

# La evolución de los modelos de familia japonesa a través de las películas de Koreeda Hirokazu

Susana E. Rodríguez de Tembleque García  
IGIUMA. Universidad de Málaga 

<https://www.doi.org/10.5209/mira.101963>

Recibido: 02/04/2025 • Aceptado: 22/08/2025

**ES Resumen:** La evolución de la familia japonesa desde la tradicional del sistema del *ie*, pasando por la nuclear y concluyendo en la normalidad de las familias atípicas queda reflejada en la filmografía del director Koreeda Hirokazu. Con un breve acercamiento al género familiar en el cine japonés, Koreeda se inserta en esa línea que narra la evolución de los personajes dentro de una estructura familiar cambiante tanto en el tiempo como en sus miembros hasta definirla más por las relaciones afectivas que por el parentesco consanguíneo o legal.

**Palabras clave:** Familia japonesa; Koreeda; *koseki*; *ie*; cine japonés.

## ENG The evolution of japanese family models throughout Koreeda Hirokazu's films

**Abstract:** The evolution of the Japanese family, from the traditional system of the *ie* till the nuclear family and the normalized atypical family, is reflected in Koreeda Hirozaku's films. Koreeda belongs to the family gender of the Japanese cinema and shows a changing family not only through time but also through its members. He defines the Japanese family by the affective relations instead of the legal or consanguinity ones.

**Keywords:** Japanese family; Koreeda; *koseki*; *ie*; Japanese cinema.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. La familia tradicional: el sistema del *ie*. 3. La familia nuclear y sus variaciones. 4. La desestructuración de la familia. 5. El reequilibrio familiar: los lazos afectivos. 6. Conclusiones. Bibliografía.

**Cómo citar:** Rodríguez de Tembleque García, S. E. (2025). La evolución de los modelos de familia japonesa a través de las películas de Koreeda Hirokazu. *Mirai. Estudios Japoneses* 9 (2025) 161-172. <https://www.doi.org/10.5209/mira.101963>

## 1. Introducción

Koreeda Hirokazu (Tokio, 1962)<sup>1</sup> es reconocido fuera dentro y fuera de Japón como uno de los principales directores de películas de temática familiar. Sus cintas reflejan parte de la cultura japonesa y de sus señas de identidad.<sup>2</sup> Sus espectadores, siguiendo las recomendaciones de la crítica y las orientaciones de los galardones que las distinguen, se acaban preguntando por la estructura y organización de la familia japonesa.

¿Se puede conocer y entender la familia japonesa a través de cine de Koreeda Hirokazu? ¿Son películas documentales, testimonios de una realidad? O, preguntado a la inversa, ¿el conocer la estructura familiar de la sociedad japonesa permite entender mejor la obra de este cineasta? A juzgar por los numerosos estudios que de estos temas se vienen realizando<sup>3</sup> y dado que Koreeda dirige a su vez documentales televisivos, se podría responder que sí a ambos interrogantes. Para Muñoz Garnica este realizador es «el gran retratista de la familia en el Japón contemporáneo».<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Torres Moreno, "La recepción del cine de Kore-eda...", p. 4.

<sup>2</sup> Ruiz Morillas, "La evolución de la familia japonesa...".

<sup>3</sup> Jae, "Films as a Signal...", 117. Breeze, "Positive depictions".

<sup>4</sup> Muñoz Garnica, *Hirokazu Koreeda*, 11.

En el cine de Koreeda la familia es una entidad mutable y variable en función de la evolución vital de los personajes, la cual se configura a través de un proceso caracterizado por una ausencia, un vacío, que provoca la continua redefinición de dicha institución social.<sup>5</sup>

Desde el punto de vista occidental se suele acudir al cine como representación ficticia de elementos basados en la realidad. Se contrasta así la dimensión social de la obra de arte cinematográfico con la factuallidad subyacente a cada historia narrada.<sup>6</sup> El objetivo de este trabajo es presentar la familia japonesa desde el punto de vista de la historia social para descubrir si la filmografía de Koreeda refleja su evolución. Para ello se pretende sintetizar desde una perspectiva histórica lo que ya se ha dicho sobre el director en otros trabajos previos. Esto se realizará, por un lado, analizando someramente los distintos modelos de familia y su marco legal que se han sucedido en la sociedad japonesa en los siglos xx y xxi. Por otra parte, se revisará la bibliografía académica sobre el cineasta y su obra para descubrir en ella lo que la investigación ha aportado sobre esos modelos y se contrastará con un análisis sistemático de su filmografía. Por último, se señalarán posibles líneas de investigación que desarrolle este trabajo.

