es un director en activo, de quien tenemos varias obras excelentes, pero ninguna que haya marcado claramente su carrera o la historia del cine.

Se trata de un análisis de carácter “intertemporal”, abierto a un posterior replanteamiento multidisciplinario. Las obras previamente mencionadas serán desmenuzadas y presentadas de forma comparativa, así como contextualizadas en su época a través de una bibliografía especializada. Este planteamiento convierte al presente trabajo en un estudio sociológico, frente a los acostumbrados estudios de cine, aunque ciertamente se haya hecho uso de algunos de estos. En general, mi objetivo reside en contestar diversas preguntas: ¿comparten ambos directores unas mismas preocupaciones?, ¿se reflejan los paradigmas de cada época?, ¿qué retrato hacen de las diferentes generaciones y miembros de la familia?, ¿presentarán los directores a estas figuras familiares conforme han sido descritas en los estudios académicos?, ¿es para estos directores el *shomin-geki* una herramienta de protesta social?, entre muchas otras cuestiones.

El contenido se ha dividido en apartados que primeramente introducen al *shomin-geki*, junto al factor regional en la formación del hogar japonés; pasando por un análisis generacional que analizará el comportamiento y evolución de los diversos miembros de una familia, centrándose posteriormente en las relaciones interfamiliares, así como los factores extrafamiliares de mayor importancia. Finalmente, se hace hincapié en aquellas escenas u objetos cuyo valor estético-filosófico ayuda a comprender mejor las intenciones de los directores y el mensaje de sus obras.

En definitiva, aunque personalmente enfoqué este trabajo como un análisis sencillo de lectura fluida, acabé encontrando muchos trabajos de ese estilo. Es decir, artículos breves con descripciones superficiales de las obras, y con puntuales datos ampliatorios.

Al final, la vasta bibliografía y la falta de una nueva perspectiva me llevaron a considerar necesario un análisis más completo y detallado.

3. Análisis

I. Entre el campo y la ciudad.

Tras la Segunda Guerra Mundial, el flujo de población hacia las metrópolis aumentaría. Interesados por una mejor formación académica, o bien nuevas oportunidades laborales, los japoneses abandonan el laborioso trabajo en el campo. La ciudad presenta una coyuntura más ventajosa para quienes no continuarían con el negocio familiar, buscando la independencia lejos del seno familiar¹ (Kato, 2013: 3-4, 12, 15-16). Como resultado de esto, gradualmente se irían formando familias, que se asentarán en el nuevo orden empresarial e industrial de carácter capitalista, alterando los valores sociales y/o preceptos familiares. Conjuntamente, la férrea influencia democrática-cristiana americana facilitaría la incorporación del anterior modelo mencionado, así como unos roles marcados por sexo, diferenciando entre: el varón como *salaryman* y la mujer como ama de casa o *shufu* (主婦) (Kato, 2013: 3-5, 12, 15-16, 25; Grañana, 2014: 45). Si bien, en Japón sólo se entendió esta división como un reparto funcional del trabajo (Expósito; Mas; Giménez; Puigdomènech, 2014: 116), la realidad es que estos roles cohibirán las libertades de hombres y mujeres, y marcarán unas pautas que actuarán como agravante de los conflictos internos del núcleo familiar en décadas próximas.

Hasta entonces, las zonas rurales presentaban normalmente dos modelos de convivencia: el “single-household-type” o un modelo de un solo hogar (en el noreste de Japón), donde tres generaciones conviven en una casa familiar, compartiendo los gastos del hogar; y el “multi-household-type” o modelo de hogar subdividido (presentado en el sur y en la costa del Pacífico, con mayor influencia norteamericana), donde residen los padres y la pareja del heredero, conviviendo en una casa que se divide en dos espacios, de forma que los más ancianos se encuentran en una planta, unida por una puerta o escalera (generalmente superior) al piso o estancia donde viven los padres jóvenes con

¹ Este es un contexto que podemos asociar directamente al “baby-boom” japonés (*dankai no sedai*) entre 1947 y 1949. De hecho, el número de parejas casadas con un hijo se duplicó de 7,5 millones en 1955 a 15 millones en 1980 (Kato, 2013: 3-4).

sus hijos pequeños. Conjuntamente, esta brecha entre la zona oriental y la occidental será especialmente relevante, ya que en la zona occidental predomina un modelo horizontal igualitario en las familias del campo y un fuerte control de la comunidad sobre los hogares; frente a la jerarquización de la zona oriental, donde se presenta un modelo más patriarcal, así como una implicación vecinal sobre los hogares más débil (Sugimoto, 2016: 91). Por tanto, estos modelos se mantendrán en muchas ciudades para aquellas familias con falta de solvencia financiera o que necesitan cuidar de sus mayores² (Kato, 2013: 21; Sugimoto, 2016: 220). De hecho, en las zonas urbanas empiezan a ser menos habituales, debido a esta estresante convivencia del matrimonio, y derivando en un aumento de hogares unipersonales, mayormente repletos de solteros que alcanzan la edad adulta³ (Kumagai, 2015: 28; Sugimoto, 2016: 220).

¿Cómo se percibe esta confrontación entre zona urbana y rural en las películas de ambos directores? La crítica más profunda la encontramos en *Tokyo Story* de Yasujiro Ozu. Una película que retrata una ciudad estresante y competitiva, consumida por la poluta frialdad que desconoce las bondades del campo. El director presenta la dualidad entre el espiritualismo de los ancianos y el materialismo de sus hijos (Santos, 2005: 434-435). Esta situación se muestra en la visita guiada en autobús de los Hirayama, haciéndola especialmente hermética e impersonal, con unos ancianos cada vez más nostálgicos respecto a su hogar (Santos, 2005: 437). Sin dudas, estas ideas de Ozu encuentran hueco en el frenético ritmo urbano, demográfico y laboral de la posguerra (Hane, 2011: 341-342, 346). En general, esta situación preocupaba a Yasujiro Ozu, debido a la falta de acometimiento de los hijos, que sustituirán las obligaciones filiales por deseos individualistas (Iles, 2017: 191). Del mismo modo, Koreeda también refleja brevemente esta idea en las películas: *Like Father, Like Son* y *Still Walking*, donde podemos apreciar que las zonas más rurales mantienen un poco más esos ideales y responsabilidades, frente a la mayor autonomía de quienes residen en la ciudad.

² Aunque estos modelos de vivienda familiar se reducirán, de un 30,5% en la posguerra a un 10,2% en 2010 (Sugimoto, 2016: 220).

³ Se casi triplica la cifra entre 1960 y 2010, de un 7,3% a un 19,8% en las parejas sin hijos (Sugimoto, 2016: 220).

II. De la estructura de la ie a la familia nuclear.

La estructura tradicional japonesa de época Edo, afianzada con la Restauración Meiji, presentaría un modelo jerárquico patrilineal conocido como *ie* (家), definido por una serie de ideales de lealtad filial. Un concepto que define la unidad familiar a través de un cabeza de familia y unos miembros vinculados a éste. Para mantener el equilibrio, cada miembro de la familia debía atender a sus responsabilidades, respecto a su estatus en el núcleo familiar (Hendry, 1995: 24-26; González, 2014: 114; Richard; Allison, 2011: 1, 8). Además, en el *koseki* (戸籍) o libro de familia es donde quedan todos los miembros registrados, derivando en un contexto patriarcal que penaliza especialmente a divorciadas y madres solteras. De este modo, el término *seki* (席) hace referencia a la idea de mantenerse en este registro para sentirse parte de una comunidad u organización, evitando así problemas o complicaciones con los diversos aparatos institucionales (Imamura, 1990: 1; Naito; Gielen, 2005: 3; Sugimoto, 2016: 194-196, 198; Richard; Allison, 2011: 1-5). Así mismo, con posterioridad han surgido conceptos asociados a la *ie*, como: *ie seido* o "sistema familiar" y *katei* (家庭) u "hogar", los cuales buscan redefinir el modelo clásico familiar. Además, es común emplear la palabra *kazoku* (家族) o familia para referirse a una única unidad familiar con padres e hijos (Richard; Allison, 2011: 5). Si bien, cabe destacar que es posible que este modelo no aconteciera de forma tan estricta⁴.

Al final este sistema vio peligrar su uniformidad desde el *Código Civil de Meiji*, con la Ley de 1898 No. 9, y el *Nuevo Código Civil* de 1947 (artículo 24), siendo paulatinamente sustituido por una nuclearización de la familia, con modelos que presentan un mayor grado de autonomía e independencia⁵. Concretamente, este código afirmaba que todos los miembros de la familia tendrían unos mismos derechos, incluyendo cuestiones de herencia. De hecho, sostenía una noción más democrática respecto a la ciudadanía, el matrimonio y la familia, así como igualdad entre sexos. Estas ideas serán más cómodas de asimilar, dadas algunas variables modernas como: la movilidad, el estatus social, el sistema educativo, las actividades de ocio, los roles de

⁴ El porcentaje de familias lineales disminuyó en un 11,2% en 1995, y el porcentaje de familias nucleares era del 58,7% ese mismo año (Naito; Gielen, 2005: 4-5).

⁵ Se construye la idea del *neo-kekkon*, matrimonios que se salen de la regularidad, al añadir compañeros a la familia, como parte de la "ie" (Hashimoto; Traphagan, 2008: 2-6); así como aparecen familias *tanshinfunin*. Es decir, un modelo en que el padre es transferido y se muda a un lugar cercano a su oficina, sin su familia, si esto genera alguna desventaja educativa para los niños (Naito; Gielen, 2005: 8).

género, las aspiraciones propias de los jóvenes, la preocupación de los ancianos, etc. Es decir, aspectos socio-económicos que caracterizarán el cambio en una gran variedad de hogares (Imamura, 1990: 2; Richard; Allison, 2011: 1-5; Kato, 2013: 3). Transformaciones que derivarán en un gran estrés y tensión entre ambos padres, respecto al reparto de las obligaciones y la atención prestada al hijo, llevando en muchos casos a una situación de tolerancia mutua, con el único objetivo de mantener la estabilidad familiar⁶ (Naito; Gielen, 2005: 11; Oshio, 2011: 4; Sugimoto, 2016: 220-221).

Conjuntamente, todos estos cambios se asentarán en tendencias de corte religioso u ascético, como el budismo, sintoísmo y confucianismo, haciendo el último hincapié en virtudes como el altruismo⁷, la fidelidad, el sentimiento de humanidad, el equilibrio emocional, el respeto a ritos o costumbres, la inteligencia o prudencia, y finalmente la piedad filial. Además, podemos destacar que el “principio de familia” tiene origen en el humanismo cristiano que se instruyó a los japoneses a través de la filosofía y teología cristiana desde el siglo XVI, siendo posteriormente reforzado dentro de los valores victorianos y católicos de la Restauración Meiji. Del mismo modo, los ideales democráticos norteamericanos son también fundamentales para explicar la modernización. Como tal, la consonancia de todas estas ramas político-filosóficas y socio-culturales definirá los lazos interfamiliares en el Japón contemporáneo⁸ (Expósito; Mas; Giménez; Puigdomènech, 2014: 81, 109; González, 2014: 127).

III. La brecha generacional.

La rápida transformación del modelo socio-cultural ocasionará evidentes tensiones y complicaciones en la familia, dando lugar a grupos “subculturales” o generacionales.

⁶ El NHK Research Center preguntó a los maridos “¿Qué eres tú para tu esposa?”, y a las mujeres “¿Qué eres tú para tu esposo?”. Los hombres respondieron “sostén económico de la familia” (40,6%), “como un amigo” (17,7%), y “algo así como aire o agua” (11,9%). No obstante, cuando preguntaron a las mujeres respondieron lo siguiente: “como una amiga” (25,9%), “como aire o agua” (22,3%), “sostén de la familia” (18,9%), y “como una madre” (9,5%) (Naito; Gielen, 2005: 12). Por lo tanto, mientras que ellos sentían que su condición de marido los convertía en un compañero de vida y fuente económica de la familia, ellas se consideraban a sí mismas compañeras de vida, pero también sustitutas de la madre.

⁷ Esta idea procede del concepto confuciano de “ren” (仁), el cual se fundamenta en el pragmatismo del individuo.

⁸ A pesar del aparente sincretismo de la cultura japonesa, los nuevos valores originados en diferentes culturas tienden a estar en fuerte conflicto con las costumbres y prácticas arraigadas de forma local (Kato, 2013: 25; Expósito; Mas; Giménez; Puigdomènech, 2014: 74).

Según Sugimoto (2016: 98) la educación de estos redefinirá las relaciones familiares y valores del individuo. Como tal, cada una de estas generaciones (guerra, posguerra, prosperidad y globalización) construirá un puente o nexo entre diferentes épocas, derivando en una “memoria popular” intertemporal, especialmente enriquecedora para estudios sobre la cultura familiar o *katei bunka* (文化家庭) (Santos, 2005: 127; Sugimoto, 2016: 98-99).

a) Madres: la liberación femenina⁹.

Previamente a la apertura de Japón ha existido un lazo entre mujer japonesa y hogar, siendo considerada una figura frágil fuera del seno familiar en comparación con el varón, así como una figura que tradicionalmente ha dado cohesión a ese mismo entorno familiar (Iwao, 1993: 126-129; Grañana, 2014: 33-34), derivando de hecho en una idealización de la imagen materna, cálida y evocadora (**figura 1**). Esta figura podría definirse en el plano tradicional¹⁰ en base a los conceptos: la *ryōsai kenbo* (良妻賢母) o “good wife, wise mother” (Iwao, 1993: 134; Naito; Gielen, 2005: 3), así como las denominadas “professional housewives” o mujeres que se valoran a sí mismas en base a los logros del marido y el hijo (Naito; Gielen, 2005: 6-7)¹¹. Este último concepto estará relacionado con el término *kosodate mama* (子育てママ), empleado para aquellas madres que se dedican devocionalmente a sus hijos, o a las *kyōiku mama* (教育ママ) como mujeres que resaltan su papel en la educación de sus hijos (Martonova, 2016: 61; Imamura, 1990: 3).