No son estos filmes de Koreeda tratados de sociología o de psicología, tampoco meros documentales, como se ha querido ver teniendo en cuenta la trayectoria profesional de dicho realizador.<sup>7</sup> Más bien, son reflejo de la realidad cotidiana de las familias japonesas,<sup>8</sup> y de los cambios que cada generación experimenta en su vida familiar mediante pequeñas historias costumbristas y realistas de gente corriente.<sup>9</sup> Esto es aplicable a la obra de Koreeda Hirokazu encuadrada dentro del género cinematográfico japonés denominado *shōmin-geki*.<sup>10</sup> Este se especializó a mediados del siglo xx en los dramas familiares y la vida cotidiana de la clase media y baja.<sup>11</sup> También se ha denominado a este estilo *shōmin-eiga* y fue cultivado por numerosos directores. Entre ellos destacan Ozu Yasujirō, Gosho Heinosuke, Shimizu Hiroshi, Shimazu Yasujirō y Naruse Mikio. Si por su prestigio se ha querido hacer seguidor a Koreeda del primero, es a la obra del último a quien él reconoce parecerse más.<sup>12</sup> Sin embargo, prefiere que se le encuadre en la línea de cine social que representan Ken Loach o Stephen Frears. Aun bebiendo de este género del *shōmin-geki*, Koreeda hace variaciones sobre el mismo ya que muestra a través de la intimidad de una familia las tensiones entre sus miembros y así deja ver las inseguridades de la cultura y sociedad de Japón.<sup>13</sup>

Koreeda se inició en la literatura y es autor de la mayoría de los guiones que dirige así como varias novelas que adaptan sus películas. Los filmes de Koreeda tienen más que ver con la forma en que los miembros de la familia responden a los cambios de la vida y en la sociedad, en especial a la ausencia de algunos de ellos.<sup>14</sup> Las familias que presenta el director son las que pueden servir de muestra para acercarse a esta institución a lo largo del tiempo y sus variaciones y necesidades según el devenir histórico, social, legal y económico de Japón.<sup>15</sup> Y de forma inversa, siguiendo el objetivo principal de la investigación, es precisamente esa evolución de la estructura social familiar japonesa la que permite reconocer los modelos cambiantes que reflejan estas cintas y que se analizan a continuación, señalando los rasgos característicos de cada generación en los personajes y sus relaciones afectivas, legales y consanguíneas. Hay que tener en cuenta además que ha habido una evolución en la perspectiva del cineasta que partía en sus primeros filmes de su experiencia como hijo para pasar después al punto de vista de padre en los sucesivos.<sup>16</sup>

## 2. La familia tradicional: el sistema del *ie*

El período Meiji (1868-1912) impuso un modelo familiar que seguía la tradición de la clase samurái y que se extendió legalmente para toda la población, a partir del Código Civil de 1898 en sus libros IV y V<sup>17</sup> como unidad básica del Estado. Se trata del sistema familiar denominado *ie*, término que también se traduce por 'casa' lo que explica parte de su significado.<sup>18</sup> En este modelo confluyen tres pilares tradicionales de la cultura japonesa –y de la asiática en general– que convergen en la familia: el culto a los antepasados, la piedad filial confuciana y el deber moral budista de retribuir el *on*, o deuda, contraída con los padres y ancestros.

El culto a los antepasados está asociado en Japón al sintoísmo, que es la religión autóctona. Los difuntos de cada familia, fundadores de los clanes y los héroes de las comunidades eran y son venerados como espíritus sagrados, *kami*, convirtiéndose en los *ujigami* o 'divinidades protectoras de las tribus' y de las familias. El antepasado es inmortal a través de la permanencia de su nombre en sus descendientes. De ahí

<sup>5</sup> López Rodríguez, "La familia japonesa y su representación...", 7.

<sup>6</sup> Nascimento, "Art, cinema and society...", 21-27. Cfr. Ito, "Koreeda Hirokazu...", 45-48. Sørensen, "Reality's Poetry...".

<sup>7</sup> Yamada, "Between Documentary and Fiction...", 5.

<sup>8</sup> Tomimatsu, "Laços familiares e vínculos...", 2.

<sup>9</sup> Muñoz Garnica, *Hirokazu Koreeda*, 67.

<sup>10</sup> 'Drama de familia'.

<sup>11</sup> López Rodríguez, "La familia japonesa y su representación...", 2-3.

<sup>12</sup> Ramírez Martínez, "De la familia tradicional...", 3.

<sup>13</sup> Wei, "More than Just Tofu...", 4.

<sup>14</sup> Muñoz Garnica, "El cine como evocación de los ausentes...", 935.

<sup>15</sup> Kanodo, "Koreeda Hirokazu to gendai shakai...", 8-9.

<sup>16</sup> Muñoz Garnica, *Hirokazu Koreeda*, 55.

<sup>17</sup> Oda, *Japanese Law*, 201.

<sup>18</sup> Pena de Matsushita, *La cultura de Japón*, 251.

la importancia de la continuidad de la familia y de la supervivencia del clan en sus diferentes ramas, que es responsabilidad del jefe del *ie*. Por eso la unión con los ancestros se reflejaba en los ritos de culto doméstico como el cuidado de las tablillas funerarias de los antepasados que correspondía al cabeza de familia, o las ofrendas diarias que la esposa de este realizaba en altares sintoístas y budistas de cada casa.

Del confucianismo, que había llegado a Japón en sus primeros contactos históricos con el continente asiático, recibió la familia nipona los valores éticos de la lealtad, la piedad filial, el respeto a las costumbres y ceremonias y los principios de las cinco relaciones jerárquicas armoniosas. Tres de ellas le afectan directamente: la relación padre-hijo, esposo-esposa y hermano mayor-hermano menor.

Para el confucianismo japonés la lealtad significa devoción al señor o grupo, a la familia, a la empresa o la compañía y es el deseo de servir incluso sacrificando la propia vida. La lealtad junto con la piedad filial y el respeto a los antepasados forma la triada de valores que regula las relaciones sociales jerárquicas japonesas en la que el individualismo no tiene lugar. El confucianismo japonés exige obediencia al superior, servicio a los padres, reverencia a los mayores y conformidad con la mayoría.

La piedad filial (*oya kōkō*) se vio reforzada por la ética neoconfucionista y por el budismo, que enseña que vivimos gracias al apoyo y sacrificio de los demás, en especial de los padres y antepasados. Para el budismo, estos beneficios recibidos son obligaciones morales que deben ser compensadas. Es lo que se llama el *on*, satisfacer, retribuir, pagar ese deber. El *on* es una de las bases de la ética japonesa, pues cada persona está en deuda con sus padres y ancestros, con la sociedad, con el Cielo y la Tierra. Dentro de la familia, la virtud es devolver ese beneficio recibido a través de la piedad filial. Ruth Benedict<sup>19</sup> distingue las distintas obligaciones asociadas al *on* que son contraídas pasivamente y se exigen a todos.<sup>20</sup> Esta retribución de la deuda no termina nunca en los casos del *gimu*: es lo que se debe al emperador, a la ley y a Japón (*chu*); y lo que se debe a los padres, a los antepasados y a los descendientes (*ko*).

Con estos fundamentos morales se conformó la institución del *ie* y que aún mantiene su huella en la familia y la cultura japonesa.<sup>21</sup> Este modelo, normalizado desde el período Edo, es un sistema doméstico patriarcal y patrilineal de familia extensa, basado en la piedad filial y la obediencia a la autoridad que representaba el jefe del clan o *ie*, que era el hombre mayor de la familia. Es un sistema «orientado a la producción y a la reproducción basado en principios de continuidad generacional, jerarquía por edad y género y división de las obligaciones según el género».<sup>22</sup> El cabeza de familia era el responsable de todos los miembros de la misma<sup>23</sup> y se establecía el mayorazgo como forma de continuidad del grupo, lo que suponía, la herencia del patrimonio o negocio familiar por parte del hijo mayor y jerarquía por primogenitura, siempre que demostrara su capacidad. En caso de que no hubiera un hijo varón se adoptaba a un yerno que tomaba el apellido familiar y aseguraba la continuación de la estirpe.<sup>24</sup> El heredero era el responsable del cuidado de sus padres, de aceptar o expulsar a los pertenecientes al clan, dar su consentimiento para casi todos los actos jurídicos trascendentes de los miembros de la casa, incluidos los domicilios o los matrimonios, y mantener las tumbas familiares y el honor de sus ancestros.<sup>25</sup> La esposa del cabeza de familia debía encargarse del mantenimiento y de la gestión de los recursos domésticos del *ie* y transmitir estas costumbres familiares a su nuera para garantizar su continuidad que era el fin último del sistema. Este modelo familiar fue consagrado por el Código Civil japonés de 1898, que acuñó el término *kazoku* para el concepto de familia, inexistente jurídicamente hasta entonces<sup>26</sup>. También quedó fijado por la Ley de Registro de Hogares de 1872, que instauró para todas las clases sociales el *koseki* vigente en la actualidad y reflejo de ese sistema familiar del *ie*. Según este *koseki*, los miembros de una familia de hasta dos generaciones tienen un único registro y apellido y el cabeza de familia es normalmente el varón,<sup>27</sup> de forma que se discrimina especialmente a las divorciadas y madres solteras.<sup>28</sup>