Además, estas cuestiones estarán relacionadas con el *amae*¹² (甘え), un estado entre pasividad y dependencia afectiva hacia la madre durante la niñez y la juventud, que puede derivar en un “complejo maternal” o *mazakon*. Es decir, se trata de una situación de protección maternal (*bosei hogo*; 母性保護), que puede acabar en la formación de los “childified adults” o adultos de carácter añorado e inmaduro (Yamazaki, 1980: 50; Iwao, 1993: 126, 150-151; Naito; Gielen, 2005: 6-7; Nolletti, 2011: 158). Este concepto

⁹ Término que, como veremos a continuación, alude al cambio y replanteamiento del papel de la mujer, lejos del Japón “pre-contemporáneo”, y el modelo victoriano heredado en la Restauración Meiji.

¹⁰ Este término, en la mayoría de ocasiones, aludirá al modelo socio-cultural que heredaría el Japón de época Edo, ajenamente a los valores introducidos a través de la incursión ideológica europea y americana.

¹¹ Si bien es cierto, autores como Grañana (2014: 41-42) insisten en una figura femenina no sólo como una pasiva guardiana del hogar según un estudio de Santos de 2010, sino también como la *shohi no jousama* (reina del consumo) en la época de la posguerra y el alzamiento económico del país.

¹² Este concepto puede verse reflejado en la expresión: “*hara o itameta ko*”, traduciendo literalmente como: el hijo por el que sufrí el dolor del parto (Iwao, 1993: 126-127, 138).

podemos ligarlo a que la sociedad japonesa es estructuralmente patriarcal, pero emocionalmente dispone de un orden matriarcal (Naito; Gielen, 2005: 7). En general, ante esta coyuntura las mujeres se encuentran cada vez menos satisfechas dedicándose exclusivamente a sus hijos, buscando nuevas metas¹³. Entonces, ¿se ve reflejado este cambio entre las películas de Yasujirō Ozu y Hirokazu Koreeda?

Por un lado, Ozu presentará gran interés en los personajes femeninos de sus obras, asegurando una gran diversidad entre sus estas. Concretamente, en *Tokyo Story* la hija mayor de los Hirayama es la más trabajadora y ajena a sus padres, Fumiko es la perfecta representación del ama de casa en los 60s, la hija menor tiene un carácter sumiso, y finalmente la madre anciana será el símbolo de la ruptura entre el campo y la ciudad (Grañana, 2014: 45). Dicho esto, destacará la actriz Setsuko Hara, actuando como nuera del matrimonio de ancianos, siendo el “rostro de la nueva mujer japonesa”. La dicotomía entre tradición y modernidad se evidencia en su personaje por su independencia laboral (*figura 2*) y dedicación a la familia (Ozu, 2017: 141; García, 2008: 219, 228). Por otro lado, las películas de Hirokazu Koreeda son una ventana abierta a la privacidad femenina, donde mostrará crudamente las preocupaciones propias de su época; frente al *omotenashi* (お持て成し)¹⁴ y *tatema* (建て前)¹⁵ de Ozu, el cual irrumpe en ciertas ocasiones los sentimientos o pensamientos más íntimos de las mujeres protagonistas. Ejemplo de ello son las siguientes afirmaciones extraídas de las películas de ambos directores:

Soy demasiado vieja para ser cajera en un súper

(Dice la madre adulta en *I Wish*)

Si sigues así, jamás te casarás ni te irás

(Dice la abuela a su nieta mayor en *Our Little Sister*)

Si se enamoró de otra, en parte fue culpa tuya

(Dice la abuela a su hija mayor en *Our Little Sister*)

Una hija casada es casi una desconocida

¹³ A efectos porcentuales estos cambios pueden verse reflejados en 1999, con un 42,7% de madres trabajadoras, frente a las inferiores cifras anteriores (que no incluye a los que trabajan en la agricultura, la silvicultura y la pesca) (Naito; Gielen, 2005: 5). Así mismo, se prevé que el 24% de las mujeres japonesas nacidas en 1990 permanecerán solteras, y que el 38% no tendrá hijos; en comparación con las mujeres nacidas en 1955, con un 11% y 18% respectivamente (Oshio, 2011: 6).

¹⁴ *Omotenashi* (お持て成し) hace referencia a la hospitalidad japonesa que está presente en el comportamiento japonés.

¹⁵ *Tatema* (建前), traducido como “fachada”, hace referencia a las conductas que se muestran en público, frente a tus sentimientos más reales y honestos, definidos como *honno* (本音).

(Dice el anciano pensando en su hija independizada en *Tokyo 's Story*)

En definitiva, las mujeres han alcanzado una notable implicación en el mundo laboral, mientras que los hombres han empezado a participar en las labores del hogar (Imamura, 1990: 3-4; Naito; Gielen, 2005: 11; Kumagai, 2015: 31). De hecho, ese aumento en el porcentaje de mujeres trabajadoras no es sólo consecuencia de la necesidad de mantener la economía familiar, ni el deseo de muchas madres de ayudar a sus hijos adultos con los gastos¹⁶; sino también de la implementación de las “*womenomics*”, como un plan de recuperación económica que permitiría al país aportar mayor mano de obra y mantener las pensiones de jubilación a futuro, afrontando así la pirámide demográfica invertida de Japón (Matsui, 25 de mayo de 2016).

No obstante, sigue habiendo una importante brecha por sexos¹⁷. Aunque la nueva Constitución de Japón establecida en la posguerra aseguraba una igualdad de sexos¹⁸, la realidad es que las mujeres siguen teniendo sueldos inferiores y cargos menos relevantes respecto a sus homólogos masculinos¹⁹. Es decir, se mantiene la idea de la mujer como asistente o “secretaria de oficina” (*figura 3*), siendo esperable que abandone su puesto para cuidar de la casa y la familia cuando esta se case o tenga hijos. Ante esta tesitura las mujeres más jóvenes prefieren no casarse, mientras que las mujeres adultas, dependientes de sus maridos, optan por mantenerse en un *kateinai rikon* (家庭内離婚) como un estado de convivencia por conveniencia, donde el divorcio es evitado²⁰ (Hane, 2011: 347-350; Sugimoto, 2016: 205; Iwao, 1993: 126-127).

¹⁶ Según Sugimoto (2016: 201) en 2010 podemos ver una curvatura en forma de “M”. Es decir, existe un especial aumento en el trabajo femenino entre los 20 y 30 años que ronda el 86,3%, cuyo descenso posteriormente quedaría explicado por los matrimonios acontecidos entonces; y siguiéndole un aumento sobre los 50 años de un 82,1%, que bien podría explicarse por la necesidad de ayudar al mantenimiento de los hijos o la casa en una edad más adulta, o también por la libertad de ganar dinero para gastos personales.

¹⁷ Según Yuzawa (1995), la creencia de que los maridos deben trabajar fuera del hogar, y las esposas deben cuidar el hogar, fue confirmado por el 80,1% de las mujeres en Tokio en 1982, pero solo por el 55,6% en 1992 (Naito; Gielen, 2005: 11).

¹⁸ En la posguerra ser ama de casa era una liberación respecto a la suegra en zonas más rurales (Kato, 2013: 3-5, 10; Grañana, 2014: 38). De hecho, la oración: “Got my own house with a car but without my mother-in-law” (ie-tsuki, kā-tsuki, baba-nuki) reflejaba esta mentalidad.

¹⁹ La mujer japonesa recibe un salario del 60,2% respecto al del varón. Del mismo modo las mujeres sólo ocupan el 8,2% de los cargos directivos en 1991, el 13,45% de profesoras titulares en universidades en 2012 (Hane, 2011: 347-350; Sugimoto, 2016: 205).

²⁰ La disconformidad hacia esa desigualdad, heredada a nivel domiciliario, se ha reflejado ampliamente en el crecimiento de la tasa de divorcios, llegando a las 222.625 parejas en 1997 (siendo menos de la mitad en la década de los 70). Si bien, el descenso repentino de divorcios entre 1984 y 1990 podría reflejar la importancia de la estabilidad económica en la perdurabilidad de un matrimonio (Hane, 2011: 347-350; Sugimoto, 2016: 205).

Esta idea ha sido ampliamente explotada por Hirokazu Koreeda. Desde las mujeres dependientes de una figura masculina para mantener a sus hijos en *Still Walking* y *After the Storm*, a las dificultades de una mujer soltera por mantener económicamente a sus hijos en *I Wish* y *Nobody Knows* (**figura 4**). También hace muestra de la dualidad femenina actual, a través de mujeres jóvenes e independientes que buscan compaginar su labor profesional con su vida privada, como en *Our Little Sister* (**figura 5**); frente a la hermana del protagonista de *Still Walking*, que acaba buscando una vida como ama de casa, a pesar de tener estudios (Gordillo; López, 2011: 850; Imamura, 1990: 3). Esta heterogeneidad representa la realidad actual, donde valores y modelos tradicionales conviven con una línea más moderna (Grañana, 2014: 47).

b) Padres: la relegación del varón.

En los años 60, las películas de Kurosawa, Mizoguchi y Ozu presentaban al *salaryman* como una fuerza motriz en la orientación moral. Pero en la cinematografía actual suele prestarse a la burla satírica, con un evidente tono humorístico y auto-crítico (Iles, 2017: 189, 204), mientras que otras obras tratan la corrupción del mismo. Particularmente, Koreeda prescinde del aspecto cómico, primando ideas como el desengaño y la decepción en películas como: *Still Walking*, *I Wish*, y *After the Storm*. En estas toman protagonismo padres sin autoridad, inmaduros y abstraídos de sus hijos. Figuras paternas que se sienten abandonadas (**figura 6**), lo que podemos ver en las palabras disgustadas del anciano jubilado de *Still Walking*: “*Tuve que trabajar duro para construir esta casa, ¿por qué la llamáis ‘la casa de la abuela’?*”.

Desde la posguerra, especialmente en años posteriores a la burbuja financiera e inmobiliaria de los años 80, aparecen en el cine padres frustrados con sus trabajos, alejados del ideal *salaryman*²¹, y que fácilmente vuelcan toda su atención en algún *hobby* o adicción (**figura 7**). Esta idea la podemos observar en la frase que Ryōta emplea para recordar a su padre, así como para referirse a sí mismo: “*No tuvo la vida que quería, y todo por culpa de esta época*” (*After the Storm*); así como en el anciano padre de *Tokyo Story*, quien se mantiene positivo respecto al trabajo de su hijo como médico, aunque la realidad es que todos sus hijos pasan por estrecheces económicas,

²¹ El *salaryman* es un trabajador asalariado de una empresa pequeña o mediana, que ejerce un trabajo durante muchas horas en la oficina, relegando generalmente las tareas del hogar a su mujer.

alejadas del empleo y la vida ideal en la gran ciudad (Tápiz, 2008: 127, 130). En definitiva, se trata de un padre que se ausenta de la vida familiar, debido a su papel como benefactor del domicilio o *daikokubashira* (大黒柱). Si bien, su actitud se debe también probablemente a sus aspiraciones fallidas en la vida, la ansiedad por un futuro mejor y el estrés de una sociedad asfixiante (Iwao, 1993: 150; Yamazaki, 1980: 44-46; Richard; Allison, 2011: 11-12, 112-113, 119-120). El propio Koreeda proyecta esta cuestión en sus películas, ya que él ha vivido con un padre con actitudes similares, según comentó en una entrevista reciente: “*creo que el tránsito a la adultez consiste precisamente en eso. Así fue para mí, al menos. A mi padre el trabajo lo obligaba a desaparecer de casa durante largos periodos, y tuve que acostumbrarme a no saber cuándo estaría en casa. Sin duda eso afectó a la opinión que llegué a tener de él. Y, por supuesto, tuve que crecer de forma prematura*” (Salvà, 2018, 21 de junio). En general, esta situación puede verse en el protagonista de *After the Storm*, cuyo trabajo como novelista se ve frustrado por guiones de *manga* más comerciales.

*¿Por qué los hombres son incapaces de vivir en el presente? Se pierden en
sueños inalcanzables*

(Dice una de las protagonistas, en *After the Storm*)

- *Papá si tenía buena caligrafía*

- *No tenía otra cosa de que enorgullecerse*

(Diálogo de la hija y la madre, sobre su padre difunto, en *After the Storm*)

Creo que cada año los hombres son menos hombres

(Dice una de las protagonistas, en *After the Storm*)

Era un hombre bondadoso e inútil

(Dice la hermana mayor, pensando en su difunto padre, en *Our Little Sister*)

Incluso a su edad sigue siendo un crío

(Dice la hija, pensando sobre las actitudes gruñonas de su padre, en *Still Walking*)

Les falta carácter, tener verdadera ambición

(Dice un padre sobre la actitud sumisa de su hijo en casa, en *Tokyo's Story*)

En un contexto semejante, ¿es posible que la sociedad japonesa esté avanzando a un modelo “sin padres”? Es decir, ¿está la figura paterna menos presente en el núcleo familiar? Según Richard y Allison (2011: 11, 113) es posible que se esté perdiendo la hegemonía de la autoridad paterna y su papel como sustento de la familia. Además,

Wagatsuma (1977: 194) asegura que las mujeres ejercen una mayor disciplina sobre sus hijos, y concretamente en zonas urbanas el porcentaje de preocupación sobre la figura paterna es prácticamente nulo (sobre todo, según las hijas). Esta situación puede verse reflejada en las películas de ambos directores. Por una parte, Koreeda no presta especial atención a las relaciones padre-hija, siendo incluso en *Our Little Sister* prácticamente nulas o llevadas con cierto desdén, dada la independencia o desapego de las hermanas hacia su padre. Tampoco vemos en *Still Walking* o *I Wish* un lazo padre-hija estrecho. Por otra parte, en *Tokyo Story* de Ozu tenemos una hija mayor que tiene cierto hastío hacia su padre, así como un padre que no ejerce especial autoridad sobre sus hijas. Conjuntamente, esperaríamos una disciplina mayor sobre los varones (véase la relación del anciano padre y su hijo adulto en *Still Walking*). Sin embargo, en las zonas urbanas casi ningún joven consideraba a su padre una autoridad mayor que su madre²² (Wagatsuma, 1977: 194). En la actualidad la figura paterna ha cambiado, pero ¿qué explicaría este cambio de conducta? Podría ser por un comportamiento más abierto y dialogante, respetando a la autonomía de sus hijos²³ (Wagatsuma, 1977: 195); así como la decreciente actitud disciplinaria puede deberse a la escolarización de los hijos a mediados del siglo XIX, relegando parte de la educación en la escuela (Yamazaki, 1980: 46). Además, Naito y Gielen (2005: 8) consideran que el limitado tiempo del padre en casa podría afectar a su falta de autoridad (*figura 8*).

En general, esta situación tropezaría con un proverbio japonés, que según Yamazaki (1980: 43) dice que “uno debería temer a los terremotos, los truenos, el fuego, y a un padre”. En resumen, a niveles generales podemos evidenciar la paulatina pérdida de la potestad paterna. No obstante, si bien podríamos limitarnos a esta conclusión, cabe preguntarnos lo siguiente: ¿existía realmente tal autoridad del padre en el pasado? Por un lado, Takeo Doi considera que en la familia moderna el varón ha perdido poder, derivando en unas generaciones jóvenes que no han sido introducidas a ciertos valores, a los que denomina como: “los *momotaro* del siglo 20s” (Wagatsuma, 1977: 202). Por

²² Es decir, aunque en las zonas rurales el padre era más estricto que la madre (con un 53,0% frente al 20,0% respectivamente), en las zonas urbanas es todo lo contrario. Además, Hiroshi Wagatsuma (1977: 193) denotaba que la obediencia al varón es mayor en el campo: 60,7% del padre, frente al 23,2%, de la madre (entre otras variables). Pero cuando hablamos de áreas urbanas (Shitamachi o Yamanote) los resultados son más parejos. Este resultado evidenciaría los problemas del *salaryman*, cuyo distanciamiento le resta autoridad, dándole una mayor impronta disciplinaria a la madre.

²³ Si bien es cierto, Wagatsuma (1977: 196) demuestra que los jóvenes japoneses entablan más conversaciones con sus madres que con sus padres: un 45,6%, respecto a un 78,6% (incluyendo los porcentajes extras de quienes respondieron: ambos). Así mismo, las madres ayudan a sus hijos con las tareas de la escuela y les aconsejan más que los padres (Wagatsuma, 1977: 197).

otro lado, si bien se ha desplazado paulatinamente cierta autoridad a la mujer, también es posible que exista una idealización de la figura paterna en épocas previas, ocasionada por una mala praxis o falta de información sobre el pasado (Iwao, 1993: 128). Concretamente, Chie Nakane (Wagatsuma, 1977: 198, 205) dice lo siguiente: “*there were in fact not many families in which the father had any real authority. In most families, the father only pretended an authority he did not actually possess*”. En definitiva, si bien no sabemos con exactitud si se trata de comportamientos totalmente contrarios, queda claro que ciertos aspectos de la línea confuciana del padre se han mantenido, sobre todo en las zonas rurales que han mantenido la línea tradicional. No obstante, la figura del padre es mucho más compleja, pues de hecho parece estar evolucionando paulatinamente a una posición más democrática y liberal del mismo, así como igualitaria respecto a la madre.

c) La vejez: desconocidos bajo un mismo techo.

La convivencia entre los ancianos se verá perjudicada por un jubilado incapaz de soportar la quietud de su retiro, y un ama de casa que ve irrumpida su tranquilidad por un marido que ha estado normalmente fuera del hogar. Esta idea puede expresarse en la popular frase: “*How fortunate it is to have a husband who is healthy and at work*” (Nakane, 1984: 132; Naito; Gielen, 2005: 11), así como en una escena de *Still Walking*, donde el pasillo actúa como un divisor de los espacios del hogar de cada anciano.

Soy muy feliz desde que te has ido, (...) no se te ocurra volver en mucho tiempo
(Dice la anciana a una mariposa, *kami* de su difunto marido, en *After the Storm*)

Si buscamos algún rastro de este conflicto en las películas de ambos directores, encontramos que Koreeda presenta en la película *After the Storm* a una viuda que parece encontrarse más cómoda en soledad²⁴, que acompañada por su difunto esposo. Además, en *Still Walking* se muestra esa hostilidad en el matrimonio de ancianos, ocasionada por la convivencia de “dos extraños”, ambos frustrados con la presencia del otro (**figura 9**). Esta situación estará agravada por la infidelidad del marido en el pasado, y el distanciamiento emocional consecuente (Gordillo; López-Rodríguez, 2011: 850). Del mismo modo, podemos encontrar varones aislados por una jubilación vacía y la pérdida

²⁴ Takashi Oshio (2011: 3) asegura que la viudedad causa mayores estragos emocionales en los hombres, que en las mujeres. Lo que puede deberse a que estos son más dependientes de la compañía en el hogar.

de su orgullo. Por ejemplo: el artesano de dulces tradicionales de en *I Wish*, que busca reactivar su negocio²⁵; o el doctor de *Still Walking*, que siente lejanos sus días ejerciendo en medicina. Frente a Koreeda, Ozu no ha planteado ningún tipo de conflicto de convivencia en el matrimonio de ancianos de *Tokyo Story*, más allá de ciertas vicisitudes menores. Sin embargo, los conflictos maritales en la “familia del *salaryman*” surgen con los modelos nucleares a partir de los años 60. Es decir, no son particulares de la era Shōwa (Imamura, 1990: 2), siendo un tema que concierne especialmente a directores más contemporáneos.

Conjuntamente, la ancianidad es presentada por Ozu como una acumulación de experiencias, únicamente conseguidas por la longevidad y el sucesivo aprendizaje. De modo que, el anciano recibe respeto, no compasión o benevolencia (Expósito; Mas; Giménez; Puigdomènech, 2014: 110-111). Mientras que Koreeda planteará una visión más sensible, exponiendo con más claridad sus desaciertos y debilidades. No obstante, la inadaptabilidad de los ancianos de *Tokyo Story*, y el anciano artesano de *I Wish*, respecto a una vida más urbanita o moderna, es una idea compartida entre ambos directores.

*Fíjate que grande es Tokio (...) Es tan grande que si nos perdiéramos es posible
que nunca volviéramos a reencontrarnos*
(Dice el matrimonio de ancianos, acostumbrado al campo, en *Tokyo Story*)

d) Jóvenes generaciones: la construcción de un nuevo ciudadano

Las nuevas generaciones japonesas son un paradigma a descifrar. El desarrollo de una identidad propia hasta la adultez es un aspecto interesante para la sociología nipona. Si atendemos particularmente a la obra *Tokyo Story*, notamos que los niños son personajes secundarios, pues su discurso está limitado. Sin embargo, Hirokazu Koreeda presenta una visión cinematográfica innovadora, donde los jóvenes no sólo cobrarán especial atención, sino que serán incluso protagonistas en dos de sus películas: *Nobody Knows* y *I Wish*. Según Martonova (2016: 58) y Noretta (2011: 2) Koreeda ha sido especialmente riguroso en su trabajo con niños, escuchando su silencio y leyendo sus gestos, y en definitiva exponiendo al público lo que Nolletti (2011: 155) define como:

²⁵ Esta última idea surge específicamente porque “los recursos de plata” o trabajos post-jubilación (Hendry, 1995: 33) no se ajustan a las labores profesionales que tuvieron en su vida activa o laboral.

“the richness of inner landscapes of children”²⁶. Un ejemplo idóneo sería Akira de *Nobody Knows*, cuya mudez y miradas desvelan una clara desesperanza hacia la ausencia de su madre²⁷ (*figura 10*).

No obstante, ¿cuál es el retrato infantil exacto de Koreeda sobre estos niños? En general, presentan una actitud mayormente madura y resuelta. Una determinación fomentada por la escasa dedicación de unos padres inmaduros o faltos de tiempo. Como ejemplos, podemos destacar a: Ryū (de *I Wish*) que hace las tareas del hogar y atiende a la vez a un padre holgazán; el hijo de Ryōta (de *After the Storm*) que trata a un padre divorciado e incompetente con una serenidad adulta; y Akira (de *Nobody Knows*) que protege a sus hermanos menores en ausencia de una madre caprichosa (como hizo Sachi con sus hermanas menores en *Our Little Sister*). Aunque, concretamente con Akira se muestra la contraparte negativa de esa madurez precoz, pues mientras otros niños pueden permitirse ciertos caprichos, el joven protagonista gestiona los gastos del hogar. En general, la película muestra a unos niños con una prudencia adulta, interrumpida exclusivamente por los dibujos realizados sobre facturas sin pagar (*figura 11*) y conversaciones infantiles.

Conjuntamente, podríamos considerar que las películas de Koreeda: *Nobody Knows*, *I Wish* y *Like Father, Like Son* son una trilogía centrada en la imagen del infante (Martonova, 2016: 57), pues estos niños afrontarán el aislamiento social, el deber, traición, la soledad, la tristeza, y la muerte como una realidad ineludible, marcada por la pérdida o abandono de uno de sus padres. Además, en estas obras se suprime la imagen heroica de los padres, quienes serán responsables de los infortunios de sus hijos, al no darles ni la atención requerida, ni una educación adecuada (Iles, 2017: 192; Expósito; Mas; Giménez; Puigdomènech, 2014: 112). Irónicamente, estos mismos padres proyectan su desconsuelo e imperfecciones sobre sus hijos. En definitiva, en estas obras se profundiza en la desintegración de la familia, donde los más jóvenes no derraman una lágrima, pues han madurado prematuramente, debido a la crueldad y apatía del mundo adulto. Unos niños sin una infancia segura o despreocupada (Martonova, 2016: 60-62), quedándoles tan solo la “muerte de la inocencia” (López, 2013: 9).

²⁶ Los guiones de Koreeda han sido enriquecidos con las opiniones y la naturalidad de estos niños en sus actuaciones, dejándose llevar por la atmósfera de la situación (Martonova, 2016: 59; Schilling, 2011:14; Nolletti, 2011:5).

²⁷ Algunos autores también plantean la posible idealización de estos niños (Nolletti, 2011: 157, 160).

Para finalizar, es conveniente analizar especialmente la película *Nobody Knows*²⁸, donde aparece una familia con un padre inexistente y una madre mayormente ausente. Esta situación obliga a Akira, y a su amiga Saki, a tomar el rol de padres sustitutos (*figura 12*) (Jacoby, 2011: 72; López, 2013: 9). Una tesis que nos permite reflexionar sobre los conceptos de *uchi* (内) y *soto* (外)²⁹ (Barthes, 2007: 75-77). Según Jacoby (2011: 81) la conducta de los vecinos con los protagonistas podría deberse a que carecen de autoridad sobre unos desconocidos (*figura 13*), o bien a la falta de conocimiento. No obstante, debemos destacar la falta de concienciación general, lo que vemos representado en las palabras de Adam Campbell (Nolletti, 2011: 159): “*Nadie sabe, porque simplemente nadie quiere saber*”. Pues, si bien es cierto que los empleados de la tienda de ultramarinos que frecuenta Akira prestaron cierta ayuda, la casera ignora la pésima situación general de la casa y los niños. En ese caso, ¿cómo es posible que una sociedad tan comunitaria como la japonesa permita estas situaciones? Japón se cimienta en una reciprocidad de deberes y obligaciones, cuyo objetivo es evitar el conflicto y aproximarse a una vida autosuficiente (Expósito; Mas; Giménez; Puigdomènech, 2014: 81-82; González, 2014: 53). Es decir, conceptos como el *omotenashi*, el *tatemaehonno* y el *uchi/soto* simplemente buscan evitar el conflicto dentro de la comunidad. Por lo tanto, esta película hace hincapié en una ceguera semi-voluntaria de la comunidad. Una idea que resulta obvia en la hermana pequeña de Akira, cuando cruza los pasillos del vecindario en la noche, pero usando unos “zapatos musicales”, los cuales aluden a ese desesperado grito de ayuda (*figura 14*); o bien en la escena del protagonista, desgarbado y abandonado en plena calle, sin que nadie le preste atención. Es decir, ambas escenas exponen una realidad ignota y silenciada.

IV. Relaciones interfamiliares

La imagen de una esposa dedicada al hogar (con hijos y suegros)³⁰, y el padre cumpliendo con su trabajo como sustento económico de la familia, había sido la aspiración de la clase media. No obstante, esta utopía familiar empieza a mostrar

²⁸ Obra referencial a un hecho real acontecido en 1988 en Japón: *Los cuatro niños abandonados de Nishi-Sugamo* (Nolletti, 2011: 154).

²⁹ Asuntos que quedan puertas adentro, frente a aquello que muestras al exterior. Espacios que estarán además metafóricamente y físicamente divididos por el *genkan* o entrada tradicional, que sirve para resguardar los zapatos de la calle (Jacoby, 2011: 72; Richard; Allison, 2011: 6).

³⁰ El porcentaje de personas que estaban por debajo de 65 años que viven con su hijo o hija disminuyeron del 69,0% en 1980 al 50,3% en 1998 (Naito; Gielen, 2005: 4).

complicaciones: jóvenes que no cumplen las expectativas de sus padres, mujeres con mayores aspiraciones, padres frustrados con sus empleos, ancianos dependientes y/o abandonados, etc. Conjuntamente, otros dos factores son decisivos: la idealización del amor romántico, importado de Norteamérica, empieza a quebrarse, y empieza a crecer el individualismo. De este modo, muchos jóvenes japoneses prefieren perseguir su felicidad, antes que hacer ciertos sacrificios por su familia³¹ (Hashimoto; Traphagan, 2008: 2-3; Hendry, 1995: 52-53).

Los adultos no viven sólo de amor

(Dice la mujer a su exmarido cuando él se lamenta, en *After the Storm*)

¿Se han reflejado estos aspectos en las películas de ambos directores? En general, se plantean diversos obstáculos en la comunicación entre generaciones, con ancianos que no atienden a sus nietos, adultos que descuidan a sus padres ancianos, o padres jóvenes incapaces de cuidar a sus hijos. Por lo tanto, analizaremos con más detalle estas relaciones en los siguientes apartados.

a) Terceras y segundas generaciones (padres de mediana edad e hijos menores).

Según Hashimoto y Traphagan (2008: 6) existen hijos que buscan en sus padres un amigo, no una figura paterna. Así como, los padres buscan hijos que sean cooperativos, cívicos y responsables (Naito; Gielen, 2005: 6). Pero ¿cómo se desarrollan estas expectativas en las películas de ambos directores?

Por un lado, el vínculo madre e hija no ha sido especialmente manejado por ambos directores. En *Tokyo Story* de Ozu la relación madre-nuera es la que cobrará mayor fuerza; mientras que Koreeda sólo había mostrado esta relación en *Nobody Knows*. Si bien, con el estreno de *Our Little Sister* en 2015 se presentó una relación conflictiva entre madre e hijas (**figura 15**). Por otro lado, sobre relaciones con hijos varones, en *Tokyo Story* de Ozu la relación del doctor y sus hijos marca el inicio del concepto de “*salaryman* insatisfecho”, pues no sólo descuida el tiempo que pasa con sus hijos, sino que desconoce sus gustos o preferencias. Esta es una situación que lleva al descontento de los pequeños, quienes se revelan hacia su padre con la frase: “¿Y qué va a hacerme?”, reflejando perfectamente la falta de mando del padre (frente a la diligencia

³¹ En la década de los 50 el 95% de las mujeres estaban casadas a sus treinta, pero en 2008 se calculaba que solo el 18% de las jóvenes de entre 18% y 24% sentían que deseaban o debían casarse (Hashimoto; Traphagan, 2008: 5; Naito; Gielen, 2005: 4).

de la madre). De hecho, esta situación evidenciaría la realidad japonesa, donde los padres trabajadores en las grandes ciudades tendrán menos tiempo para dedicar a sus hijos y esposas (Naito; Gielen, 2005: 2), lo que vemos abiertamente en películas como *Like Father, Like Son* de Koreeda (**figura 16**). En general, el director abrirá la veda a padres negligentes, perseguidos por sus propios fantasmas: el alcoholismo o ludopatía, el desencanto laboral y la ineludible vejez. Concretamente, en *After the Storm* el padre busca ganarse nuevamente el afecto y confianza de su hijo, frente a un padrastro que cubre sus necesidades económicas (**figura 17**). El padre biológico ve herido su orgullo como cabeza de familia, pero sigue siendo incapaz de pagar la pensión vitalicia de su hijo, debido a un problema un trabajo precario, agravado por un problema con las apuestas, al punto de recibir incluso ayuda de un compañero de trabajo más joven que él. Así mismo, sobre las relaciones madre e hijo podemos destacar: la tempestiva relación entre Akira y su madre en *Nobody Knows*, dado el abandono de esta; el férreo lazo afectivo de una madre con su hijo no biológico en *Like Father, Like Son*; y las frustraciones de una madre que pierde a uno de sus hijos, al mudarse con su exmarido en *I Wish* (**figura 18**).

En conclusión, con Koreeda podemos observar la dependencia de los niños hacia sus padres. Como ejemplo, tendríamos las esperanzas de Kyōko, puestas sobre su madre en *Nobody Knows*; el alejamiento paternal que observamos en *I Wish*, donde el hijo quiere que su padre se esfuerce por volver con su madre; o las hermanas de *Our Little Sister*, que buscan recuperar contacto con su madre. De hecho, en esta última película, los gritos finales de las hermanas: “*Otōsan no baka*” (お父さんのバカ; Papá, estúpido) y “*Okāsan no baka*” (お母さんのバカ; Mamá, estúpida) son claramente representativos de las emociones y frustraciones acumuladas.

Nunca he madurado, ella lo hizo por mí
(Dice la madre de su hija mayor, en *Our Little Sister*)

b) Primeras y segundas generaciones (padres ancianos e hijos adultos).

Las películas *Still Walking* de Koreeda y *Tokyo Story* de Ozu son una denuncia al abandono de los ancianos, así como una muestra del distanciamiento generacional que puede ocasionarse por tres factores diferentes: las diferencias culturales que hemos tratado anteriormente, la presión de cuidar a unos padres dependientes, y un desentendimiento voluntario de los hijos hacia sus padres. Como tal, *Tokyo Story* de

Ozu sería el precedente para Koreeda en estos temas (Gordillo; López-Rodríguez, 2011: 851; Giménez, 2009: 2; Wada, 2011: 119).

Hay que hablar con la gente cuando está viva
(Dice la secretaria al protagonista, en *After the Storm*)

Por una parte, en *Still Walking* se presenta a un hijo consciente de una madre que querría pasear en coche, un padre que desea llevar a su nieto a un partido de fútbol, y una casa que necesitaba reparaciones (*figura 19*). Sin embargo, éste acaba evadiendo dichas responsabilidades, llegando a ser el yerno quien se ofrece a ayudar. Del mismo modo, en *After the Storm* el hijo adulto busca desesperadamente dinero en el hogar de sus padres, tratando irrespetuosamente el altar o *butsudan* (仏壇) de su propio padre (*figura 20*).

En *Still Walking* el *amae* entre la madre anciana y su hijo es evidente, contrastando con una actitud más hostil hacia la hija menor. Así mismo, se muestran las tensiones entre nuera y suegra, empeoradas por el estado de viudedad de la futura esposa del hijo (Gordillo; López-Rodríguez, 2011: 850), lo que se denota en la siguiente frase: “*Ryō no tenía que escoger un modelo de segunda mano*”. Si bien es cierto, se trata de una opinión cambiante, debido a una actitud cada vez más asertiva de las esposas jóvenes (Naito; Gielen, 2005: 10-13; Oshio, 2011, 15). Además, podemos ver la preocupación de la anciana por un hijo de sangre, que actúe finalmente como el nexo infranqueable de la relación (*figura 21*), siendo una coyuntura que podemos asociarla al proverbio japonés: “*El niño es una abrazadera de hierro para mantener unidos a los padres*” (Naito; Gielen, 2005: 11). Como tal, la función de un niño en el seno familiar queda pues perfectamente expresada, lo que puede además verse en la siguiente frase, sobre la mujer del difunto hijo mayor: “*Si hubiera tenido hijos podríamos haberla invitado*”. Con todo, esta actitud contrasta irónicamente con un abuelo, quien prioriza y anhela que sus hijos o nietos hereden su profesión; frente a un padre que quiere evitar presionar a su hijastro en base a sus expectativas.

En definitiva, estas actitudes muestran la diferencia entre ambas generaciones y sus respectivas culturas, un fenómeno que recibe el nombre de *kafu* (家譜). Esto refleja a la perfección las ideas y las prioridades de cada generación, ya que según Sugimoto (2016: 107) aquellas personas próximas a la guerra dan prioridad a realizar un buen trabajo y ganar dinero suficiente, primando el bien común y una vida pura e íntegra; mientras que

los próximos a la etapa más globalizada de Japón priorizan la felicidad, los intereses personales y una vida fácil³², por encima de los valores comunes y la integridad de uno mismo³³. Concretamente, para los más ancianos algunas ideas como el “matrimonio por amor” o *ren-ai-kekkon*³⁴ (Kumagai, 2015: 49) conllevan expectativas poco realistas, que irrumpen en un hogar estable para los hijos. Y aunque no podemos saber con certeza cuánto importa el amor y la conveniencia en un matrimonio, la realidad se encuentra probablemente en un punto intermedio, ya que la pareja se plantea actualmente aspectos de carácter práctico y económico (Nobutaka, 2016: 49; Imamura (1990: 5).

No es fácil acabar siendo lo que uno sueña

(Dice el protagonista a un joven que juzga su trabajo, en *After the Storm*)

Los tiempos han cambiado. Es complicado triunfar (...) ¿Tú estás satisfecho con tu vida? (Dice el anciano, pensando la masificación de la metrópolis, en **Tokyo's Story**)

Por otra parte, Ozu plantea en *Tokyo Story* la falta de interés de unos hijos sobre sus padres, quienes estando acostumbrados al campo, visitan por primera vez la metrópolis tokiota (Santos, 2005: 433). Concretamente, esta conducta puede verse en el deseo de ahorrar dinero y tiempo durante su estancia. En general, un comportamiento completamente contrario al de su nuera, la cual presenta una actitud humilde y entregada, tomando incluso un día libre para llevarlos de turismo y ofrecerles una cena en casa, a pesar de su modesto sueldo y piso (**figura 22**). En definitiva, vemos en esta obra la falta de piedad filial confuciana y de *omotenashi* japonés, especialmente icónicos en cuatro momentos: las escenas del *uchiwa*, pues mientras los hijos del matrimonio Hirayama se abanican a sí mismos, la nuera abanica a sus suegros; la escena en que la hermana mayor recibe a sus padres como unos amigos del campo, renegando así de sus padres y de sus raíces (Santos, 2005: 435); la entrega del reloj de la madre a la nuera, reflejando un vínculo y agradecimiento más allá de la consanguineidad; y finalmente la escena donde se anuncia el estado grave de la anciana madre, a lo que la

³² En esta coyuntura de búsqueda de uno mismo en el ámbito laboral, por encima del deber social, podemos destacar a los *freeters*, trabajadores no regulares con salarios bajos, que trabajan en lugares como tiendas de conveniencia o restaurantes; así como los *neet* (acrónimo de Not Employment, Education or Treaining), jóvenes que carecen de empleo y de estudios (Richard; Allison, 2011: 10-11); o los “*parasite singles*” (Naito; Gielen, 2005: 9).

³³ Irónicamente, según Sugimoto (2016: 35) en 2008 los encuestados se mostraban más preocupados, diligentes y realistas, respecto a las generaciones encuestadas en 1958.

³⁴ Se estipulan que el 81,5% de matrimonios son por amor, frente a 14,1% por conveniencia entre 1990 y 1999 (Kato, 2013: 33).

hija reacciona escépticamente, mientras que el hijo mayor reflexiona brevemente, para olvidarse unos minutos después. No obstante, la culpa de este distanciamiento y desatención la tendría la celeridad metropolitana, y quizás el problema del padre anciano con el alcohol. En esta película Noriko ejerce de mediadora entre hijos y padres, para que puedan comprenderse mutuamente (Santos, 2005: 436; Tápiz, 2008: 130-133).

- *La vida es decepcionante*

- *Sí, con frecuencia*

(Conversación entre la hija menor y su cuñada, en *Tokyo's Story*)

En conclusión, la soledad pasa factura en estos ancianos que se muestran más interesados en conservar sus relaciones familiares fuertes, que en mantener relaciones fuera de ese seno familiar. De hecho, estos tienden a vivir con el hijo mayor, a quien pasan sus propiedades, esperando que su esposa les proporcione cuidados (Oshio, 2011: 3-5), pues la sociedad japonesa considera que esta es tarea de la familia, y no del gobierno (Hane, 2011: 347; Kumagai, 2015: 27, 31). Aunque recientemente, sobre todo en las zonas urbanas, padres e hijos buscan cierta independencia, pues muchas veces la convivencia multi-generacional ocasiona conflictos y tensiones en el hogar (Kumagai, 2015: 31, 139; Sugimoto, 2016: 222; Richard; Allison, 2011: 254), como hemos visto en *Still Walking* o *After the Storm*. Conjuntamente, esta soledad expone la necesidad de que los ancianos redefinían sus relaciones y encuentren algún pasatiempo (Naito; Gielen, 2005: 13), como en *I Wish* y *After the Storm* son las clases de *hula* y música clásica.

c) Primeras y terceras generaciones (abuelos y nietos)

El temprano y abrupto cambio en el tejido socio-urbano japonés ha generado una brecha irrecuperable entre abuelos y nietos. La obra *Tokyo Story* retrata esta idea, poniendo en escena a unos abuelos y nietos incapaces de comunicarse (*figura 23*), por el prolongado distanciamiento y la diferencia lingüístico-regional (Grañana, 2014: 46). Así mismo, los nietos son una muestra de la falta de disciplina y respeto hacia sus mayores. En el caso de Koreeda, vemos que en *I Wish se* muestra este distanciamiento, específicamente con Ryū, nieto que no convive con sus abuelos. Si bien, existe un acercamiento (*figura 24*), pues el abuelo de Soichi (hermano del pequeño Ryū) le habla

sobre los *kami* (神) o deidades de naturales³⁵, como el volcán que aparece en la película; mientras el pequeño aporta un toque fresco al pastel *karukan*³⁶ de su abuelo. También en *Still Walking* el joven acude a un árbol anciano para expresar sus deseos, árbol que le había sido previamente introducido por su abuelo.

La montaña escupe fuego porque sigue viva

(Dice el abuelo a su nieto, en *I Wish*)

Incluso al morir, la gente no se va realmente

(Dice uno de los protagonistas, en *Still Walking*)

En resumen, las conductas e intereses de los nietos, y su consecuente distanciamiento de los preceptos tradicionales, hacen el entendimiento con los abuelos bastante difícil³⁷. De este modo, los ancianos llegan a considerar que los jóvenes no entienden los valores y la belleza del mundo. Además, según comentaba Hendry (1995: 35) para los ancianos es difícil aceptar que su servicio prestado no tiene especial repercusión en la actualidad (*figura 25*). Estas ideas pueden evidenciarse en la siguiente frase de *I Wish: Los chicos de hoy en día, ¿crees que sienten algo?* Por el contrario, respondiendo a esa misma pregunta, Koreeda presenta un discurso positivo, jóvenes entusiastas y soñadores (Expósito; Mas; Giménez; Puigdomènech, 2014: 113). De hecho, en *I Wish* se alude a la sensibilidad permanente del ser humano, incluyendo un final que reflexiona sobre la vida y el “*mono no aware*”³⁸, cuando el joven Keichi comenta el clima cenizo.

V. Relaciones extrafamiliares.

Las relaciones fuera del seno familiar resultan fundamentales por dos factores: la importancia del contacto con el exterior y la dualidad de un matrimonio, donde el *salaryman* pasa su tiempo fuera de casa, y la mujer se dedica al hogar.

³⁵ Naito y Gielen (2005: 5) exponían la idea de que los japoneses tradicionalmente creían que los niños están influenciados no solo por los padres, la familia y la comunidad, sino también por la presencia invisible de seres sobrenaturales. Y que también las personas mayores están cerca de los dioses, porque después de la muerte volverán con ellos.

³⁶ El *karukan* (軽羹) es un dulce rectangular japonés de Kyushu, que emplea harina de arroz y pasta de judías rojas.

³⁷ Si bien es cierto, los abuelos japoneses también malcriaban a sus nietos, según comentan Naito y Gielen (2005: 13). Aunque estos hechos no tienen prácticamente lugar en las películas.

³⁸ El *mono no aware* (物の哀れ) es un término filosófico, literario y estético que nace en la época Heian, y explora la sensibilidad, así como la melancolía tras las pequeñas cosas y las diferentes situaciones efímeras de la vida (Falero, 2016).

Por un lado, la camaradería o *koujū* (交遊) es fundamental entre compañeros de trabajo o amigos (*nakama*, 仲間), así como es común que se establezca un lazo jerárquico entre estos como: *senpai* (先輩) y *kōhai* (後輩)³⁹. Además, el sujeto se fortalecerá al compartir tiempo con sus compañeros después del trabajo, principalmente en los *izakaya* (居酒屋)⁴⁰. En estos lugares muchos hombres se sentirán más cómodos que en su propio hogar (Imamura, 1990: 6). De hecho, podemos ver una tendencia de desapego hacia sus familias, estando más implicados en sus amistades o sus valores personales, al contrario que sus mujeres (Oshio, 2011: 14). Por ejemplo, el anciano de *I Wish* mantiene una conversación con sus compañeros (**figura 26**), quienes opinan que las mujeres no entienden el “honor” tras un trabajo de un hombre (Richard; Allison, 2011: 114). Del mismo modo, en *Still Walking* el anciano le dice a su mujer: “*No sabes lo importante que es el trabajo para un hombre*”, seguido por frases como: “*Un hombre no debería escoger su oficio influenciado por una mujer*”. Este jubilado se muestra orgulloso, distante y hostil, debido a la pérdida de un hijo y la presencia de otro hijo que le ha decepcionado profesionalmente. Esta situación le lleva incluso a abandonar la foto familiar (**figura 27**), a lo que la hija dice así de su padre: “*No está muerto, pero es como si ya lo estuviese*”.

Por otro lado, son las mujeres las que establecen lazos con otras mujeres de la vecindad, teniendo incluso actividades compartidas (Oshio, 2011: 5). Estos círculos han sido definidos por Hendry (1995: 64) como los “*housewives groups*” (**figura 28**). Por el contrario, los hombres no desarrollan esta familiaridad con sus vecinos, al no permanecer durante mucho tiempo en este entorno, a no ser que hayan pasado su juventud en una misma comunidad o escuela (Nakane, 1984: 131).

Además, la vecindad resulta especialmente importante por su implicación en la vigilancia de los niños de un barrio, lo que se hace mayormente en zonas rurales, según Hendry (1995: 57-65). Una idea que hemos visto en películas como *Our Little Sister*, donde hay un estrecho lazo entre las hermanas protagonistas y los dueños de

³⁹ Es decir, una relación maestro-alumno, donde prevalece la experiencia del mayor. Aunque, también existe una terminología para referirse a un individuo en base a su edad o unos lazos que se aproximen a los paterno-filiales: *oya* (padre) y *ko* (niño) (Naito; Gielen, 2005: 4); los cuales fortalecen la idea de “jerarquización” japonesa que hemos tratado previamente en relación a las familias.

⁴⁰ Un *izakaya* (居酒屋) es un local japonés de reducido tamaño y estilo tradicional, frecuentado por locales para comer o beber en un ambiente sociable. Una idea que se podemos asociar al “bar culture” según Nakane (1984: 130).

restaurantes que frecuentaban desde su niñez (*figura 29*). Concretamente, esta idea de socorro vecinal encuentra su antítesis en *Nobody Knows*, donde destacaba el ostracismo y el desinterés (o desconocimiento) hacia asuntos familiares ajenos (Hendry, 1995: 71). Este será un punto de conexión con Yasujirō Ozu, ya que la presencia y preocupación de vecinos o amigos en la zona rural resulta obvia en *Tokyo Story*, frente a la relativa esatención prestada por los habitantes de Tokio.

En general, esta idea de vecindad lleva a plantearse la importancia de otras relaciones, en las cuales Hirokazu Koreeda ha hecho hincapié, como los lazos afectivos no consanguíneos⁴¹, los cuales se dejaron ver brevemente en Ozu, en las relación del matrimonio de ancianos y la nuera. Este tipo de unión podemos encontrarla principalmente en la obra *De tal Padre, Tal Hijo*, donde la madre al inicio se cuestiona a sí misma: “¿Por qué no me di cuenta? Soy la madre”, pues se presupone que esta debe tener un lazo especial con su hijo tras el parto. Irónicamente, cuando los hijos se reúnen con sus madres biológicas los abrazos se sienten artificiales. Como tal, la familia no se forma a partir de la sangre, sino que surge de los recuerdos compartidos (*figura 30*). Esta idea puede observarse cuando uno de los padres dice: “No acabo de entenderlo. Cuando vi la carita de Keita le puse Ryūsei, pero ahora le miro y su cara es de Keita”, pues representa que un hijo se amolda y asemeja a aquellos con quienes crece, formando así su identidad. Del mismo modo, la huida de Ryūsei representa esa añoranza hacia los padres que lo criaron. En general, estas ideas se enfrentarán a la concepción tradicional, de la que hace gala uno de los abuelos, quien asegura que el parecido entre padres e hijos se lleva en la sangre. Esta idea la vemos también en la anciana de *Still Walking*, quien considera que un padrastro no es un “padre de verdad”.

Finalmente, cabe mencionar que los lazos establecidos entre los jóvenes durante la escuela serían importantes, pues los profesores instruirán diversos valores, y los alumnos establecerán cierto compañerismo, construyendo también una especie de lazos jerárquicos durante las clases y las actividades extraescolares (Hendry, 1995, 57; Iwao, 1993; 138; Jacoby, 2011: 70). Por un lado, en la obra *Tokyo Story* de Yasujirō Ozu se incide en la educación como una herramienta, ya que Kyōko (la hija más joven de los

⁴¹ En la actualidad, la consanguinidad y la sangre (血) resultan para muchos japoneses dos tópicos de gran importancia, pues la sangre es la impronta familiar que definirá el allegamiento de un hijo a su familia, así como el carácter del mismo. Por lo tanto, la posibilidad de construir un lazo familiar más allá de estos valores tradicionales resulta especialmente complejo, siendo para los más ancianos imposible.

Hirayama) trabaja como profesora, pudiendo transmitir los valores que ha aprendido de sus padres. Por otro lado, Koreeda nos presentará la falta de educación y atención a los niños en *Nobody Knows*, donde cobra protagonismo el deseo de acudir a la escuela y vivir una infancia con normalidad. Desde el deseo de tocar el piano de Kyōko, al deseo de formar parte de un equipo de béisbol de Akira, donde el entrenador ejerza de figura paterna (*figura 31*). Frente a esto, en *Our Little Sister* son los lazos fraternales los que actúan como punto de apoyo y aprendizaje mutuo.

VI. ¿Qué nos dice la escena?

El arte es una forma de expresión fundamental en Japón. Obras como “*El libro del té*” de Okakura Kakuzō han hablado sobre la aparente superioridad del arte japonés, su belleza y su forma particular de presentar al hombre y la naturaleza (González, 2014: 291). De hecho, Giuglaris (1957: 15) dice: “*es sabido que los orientales tienen un espíritu de observación más desarrollado que nosotros*”. Si bien este tipo de ideas y afirmaciones tienen un cierto carácter orientalista⁴² y esencialista, también resulta obvio que la sociedad japonesa presenta contenidos con un “alto contexto”, es decir con una fuerte esteticismo en su planteamiento (Expósito; Mas; Giménez; Puigdomènech, 2014: 72-73, 105; Santos, 2005: 120). Por lo tanto, atender a los detalles de las obras es fundamental, pues como dijo el propio Koreeda (Schilling, 2011:14): “*Esa acumulación de pequeños detalles son la vida. Y ahí es donde reside el drama*”.

a. Las adicciones. El alcoholismo, el juego (como el *pachinko*⁴³) y las deudas aparecen constantemente en la obra de Hirokazu Koreeda, con padres dados a la bebida en *I Wish*, y un padre obsesionado con las apuestas en *After the Storm*. Así mismo, aparece también esta problemática en *Tokyo Story* de Ozu, cuando la hija mayor de los Hirayama expresa abiertamente su desagrado hacia su padre borracho; recuerda al Akira de *Nobody Knows*, quien puede ver en su madre ebria el reflejo de una casa destartalada, y una familia abandonada. Sin embargo, particularmente el alcohol también tiene una importancia fundamental, al extraer los pensamientos sinceros de

⁴² Término presentado por Edward Said en 1978 hace referencia a una amalgama de conductas que racializan una cultura de forma prejuiciosa, exotizando de forma aislada las características propias de una nación, país, sociedad o cultura.

⁴³ El pachinko (パチンコ) es un sistema de juegos muy similar al de los *pinballs*, que aprovecha el vacío legal de Japón sobre el juego, pudiendo cobrar tu premio en otras instalaciones (Barthes, 2007: 37-40).

un individuo (o honne). Ejemplos de esto último tenemos a la madre de *I Wish*, y a la hermana mediana de *Our Little Sister*.

- b. Las fotografías, los recuerdos y la memoria. Con Koreeda las fotografías de películas como *Like Father, Like Son* o *Still Walking* actúan como una pila de recuerdos, los cuales quedarán impresos en ciertos objetos y/o espacios de la casa, manteniendo un lazo con el pasado. Algunos ejemplos son: la habitación de un hijo difunto, los múltiples altares o *butsudan*, las ropas o recetas, entre otros. (Wada, 2011: 112-113).
- c. La comida. Los momentos familiares comúnmente tienen lugar durante las comidas, con recetas que ahondan en sentimientos de nostalgia y afecto. Además, son especialmente representativas ciertas recetas que suelen ocupar la mesa con denotada delicadeza (Barthes, 2007: 23, 27). Destacamos la *tempura* de maíz⁴⁴ de *Still Walking* (**figura 32**), o el licor de ciruelas (果実酒) y las tostadas de alevines (小魚のパン) de *Our Little Sister*. Del mismo modo, es especialmente característica la última comida en familia de los Hirayama, unidos en la mesa (**figura 33**), tras la muerte de la madre (Grañana, 2014: 47-48).
- d. Los transportes, las maletas y los teléfonos. Especialmente los trenes realizan una función conectora entre las familias de Koreeda y Ozu: en *Our Little Sister* representan el encuentro de las hermanas en un pueblo remoto; en *Still Walking* conecta a una familia distanciada en tiempos modernos; y en *I Wish* el tren bala o *shinkansen* es sinónimo de la rápida modernización de Japón. De forma semejante, en *Tokyo Story* el tren une dos puntos, creando una historia que comienza y acaba en la serenidad del campo (Santos, 2005: 433; Tápiz, 2008: 128). Así mismo, en *Nobody Knows* los niños llegan dentro de maletas (figura 36), ocultos por su propia madre, y acabando finalmente el cuerpo inerte de la más pequeña en el aeropuerto de Narita. Los aviones y maletas serán una figura metafórica del trayecto a la muerte, y también un lazo con el padre ausente. Finalmente, cabe destacar que el teléfono ha actuado como nexo entre familiares: para recuperar el lazo con un hijo en *I Wish*, para contactar con una madre huida en *Nobody Knows*, para recuperar a la exmujer en *After the Storm*, o para un adulto que necesita conseguir empleo urgentemente en *Still Walking*, etc.
- e. La cotidianidad, el hábitat y los objetos. El estilo de cámara en Koreeda presentará los llamados “pillow shots”. Es decir, tomas de carácter costumbrista, naturales y

⁴⁴ La *tempura* (天ぷら) es una fritura japonesa, de procedencia portuguesa, la cual emplea ingredientes como: huevo, ralladura de pan, verdura y/o pescado (o marisco).

- espontáneas (Jacoby, 2011: 69; Giménez, 2009: 3; López, 2013: 5). En estas, los objetos estarán repletos de melancolía, cargados con un fuerte simbolismo, y buscando descargar las emociones ligadas a escenas anteriores, evitando así excesos melodramáticos (*figura 34*). De forma similar, los objetos en las películas de Ozu reflejan algo de sus personajes, pero éste acostumbra a los “planos tatami”⁴⁵ distribuidos de forma jerárquica, y ocupando el padre un primer plano. En resumen, estos objetos tienen una fuerte impresión emocional, dada su carga narrativa (Thompson; Bordwell, 2011: 43, 46, 64-65, 71; Tápez, 2008: 125; Barthes, 2007: 71).
- f. El kimono y yukata. Esta prenda establece una conexión especial con familia, lo que hemos podido observar tanto en *Still Walking*, como en *Our Little Sister* de Koreeda (*figura 35*). En ambas películas, estas prendas serán extraídas de sus respectivos cajones con delicadeza, en un momento de conciliación familiar. De hecho, también con Ozu observamos que la hermana mayor de los Hirayama busca quedarse un kimono de su difunta madre (Osamu, 1984: 437).
- g. El budismo, el sintoísmo y la naturaleza. El propio tifón de *After the Storm* podría considerarse una alegoría a los tiempos turbulentos de nuestras vidas, y la calma posterior. También las mariposas (*figura 37*) en *Still Walking* y *After the Storm*, podemos asociarlas a conceptos de muerte, resurrección y *kami*. Así como los árboles de ciruelo, el volcán, o el mar (además de diversos personamientos y objetos) suscitarán en los protagonistas reflexiones que podemos recoger bajo los conceptos de: *wabi-sabi* (侘・寂), *mono no aware* (物の哀れ) o *yūgen* (幽玄)⁴⁶. Además, podemos destacar el uso del mar en momentos de reflexión en *Tokyo Story*, *Our Little Sister*, o *Still Walking*. Especialmente, en esta última obra, pues el mar acabaría con la vida del hijo mayor de la familia (*figura 38*). Así mismo, los aromas pueden evocar recuerdos o pensamientos apacibles, o directamente existenciales.
- Conjuntamente el ideal de “naturaleza” estará marcadamente influenciado por el dogma budista y sintoísta. Si bien no es intencional, es inevitable encontrar influencias del *animismo*⁴⁷ japonés en las obras de ambos directores. Por un lado,

⁴⁵ El efecto *sojikei* será usado para la comparación de dos personajes en una misma escena, mediante la consecución de movimientos de forma unísona (Grañana, 2014: 42-43).

⁴⁶ Según Falero (2016) estos términos fueron planteados por Fujiwarano Shunzei (1114-1204), los cuales conformarán un discurso estético medieval. El “Aware” será referente a la melancolía que funde la mirada con su objeto, el “Sabi” al gusto por lo antiguo, y finalmente el “Yugen” hará referencia a la mirada que penetra el objeto para percibir su profundidad.

⁴⁷ Concepto que engloba elementos del mundo natural (accidentes naturales, pasando por animales o seres humanos, e incluyendo objetos), dentro de una conciencia colectiva, donde cada uno de estos tiene un “alma”, concebida particularmente como *kami* según el sintoísmo japonés.

destaca la filosofía zen y el *mu* 無 (ideal de la nada) con Ozu, dado el retiro espiritual del anciano según el *butsudo* (仏土) o “camino de buda”; junto a los amplios preceptos confucianos (Thompson; Bordwell, 2011: 71; Expósito; Mas; Giménez; Puigdomènech, 2014: 107). Por otro lado, el sintoísmo tiene una fuerte impronta en Koreeda, lo que podemos ver a través de los múltiples *kami*, ya fuesen las mariposas, un árbol, un volcán, u otro elemento (Expósito; Mas; Giménez; Puigdomènech, 2014: 112). En general, el sentimiento de mutabilidad y fugacidad antropocéntrico impregna la obra de ambos directores (Santos, 2005: 137). Concretamente, la muerte parece un destino ineludible al que doblegarse, es decir una fase más de la vida (Giuglaris, 1957: 17; González: 2000: 53, 56-58). Sobre esto, Koreeda recientemente comentó lo siguiente: “*Todavía me fascina la pérdida, pero desde una óptica más pragmática: perder algo abre la puerta al cambio*” (Salvà, 2018, 21 de junio).

- h.** Los sentimientos y el contacto físico. El dolor humano se mostrará entre ambos directores como un sentimiento que estalla en gestos (Giuglaris, 1957: 15, 35; Barthes, 2007: 16-17), profundos silencios y miradas intensas (*figura 39*). Con Hirokazu Koreeda, por su estilo más dinámico y abierto, podemos ver esta cuestión en la lágrima nocturna silenciosa de la madre angustiada en *Nobody Knows*, pasando por las lágrimas de profunda rabia y tristeza de la madre ebria en *I Wish*, hasta las lágrimas acumuladas de un padre arrepentido en *De tal Padre, Tal Hijo*. No obstante, Yasujiro Ozu ha sido muy riguroso con la actuación de sus actores, pues considera que la alegría y la tristeza deben ser disimuladas, minimizando la expresión como ocurre en nuestra vida diaria (Richie, 2004: 120). Como tal, el melodrama es un género que no agrada completamente al director, pues la lágrima resulta desapacible o innecesaria para expresar tristeza (*figura 40*), así como la alegría debía ser meramente representada con una sonrisa sencilla (Osamu, 1984: 443). Podemos ver esta idea en la siguiente reflexión del director: “*Una película tiene que tener una cierta estructura (...), pero me parece que no es buena si tiene demasiado drama o demasiada acción*” (Santos, 2005: 122; Ozu, 2017: 50). En general, es un director cuyas obras presentan actores sosegados y hieráticos (Santos, 2005: 431-432). Si bien, en *Tokyo Story* se hace muestra de una gran tristeza y un melodrama especialmente intenso, con la muerte de la anciana Tomi. Una obra sobre la disgregación del sistema familiar tradicional, donde contrastan las lágrimas y

sollozos cohibidos de los hijos, con la actitud de una nuera que expone su debilidad a través de un sincero agradecimiento hacia sus suegros (Ozu, 2017:163).

En definitiva, a pesar de que estas películas parecen calmadas, esas pausas actúan como momentos reflexivos, es decir una tregua respecto a una serie de ideas profundas y subyacentes en la obra (Osamu, 1984: 275). Se trata de momentos reservados, que proyectan el alma benevolente de sus directores, justo donde acaece la riqueza de sus obras (Osamu, 1984: 437). La idea podría aproximarse a las siguientes palabras de Giménez (2009: 2): “*En el transcurso de ese día aparentemente tranquilo, la marea va y viene, pequeñas olas rompen la superficie*”. Como tal, las escenas más calmadas de ambos autores permiten al espectador entrar en escena, pudiendo también empatizar, reflexionar y proyectar sus propias dudas en la pantalla (Wada-Marciano, 2011: 120). En definitiva, estas brechas narrativas serán como una voz sin sonido, una perspectiva sin imagen, aflicción sin muerte.

4. Conclusión: dos espectadores pasivos de la vida.

En primer lugar, el parecido de ambos directores resulta evidente, empezando por compartir una serie de temas y conceptos predilectos: la memoria, la pérdida y la soledad, la vejez y muerte, la identidad y la educación, la fugacidad del tiempo, y la felicidad en lo cotidiano (Giménez, 2009: 2; Nolletti, 2011: 2, 8; López, 2013: 5). Sin embargo, Koreeda no busca homenajear a Yasujirō Ozu en sus obras, si bien éste puede haber influenciado su estilo, no podríamos considerarlo un heredero directo⁴⁸ (Schilling, 2011: 12-13, 39; Nolletti, 2011: 6). Como tal, este director recoge un testigo, creando una obra propia donde toma la “memoria popular” del pasado y el presente, enfrentándose así a un futuro incierto (Wada, 2011: 117-118; Schilling, 1999: 116, 118). Por su parte, Ozu ha sido percibido como “el más japonés de todos los directores” con los años (Richie, 2004: 122; Tápiz, 2008: 107), aun presentando irónicamente ciertas particularidades temáticas que no eran especialmente tradicionales, como podían ser en aquel momento violencia, la tragedia, el erotismo, etc (Santos, 2005: 134).

Conjuntamente, ambos directores evidencian un cierto carácter autobiográfico en sus obras. Por una parte, Koreeda en *Still Walking* lamenta no haber atendido a su propia

⁴⁸ Además, Koreeda era especialmente dado a ver películas coreanas de directores como Bong Joon-ho y Lee-Chang-dong (Schilling, 2011:15; Wada, 2011: 115).

madre en vida⁴⁹, y considera haber aprendido de su propia paternidad. Por otra parte, para Ozu el cine es un refugio ante sus carencias en la vida, ya sea la falta de un padre o una mujer (Osamu, 1984: 437; Santos, 2005: 123), siendo entonces el microcosmos familiar su espacio fetiche (Santos, 2005: 136). De hecho, su vida nocturna, su afición por el alcohol y las reuniones con sus compañeros de trabajo en tabernas pueden verse en el guion de su obra (Tápiz, 2008: 118); y su concepción de una figura idílica femenina en la aparición de Setsuko Hara. El magnetismo mutuo entre la actriz y el director era obvio, llevando a un lazo afectuoso y una atmósfera similar a un matrimonio (Ozu, 2017: 202; Osamu, 1984: 443-444; Santos, 2005: 442). Si bien, es cierto que dado que el director no estaba casado muchas veces se planteaba la honestidad de su trabajo, al describir un modelo conyugal donde carecía de experiencia (Ozu, 2017: 58-59).

En segundo lugar, el *shomin-geki* podría resultar para cierto público demasiado doméstico o insulso. Sin embargo, según Koreeda todas las personas, independientemente del país de procedencia, pueden empatizar con este género (Nolletti, 2011:6; Schilling, 2011: 15). Así mismo, resulta especialmente útil como herramienta, dada la sensación de autenticidad que otorga el cine (Wada-Marciano, 2011: 114). Del mismo modo, Ozu es consciente de su limitado repertorio temático, pareciendo seguir siempre un mismo esquema, siendo la familia su tópico más distinguido (Santos, 2005: 130; Tápiz, 2008: 124). Sobre lo que Ozu nos dice: “*Siempre digo a la gente que no hago nada más que tofu, y esto es así porque soy estrictamente un expendedor de tofu*” (Santos, 2005: 130), así como: “*No creo que tenga una fijación especial, pero es cierto que doy mucha importancia a la armonía en las relaciones humanas*” (Ozu, 2017: 62). Y aunque Ozu ha asegurado que sus películas eran demasiado japonesas para ser entendidas fuera del país, no olvidemos que las barreras interculturales no impidieron la popularidad del cine italiano a mediados del siglo XX, con Federico Fellini, Luchino Visconti, Ettore Scola, entre muchos otros directores. (Expósito; Mas; Giménez; Puigdomènech, 2014: 73). Incluso, Tápiz (2008: 122) señala que las películas de Ozu tras la posguerra estaban concebidas para plantear problemas familiares universales: el alejamiento de las familias y la frenética urbanización. Es decir, la presentación de un nuevo espectro socio-cultural a nivel internacional.

⁴⁹ Si bien, en alguna entrevista ha comentado que estas similitudes entre su vida y sus películas no son intencionales (Schilling, 2011:12).

En general, ambos directores se centrarán en el individuo y los conflictos del entorno familiar. Para Nolletti (2011: 3) la intención final podría tratar de responder a la pregunta “¿quién soy yo?”. Ya que Ozu presenta sus obras como: “una heroica aventura, del ‘hombre sin título’”⁵⁰ (Expósito; Mas; Giménez; Puigdomènech, 2014: 107), enfatizando así en la fatigante cotidianidad de cualquier persona anónima. Esta idea queda clara cuando el director dice: “*El que está en la casa y, sin embargo, no permanece lejos del camino; es el que está en el camino, y sin embargo, no pertenece lejos de la casa ¿Es un hombre ordinario o un gran sabio? Nadie puede decirlo*” (Expósito; Mas; Giménez; Puigdomènech, 2014: 107); mientras que Koreeda dice algo similar: “*I’m not interested in creating heroes, superheroes, or antiheroes. I simply want to look at people as they are*” (Nolletti, 2011: 3; Jacoby, 2011: 82). Conjuntamente, Koreeda ha incidido particularmente en que la interpretación de su obra *Third Murder*, como la “muerte de la verdad” (según un periodista, en el pasado Toronto International Film Festival de 2017) le inspiró enormemente. Quizás precisamente para capacitar a sus obras futuras de esa verdad subyacente, tan difícil de aceptar en ocasiones (Wise, 19 de Mayo, 2018).

En tercer lugar, el contexto histórico social y cultural ha causado una evidente disconformidad en ambos directores. De modo que, exhiben sin reparos en la gran pantalla la peor cara de la sociedad japonesa, marcados ambos por las vicisitudes de su época. Desde una familia humilde con ciertas aspiraciones a ser clase media, herida por la guerra y confundida por el apresurado urbanismo en *Tokyo Story*, donde Ozu vio la fragilidad de la familia, la frecuente eventualidad de fisuras nacientes y el carácter efímero de las relaciones, entre otras cuestiones (García, 2008: 219-222); a la realidad más vulgar y monótona del Japón contemporáneo con Koreeda, que nos retratará una sociedad repleta de frustraciones y de deseos inalcanzables de nuestra época (Schilling, 1999: 40; Expósito; Mas; Giménez; Puigdomènech, 2014: 116; Tápiz, 2008: 120, 123).

Conjuntamente, debemos incidir en que la obra de Ozu recibió varias acusaciones de “formalismo”, comparándolo con un artesano de tofu, maestro de té, o poeta de haiku, etc. E incluso, tras su muerte, muchos jóvenes consideraron su obra anticuada y

⁵⁰ Este tipo de ideas o temáticas pueden ser concebidas bajo el término “*kiodismo*”, que es un tipo de cine que presenta fuertes sentimientos aplicados a personajes regulares o costumbristas (Santos, 2005: 132).

reaccionaria⁵¹, debido al obvio ensalzamiento del Japón tradicional, con un fuerte tono melodramático en torno a la impronta de la guerra y el urbanismo masivo (Richie, 2004: 121-123). No obstante, a pesar de la reflexión sobre el cambio de las costumbres y pérdida de valores tradicionales frente a la vida metropolitana, debemos considerar que Ozu no plantea una denuncia social como tal, sino que se limita a observar y proyectar ese Japón cambiante, o así lo ve el propio director. Busca pues, realzar la belleza de las flores de loto, cuyas raíces se forman en el sucio barro, del mismo modo que algunas personas crecen y maduran con amabilidad, incluso en los contextos menos propicios (Ozu, 2017: 92-93). Es decir, no hay una moraleja, sólo un artista que contempla afligidamente la vida con simpatía y piedad. (Expósito; Mas; Giménez; Puigdomènech, 2014: 72-73, 214; Santos, 2005: 128; Tápiz, 2008: 126).

En cuarto lugar, tenemos los conflictos generacionales y los problemas de comunicación entre padres e hijos, especialmente presentes en *Tokyo Story* y *Still Walking*. Si bien existe una diferencia, pues Koreeda destaca la falta de atención de los padres hacia sus hijos (con excepciones como *Still Walking*), mientras que Ozu resalta especialmente la idea del abandono y desinterés hacia los padres ancianos (Jacoby, 2011: 69-70). Esta situación reflejaría las distintas motivaciones tras los directores, preocupados por un desapego hacia la familia y una visión multigeneracional, pero determinados por los paradigmas sociales de su época. Sin embargo, Koreeda se centra especialmente en familias desestructuradas, según asegura Jacoby (2011: 70). Si bien, personalmente considero que en las irregularidades de estas familias radica precisamente su normalidad. Como tal, Koreeda nos brinda una ventana a los hogares japoneses, un vistazo al íntimo *uchi*, frente a la estrecha mirilla que concede Ozu.

Finalmente, podríamos decir que las películas de Yasujirō Ozu y Hirokazu Koreeda manifiestan interés por diversos tópicos sociales o familiares (García Roig, 2008: 224; Schilling, 2011). Ninguno busca incriminar a sus protagonistas, ni desean crear mártires de ninguna causa; sino que quieren dejar mensajes profundos y trascendentales que radican especialmente en ambientes cotidianos, de una forma reflexiva y positiva, pero también de forma cruda y sincera. El mismo Koreeda ha afirmado en múltiples ocasiones que su cine tiene un obvio tinte social (Salvà, 2018, 21 de junio). No obstante, la diferencia entre estos radica en que Ozu mantiene una esperanza melancólica por

⁵¹ Si bien, en occidente sus obras fueron rápidamente asimiladas como trabajos noblemente conservadores, con un estilo tradicional japonés muy atractivo (Thompson; Bordwell, 2011: 41).

mantener el nexo familiar y los valores tradicionales en la obra *Tokyo Story*, mientras que Koreeda no busca forzar una reunificación familiar, pues la familia no marca necesariamente unos vínculos perpetuos, sino que estos residen en el esfuerzo individual de cada miembro por mantenerlos con vida (Tápiz, 2008: 134; Grañana, 2014: 36-37, 48). Con este director vemos casas destartadas, como hemos visto en *Still Walking* y *Our Little Sister*, donde se prima un recuerdo o la memoria familiar. Un concepto que también podemos observar en las obras *Still Walking* y *I Wish*. Se expresa la necesidad de tener una filosofía asertiva y sincrética, que facilite el entendimiento y aceptación de nuevos modelos sociales, y más concretamente familiares. Un ideal que, de algún modo, Yasujirō Ozu también comparte.

En general, las familias actuales son un híbrido de experiencias pasadas, un ensayo-error de influencias extranjeras y particularidades regionales o subculturales (Hashimoto; Traphagan, 2008: 11; Sugimoto, 2016: 31-32). Un síntoma de la dualidad japonesa entre tradición y modernidad, que era definida en época Meiji como *wakon yōsai* (和魂洋才), y que puede traducirse como: “corazón japonés, tecnología occidental” (Expósito; Mas; Giménez; Puigdomènech, 2014: 75). Como tal, será necesaria una normalización y aceptación de situaciones familiares que no tenían cabida en el modelo anterior (López, 2013: 117; Richard; Allison, 2011: 1), pues según Santos (2005: 125) el tiempo y transcurrir de la historia generan inevitables cambios, que ocasionan una fractura irrecuperable entre generaciones. Por lo tanto, se dejarán de lado conductas como la de la anciana de *Still Walking*, quien decía así de su hijo: “*Vuestro hogar no es normal*”. Es decir, las familias en un futuro afrontarán nuevos paradigmas, manteniendo aquellos aspectos de la línea tradicional que resulten convenientes, y suprimiendo los matices más caducos. Se construirá así una nueva imagen de la familia japonesa (Imamura, 1990: 7), llegando incluso a tratar temas que pueden causar cierta incomodidad en el Japón actual, como los estragos y miserias de la Segunda Guerra Mundial (Shackleton, 21 Mayo de 2018). De este modo, en el cine no serán extraños los matrimonios interculturales⁵², las parejas homosexuales, las madres trabajadoras, los padres al cuidado del hogar, los hijos adoptivos, entre otras cuestiones. De hecho, entre otras películas que relejan esta compleja realidad actual, tenemos el remake que Yōji Yamada hizo en 2013: *Una familia de Tokio*, pensando en *Tokyo Story* de Ozu, donde

⁵² Los matrimonios internacionales también han aumentado, aunque su número absoluto sigue siendo bastante pequeño. La tasa de matrimonios mixtos entre japoneses y extranjeros en Japón fue del 0,5% en 1970, frente al 3,82% en 1998 (Naito; Gielen, 2005: 5).

toma el relevo al director, pero actualizando el paradigma social y familiar. O bien la última película del mismo Hirokazu Koreeda, pues estrenó en mayo de 2018 su nuevo drama familiar: *Shoplifters* (traducida en España como “*Un asunto de familia*”), donde vuelve a ahondar en las relaciones familiares. De nuevo, más allá de la consanguineidad como en *Like Father, Like Son*, y más allá de una familia favorecida económicamente como en *Nobody Knows*. No obstante, el director se aleja del hogar como “*ie*” o como “*koseki*” en esta ocasión, para centrarse en los lazos familiares que surgen de unas mismas heridas.

*“I think the more interesting question is **where do you find those bonds?**” - Koreeda*

(Shackleton, 21 Mayo de 2018)

5. Bibliografía

Barthes, Roland. (2007). *El imperio de los signos*. Barcelona: Seix Barral, pp. 37-55, 16-31, 71-83, 124-138.

Expósito, Andrés., Mas, Alfons., Giménez, Carlos., Puigdomènech, Jordi. (2014). *Yasujirō Ozu: el tiempo y la nada*. Madrid: Ediciones JC, Colección Directores de Cine, Número 73., pp. 57-69, 72-116, 213-214.

Falero, Alfonso. (2016). El pensamiento japonés desde Heian hasta Edo. Salamanca: Universidad de Salamanca. Fuente: Budismo, monjes, comerciantes, samuráis: Mil años de estampa japonesa (Centro Cultural Conde Duque ed.) 2002, pp. 21-34. [Obtenido en el siguiente enlace: <http://docplayer.es/14683300-Alfonso-falero-universidad-de-salamanca.html> julio de 2018)

García, José M. (2008). “Mujer y espacio doméstico en la obra de Yasujiro Ozu y Mikio Naruse”. En Elena Barlés., V. David., Almazán. (Ed.), *La mujer japonesa, realidad y mito* (pp. 219-239). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, Asociación de Estudios Japoneses en España.

Giménez, Carlos. (2009). Still Walking (Caminando), Tras Los Pasos De Yasujiro Ozu. *Filmhistoria*: Vol. 19, Núm. 2-3 (2009), pp. 1-3. [Obtenido en el siguiente enlace: <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13610>] (Última consulta en diciembre de 2017).

Giuglaris, Shinobu., y Giuglaris, Marcel. (1957). *El cine japonés*. Madrid: Ediciones Rialp, pp. 9-20, 175-180. [Obra original ‘Le cinéma japonais’ publicada en 1956].

González, Jesús. (2014). *Historia de la filosofía japonesa*. Madrid: Editorial Tecnos.

Gordillo, Inmaculada., y López, Francisco J. (2011). Representación narrativa de madres maduras: estudio de casos en la cinematografía española y japonesa. Universidad de Sevilla: Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura. *Investigación y género, logros y retos: III Congreso Universitario Nacional Investigación y Género*, (libro de actas), pp. 837-853. [Obtenido en el siguiente enlace: <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/25634/representacionnarrativa.pdf?sequence=1&isAllowed=y>] (Última consulta en diciembre de 2017).

Grañana, Eduardo. (2014). Madres de la posguerra japonesa. La figura materna en los films de Yasujiro Ozu, durante el período de ocupación norteamericana. Universitat Oberta de Catalunya, 31. *FRAME*, nº10, julio 2014, pp. 31-49. [Obtenido en el siguiente enlace: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame10/estudios/2.3.pdf>] (Última consulta en diciembre de 2017).

Hane, Mikiso. (2011). *Breve historia de Japón*. Madrid: Alianza Editorial.

Hashimoto, Akiko., Traphagan, John W. (2008). *Changing Japanese Families*. Albany: State University of New York Press, pp. 1-11. [Obtenido en el siguiente enlace: <http://www.sunypress.edu/pdf/61683.pdf>] (Última consulta en diciembre de 2017).

Hendry, Joy. (1995). *Understanding Japanese Society*. London: Routledge, pp. 22-39, 42-55, 57-75.

Iles, Timothy. (2017). Families, fathers, film. Changing images from Japanese cinema. Routledge, Contemporary Japan Series, Vol. 19, Issue 1, 2008, pp. 189-206. [Obtenido en el siguiente enlace: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09386491.2008.11826956>] (Última consulta en diciembre de 2017).

Imamura, Anne E. (1990). The Japanese family. For Video Letter from Japan II: A Young Family. *Asia Society*, 1990, pp. 7-17. [Obtenido en el siguiente enlace: <http://www.exeas.org/resources/twilight-years.html>] (Última consulta en diciembre de 2017).

Iwao, Sumiko. (1993). "The Japanese woman. Traditional image and changing reality" En Sumiko Iwao. (Ed.), *Motherhood and the Home* (pp. 125-152). New York: The Free Press.

Jacoby, Alexander. (2011). Why Nobody Knows. *Family and Society in Modern Japan. Film Criticism*; Winter 2011; 35, 2/3; ProQuest Central, pp. 66-83. [Obtenido en el siguiente enlace: https://www.jstor.org/stable/44019320?seq=1#page_scan_tab_contents] (Última consulta en diciembre de 2017).

Kato, A. (2013). The Japanese Family System: Change, Continuity, and Regionality over the Twentieth century. Germany: Max Planck Institute for Demographic Research, MPIDR Working Paper Wp 2013-004, March 2013, pp. 1-49. [Obtenido en el siguiente enlace: <https://www.demogr.mpg.de/papers/working/wp-2013-004.pdf>] (Última consulta en diciembre de 2017).

Kumagai, Fumie. (2015). *Family Issues on Marriage, Divorce, and Older Adults in Japan. With Special Attention to Regional Variations*. Singapore: Springer Science Business Media. Kyorin University (Tokyo, Japan).

Nakane, Chie. (1984). "Characteristics and Value Orientation of Japanese Man". En Chie Nakane. (Ed.), *Japanese society* (pp. 125-135). Tokyo: Charles E. Tuttle.

Nobutaka, Fukuda. (2016). *Marriage and Fertility Behaviour in Japan: Economic Status and Value-Oriented*. Singapore: Springer Science Business Media. Tohoku University (Sendai, Japan).

Nolletti, Arthur Jr. (2011). Introduction: Koreeda Hirokazu, Director at a Crossroads. *Film Criticism*; Winter 2011; 35, 2/3; ProQuest Central, pp. 2-10. [Obtenido en el siguiente enlace: https://www.jstor.org/stable/44019315?seq=1#page_scan_tab_contents] (Última consulta en diciembre de 2017).

López, Francisco J. (2013). La familia japonesa y su representación en el cine de Hirokazu Koreeda. Universidad de Sevilla: *Kokoro, Revista para la difusión de la cultura japonesa*, Nº. Extra 1, 2013, pp. 1-17. [Obtenido en el siguiente enlace: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4331025>] (Última consulta en diciembre de 2017).

Martonova, Andronika. (2016). Boys don't cry: the image of children like social problem in Hirokazu Koreeda's films (A CASE STUDY ON NOBODY KNOWS /誰も知らない- 2004; I WISH/奇跡- 2011, LIKE FATHER, LIKE SON /そして父になる)"

- Sofía: Almaty, T. Zhurghov Kazakh National Academy of Arts, *Central Asian Journal Of Art Studies* (Центрально- Азиатский Искусствоведческий Журнал), pp. 55-64. [Obtenido en el siguiente enlace: [http://www.academia.edu/26655706/Martonova A. Boys dont t cry the image of the children as a social problem in Hirokazu Koreeda s films. -](http://www.academia.edu/26655706/Martonova_A_Boys_dont_t_cry_the_image_of_the_children_as_a_social_problem_in_Hirokazu_Koreeda_s_films_-) [In Central Asian Journal Of Art Studies. Almaty T. Zhurghov Kazakh National Academy of Arts 2016. p%D1%80. 55-64 full text in English abstract - English Kazaksha Russian](#)] (Última consulta en diciembre de 2017).
- Naito, Takashi., Gielen, Uwe P. (2005). *The Changing Japanese Family: A Psychological Portrait*. Ochanomizu University (Tokyo) and St. Francis College (New York City), pp. 1-23. [Obtenido en el siguiente enlace: <http://www.iiccp.org/Japanese%20Family.pdf>] (Última consulta en diciembre de 2017).
- Nolletti, Arthur. (2011). Kore-eda's Children: An Analysis of "Lessons from a Calf, Nobody Knows", and "Still Walking". *Film Criticism*, 35(2/3), pp. 147-165. [Obtenido en el siguiente enlace: <http://www.jstor.org/stable/44019324>] (Última consulta en diciembre de 2017).
- Oshio, Takashi. (2011). Gender Differences Among Elderly Japanese: Importance of family and social relations for life satisfaction (高齢者の生活満足度における家族・社会要因の重要性に関する男女比較). Institute of Economic Research: Hitotsubashi University, RIETI Discussion Paper Series 11-E-05, May 2011, pp. 1-26. [Obtenido en el siguiente enlace: <https://www.rieti.go.jp/jp/publications/summary/11050003.html>] (Última consulta en diciembre de 2017).
- Ozu, Yasujiro. (2017). *La poética de lo cotidiano*. Escritos sobre cine. España: Gallo Negro (traducción de Amelia Pérez de Villar).
- Richard Ronald; Allison Alexy. (2011). *Home and Family in Japan. Continuity and transformation*. New York: Routledge. Oxford Brookes University, Japan Anthropology Workshop Series (Joy Hendry).
- Richie, Donald. (2004). *Cien años de cine japonés*. Madrid: Jaguar, pp. 118-119, 60-63.
- Santos, Antonio. (2005) *Yasujiro Ozu: elogio del silencio*. Madrid: Cátedra, pp. 120-142, 429-445.
- Schilling, Mark. (1999) "The New Wave of the Nineties". En Mark Schilling, (Ed.), *Contemporary Japanese Film*, (pp. 35-41). Boston & London: Weatherhill.
- Schilling, Mark. (2011). Koreeda Hirokazu Interview. *Film Criticism*; Winter 2011; 35, 2/3; ProQuest Central, pp. 11-20. [Obtenido en el siguiente enlace: https://www.jstor.org/stable/44019316?seq=1#page_scan_tab_contents] (Última consulta en diciembre de 2017).
- Sugimoto, Yoshio. (2016). *Una introducción a la sociedad japonesa*. Barcelona: Bellaterra. Universitat Autònoma de Barcelona, Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental, D.L., pp. 19-58, 87-106, 193-226, 289-318. [Obra original `An Introduction to Japanese Society´ publicada en 1997].
- Takahashi, Osamu. (1984). Brilliant Shadows: Ozu Yasujiro (1). *Japan Quarterly*; Jul 1, 1984; 31, 3; ProQuest pp. 269-277.

Takahashi, Osamu. (1984) Brilliant Shadows: Ozu Yasujiro (2). *Japan Quarterly*; Oct 1, 1984; 31, 4; ProQuest pp. 435-444.

Tápiz, José M. (2008). Cuentos de Tokio: Una mirada de Ozu a la transformación de la sociedad Japonesa de la posguerra. Universidad del País Vasco: *La historia a través del cine: China y Japón en el siglo XX*, pp. 107-134. [Obtenido en el siguiente enlace: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3927822>] (Última consulta en diciembre de 2017).

Thompson, Kristin., y Bordwell, David. (2011). Serials Space and Narrative in the Films of Ozu. Serials Department on May 3, 2011, *Screen*, Volume 17, Issue 2, 1 July 1976, pp. 41-73 [Obtenido en el siguiente enlace: <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/17/2/41/1608274?redirectedFrom=PDF>] (Última consulta en diciembre de 2017).

Wada, Mitsuyo. (2011). A Dialogue Through Memories: "Still Walking". *Film Criticism*, 35(2/3), pp. 110-126. [Obtenido en el siguiente enlace: <http://www.jstor.org/stable/44019322>] (Última consulta en diciembre de 2017).

Wagatsuma, Hiroshi. (1977). Some Aspects of the Contemporary Japanese Family: Once Confucian, Now Fatherless? The MIT Press (Academy Arts & Sciences): *Daedalus*, Vol. 106, No. 2, The Family, (Spring) 1977, pp. 181-210. [Obtenido en el siguiente enlace: <http://www.jstor.org/stable/20024483>] (Última consulta en diciembre de 2017).

Yamazaki, Kohsuke. (1980). Transition of the father's role in Japanese. Family and culture (日本の家族と文化における父親の役割の変化). Hokkaido University: Department of Child Psychiatry, Sapporo City General Hospital, Collection of Scholarly and Academic Papers: HUSCAP, RESEARCH AND CLINICAL CENTER FOR CHILD Hokkaido University DEVELOPMENT Annual Report, 2: 43-53. [Obtenido en el siguiente enlace: <https://eprints.lib.hokudai.ac.jp/dspace/handle/2115/25186>] (Última consulta en diciembre de 2017).

Noticias o periódicos online

Shackleton, Liz. (2018, 21 de mayo). Palme d'Or winner Hirokazu Kore-eda on the family ties that inspired 'Shoplifters'. *Screen Daily*. [Obtenido en el siguiente enlace: <https://www.screendaily.com/features/palme-dor-winner-hirokazu-kore-eda-on-the-family-ties-that-inspired-shoplifters/5129549.article>] (Última consulta en junio de 2018).

Wise, Damon. (2018, 19 de mayo). Japanese Director Hirokazu Kore-eda Returns To Exploring Family Dynamics In Surprise Palme D'Or Winner 'Shoplifters' – Cannes Studio. *Deadline Hollywood*. [Obtenido en el siguiente enlace: <https://deadline.com/2018/05/shoplifters-hirokazu-kore-eda-palme-dor-cannes-video-interview-1202394721/>] (Última consulta en junio de 2018).

Salvà, Nando. (2018, 21 de junio). Hirokazu Kore-eda: Japón es un país perdido, y lleno de odio. *El Periódico*. [Obtenido en el siguiente enlace:

<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180521/entrevista-hirokazu-kore-eda-cannes-shoplifters-6831612>] (Última consulta en junio de 2018).

Matsui, Kathy (2016, 25 de mayo). ‘Womenomics’ continues as a work in progress. *The Japan Times*. [Obtenido en el siguiente enlace: <https://www.japantimes.co.jp/news/2016/05/25/business/economy-business/womenomics-continues-work-progress/#.W6ZdaGgzblU>] (Última consulta en septiembre de 2018).

Formato audiovisual

Ozu, Yasujirō. (1953) “*Cuentos de Tokio*” (Tokyo Story; 東京物語) Japan: Shōchiku Eiga.

Koreeda, Hirokazu. (2004) “*Nadie sabe*”, (Nobody Knows; 誰も知らない) [film]. Japan: Bandai Visual.

Koreeda, Hirokazu. (2008) “*Caminando*”, (Still Walking; 歩いても 歩いても) [film]. Japan: TV Man Union.

Koreeda, Hirokazu. (2011) “*Milagro*”, (I wish; 奇跡) [film]. Japan: GAGA / TV Man Union.

Koreeda, Hirokazu. (2013) “*De tal padre, tal hijo*”, (Like Father, Like Son; そして父になる) [film]. Japan: GAGA / Amuse.

Koreeda, Hirokazu. (2015) “*Nuestra pequeña hermana*”, (Our Little Sister; 海街) [film]. Japan: GAGA / TV Man Union / Toho Company.

Koreeda, Hirokazu. (2015) “*Después de la tormenta*”, (After the Storm; 海よりもまだ深く) [film]. Japan: Aoi Promotion.

Anexo de figuras o imágenes.

Escenas de las películas de Hirokazu Koreeda y Yasujiro Ozu.



Figura 1. *Cuentos de Tokio*. Fumiko atiende a sus suegros, con una actitud tradicional de ama de casa.



Figura 2. *Cuentos de Tokio*. Noriko como trabajadora en una empresa automovilística.



Figura 3. *Nuestra Hermana Pequeña*. Una de las hermanas ejerciendo como oficinista.



Figura 4. *Kiseki*. Escena de tres generaciones reunidas en la mesa durante la cena.



Figura 5. *Nuestra Hermana Pequeña*. Escena de las hermanas compartiendo un momento familiar.



Figura 6. *Still Walking*. Escena del abuelo, desvelado por los dolores propios de la vejez.



Figura 7. *Después de la Tormenta*. Ryō pidiendo dinero a su compañero, para invertirlo en apuestas.



Figura 8. *De tal Padre, Tal Hijo*. Contaste del padre trabajador y de la madre ama de casa.



Figura 9. *Still Walking*. Escena que muestra el distanciamiento del matrimonio de ancianos.



Figura 10. *Nadie Sabe*. Akira en un desesperado intento de contactar con su madre.



Figura 11. *Nadie Sabe*. Kyōko pintando sobre las facturas de la casa familiar.



Figura 12. *Nadie Sabe*. Akira y Saki ejerciendo de padres para los más pequeños.



Figura 13. *Nadie Sabe*. Casera evadiendo la situación de abandono de los niños.



Figura 14. *Nadie Sabe*. Akira y su hermana pequeña abandonando su hogar, en la oscuridad.



Figura 15. *Nuestra Hermana Pequeña*. Saki enfrentándose al reencuentro con su madre.



Figura 16. *De tal Padre, Tal Hijo*. Enfrentamiento de los padres por el cuidado o custodia de sus hijos.



Figura 17. *Después de la Tormenta*. Escena del padrastro junto a la familia del protagonista.



Figura 18. *Kiseki*. Escena de la madre ebria, tratando de contactar con su hijo, quien vive con su padre.



Figura 19. *Still Walking*. Ryōta percatándose del estado de la casa y la ancianidad de sus padres.



Figura 20. *Después de la Tormenta*. Ryō deshonra el altar de su padre, mientras busca dinero en casa.



Figura 21. *Still Walking*. La viuda e hijastro del protagonista, frente a una suegra hostil.



Figura 22. *Cuentos de Tokio*. Noriko atendiendo las necesidades de sus suegros.



Figura 23. *Cuentos de Tokio*. La anciana Tomi se aproxima y ve a su nieto por primera vez.



Figura 24. *Kiseki*. Abuelo y nieto comparten un momento de intimidad, tras un duro trabajo.



Figura 25. *Kiseki*. El padre anciano disfruta de una reunión de compañeros de profesión (o similar).



Figura 26. *Kiseki*. Los ancianos reflexionan sobre su vejez y los jóvenes en la actualidad.



Figura 27. *Still Walking*. El cabeza de familia abandona la foto grupal, disgustado con la escena.



Figura 28. *Kiseki*. Las vecinas celebran un momento de reunión, tras las clases de *hula*.



Figura 29. *Nuestra Pequeña Hermana*. Las hermanas comparten una comida con una conocida.



Figura 30. *De Tal Padre, Tal Hijo*. El padre repasa las fotografías familiares y extraña a su hijo.



Figura 31. *Nadie Sabe*. Akira disfruta su experiencia juvenil, junto a una “figura paterna”.



Figura 32. *Still Walking*. Plato de *tempura* de maíz, que resulta ser receta de la madre del director.



Figura 33. *Cuentos de Tokio*. Escena de la reunión familiar, por el funeral de la anciana Tomi.



Figura 34. *Kiseki*. Muestra de la apreciación de los jóvenes por los pequeños detalles y la naturaleza.



Figura 35. *Nuestra Pequeña Hermana*. La hermana más joven se prueba el yukata de la hermana mayor.



Figura 36. *Nadie Sabe*. La hermana más pequeña surge de una maleta, llegando a escondidas al hogar.



Figura 37. *Still Walking*. Una mariposa, que la madre asocia con el kami del hijo mayor fallecido.



Figura 38. *Still Walking*. Padre e hijo comparten un momento de calma y reflexión ante el mar.



Figura 39. *Después de la Tormenta*. Una mirada que permite a la madre y al hijo hablar sin palabras.



Figura 40. *Cuentos de Tokio*. Escena que muestra la lagrima, frente a la tristeza interiorizada.

Anexo de las sinopsis.

Introducciones breves a las películas de Hirokazu Koreeda y Yasujirō Ozu (obtenidas de las distribuidoras oficiales de las películas de ambos directores en España: *Cameo* y *A contracorriente films*, respectivamente).

Ozu, Yasujirō. (1953) “Cuentos de Tokio” (Tokyo Story; 東京物語).

Los ancianos Shukichi y Tomi Hirayama se preparan para viajar desde Onomichi hacia Osaka y Tokio, con la intención de visitar a sus hijos. Una vez en la capital, la presencia de los ancianos es causa de molestias para su familia. Dado que los hijos están muy ocupados, ha de ser la nuera, Noriko, quien los atiende. Tras enviarlos al balneario de Atami, los dos ancianos deciden volver a Onomichi; pero justo entonces Tomi sufre un ligero desvanecimiento.

Koreeda, Hirokazu. (2013) “De tal padre, tal hijo” , (Like Father, Like Son; そして父になる).

Todo lo que Ryōta tiene se lo ha ganado trabajando duro y está convencido de que nada puede estropear su perfecta vida. Pero un día, su mujer Midori y él, reciben una llamada inesperada del hospital. Keita, su hijo de seis años, no es “su” hijo, el hospital cometió un terrible error y les entregó el niño equivocado. Ryōta se ve obligado a tomar la decisión más importante de su vida: deberá escoger entre lo innato y lo adquirido.

Koreeda, Hirokazu. (2004) “Nadie sabe” , (Nobody Knows; 誰も知らない).

Keiko y sus cuatro hijos acaban de mudarse a un pequeño piso de Tokio. Keiko decreta las reglas: está prohibido gritar y salir del piso, ni si quiera al balcón. El casero les echaría si se enterase de que Keiko cuida sola de sus cuatro hijos. Cada uno es de un padre diferente y ninguno va al colegio. Akira tiene doce años y cuida de sus hermanitos siempre que su madre se va a trabajar. Es una familia afectuosa y unida que disfruta de cada momento de la vida. Pero un día, Keiko desaparece dejando un poco de dinero y una nota para Akira: “Mamá tiene que irse unos días, cuida de tus hermanos”. Acaba de empezar una nueva vida para los cuatro niños que se han quedado solos y a los que nadie conoce.

Koreeda, Hirokazu. (2008) “Caminando” , (Still Walking; 歩いてても歩いてても).

Una historia familiar que transcurre en un solo día acerca de unos hijos adultos que regresan a casa para visitar a sus ancianos padres. Hace décadas que los padres viven en la casa familiar. Su hijo y su hija regresan después de mucho tiempo para una reunión y traen a sus hijos. Se reúnen para conmemorar la trágica muerte del hijo mayor, que se ahogó hace quince años. La casa sigue siendo tan cómoda espaciosa como antes; la comida que ha preparado la madre, tan buena como antes, pero todos han cambiado sutilmente. Esta es una típica familia desestructurada, unida por el cariño, el

resentimiento y los secretos. Haciendo gala de un delicado equilibrio entre el humor y la tristeza, Kore-eda muestra lo pesada e importante que puede ser una familia.

Koreeda, Hirokazu. (2011) “Milagro”, (I wish; 奇跡).

Koichi vive con su madre y abuelos en Kagoshima, al sur de la isla de Kyushu. Su hermano pequeño, Ryūnosuke, vive con su padre en Hakata, al norte de la isla. El divorcio de sus padres les ha separado, sueñan con la reconciliación y poder estar todos juntos de nuevo. Cuando conocen la noticia de la inauguración de la nueva línea del tren bala que unirá ambas ciudades, se aferran a un rumor, según el cual cuando los primeros trenes se crucen a mitad de camino, ocurrirá un milagro.

Koreeda, Hirokazu. (2015) “Nuestra pequeña hermana” , (Our Little Sister; 海街).

Tres hermanas, Sachi, Yoshino y Chika, comparten casa en la ciudad de Kamakura. Cuando muere su padre, al que no han visto en 15 años, las tres viajan al campo para asistir al funeral y conocen a Suzu, su tímida hermanastra adolescente. No tardan en encariñarse con ella y la invitan a vivir en la ciudad. Así empieza una nueva vida de alegrías y descubrimientos para las cuatro.

Koreeda, Hirokazu. (2015) “Después de la tormenta” , (After the Storm; 海よりもまだ深く).

Ryota vive en el pasado, en sus momentos de gloria como premiado autor. Después de divorciarse, gasta en las carreras todo el dinero que gana como detective privado y no puede pagar la pensión alimenticia de su hijo. Tras la muerte de su padre, trata de retomar las riendas de su vida y hacerse un hueco en la de su hijo. Un inesperado tifón obligará a toda la familia a pasar la noche juntos en casa de la abuela dándoles la oportunidad de reencontrarse.