Este sistema familiar tradicional del *ie* se refleja en algunas de las películas de Koreeda. En *Hana*<sup>29</sup>, aunque se trate de una comedia, se representa este sistema por su ambientación en el período Edo y porque sus personajes principales pertenecen a la clase samurái.<sup>30</sup> Así, el protagonista Soza ha de defender el honor de su padre asesinado porque es lo que le exige su *on*, su deuda con el clan representado por sus tíos como ancianos de la familia aunque él no es partidario de la venganza. De hecho, cuando regresa al *ie*, como hogar familiar, es su deber rendir cuentas y mantener el linaje como parte de sus obligaciones de piedad filial (*oya kōkō*),<sup>31</sup> por lo que se le ensalza por haber tenido un hijo que da continuidad al clan. El niño en cuestión, que no es suyo, es sin embargo hijo de una viuda samurái que ha quedado desligada de la familia del marido,

<sup>19</sup> Benedict, *El crisantemo y la espada*, 147.

<sup>20</sup> El *ko-on*, recibido del emperador; el *oya on*, recibido de los padres; el *nushi on*, recibido del propio señor; el *shi no on*, recibido del maestro. *Ibid.*

<sup>21</sup> Breeze, "Positive depictions", 50.

<sup>22</sup> «..geared to production and reproduction based on principles of cross-generational continuity, hierarchy by age and gender, duty and gender-based division of labour». [Trad. de la autora]. Imamura, "Family culture", 77. Wei, "More than Just Tofu...", 13.

<sup>23</sup> Jae, "Films as a Signal...", 117.

<sup>24</sup> Rebick y Takenaka, *The Changing Japanese Family*, 4-5.

<sup>25</sup> Sugimoto, *An Introduction to Japanese Society*, 161-162. Benedict, *El crisantemo y la espada*, 302-303.

<sup>26</sup> Imamura, "Family culture", 78.

<sup>27</sup> Sugimoto, *An Introduction to Japanese Society*, 158.

<sup>28</sup> Ramírez Martínez, "De la familia tradicional...", 7.

<sup>29</sup> *Hana yori no naho*, 2006.

<sup>30</sup> Narra la etapa oculta de la venganza de los 47 *ronin* que hicieron *seppuku* tras vengar a su señor en el siglo xviii.

<sup>31</sup> Yamada, "Between Documentary and Fiction...".

de su *ie*, por la muerte de este. Aparecen así los dos temas recurrentes del cine de Koreeda: el cambio de valores entre las generaciones y la ausencia de una de las figuras familiares cuyo rol es desempeñado por otra persona que suple el vacío, en este caso por el protagonista Soza, como padre putativo del hijo de la viuda.

Más actual y por tanto más representativa de la familia contemporánea japonesa es la película de Koreeda *Still Walking*.<sup>32</sup> Se la ha comparado con frecuencia con la obra de Ozu *Cuentos de Tokio*<sup>33</sup> aunque tiene más conexiones en cuanto al esquema de familia que presenta con *La gata sobre el tejado de zinc*,<sup>34</sup> basada en la obra teatral de Tennessee Williams.

En esta obra de Koreeda, en la que los hijos van a visitar a los padres a la casa familiar rural, se presentan tres modelos de familia. La de la hija, más moderna, es de tipo nuclear, descrita en el siguiente apartado. Esta ambiciona poder mudarse a la casa paterna y utiliza, como en la de *La gata sobre el tejado de zinc*, el chantaje afectivo de los nietos para ello. La otra familia más contemporánea, la del hijo casado con una madre viuda, desestructurada o recomposta, sin hijos consanguíneos propios. Y la tercera, la de los padres, la tradicional del sistema *ie*. Se trata en este caso de una familia con un negocio familiar que debe heredar el hijo mayor. Como este ha fallecido, en su ausencia debe hacerlo el segundo hijo. Es por tanto una familia que debe tener descendencia propia que perpetúe la saga y el apellido. Otro rasgo de este modelo es el matrimonio vitalicio en el que la mujer está sometida al marido incluso cuando este le ha sido infiel,<sup>35</sup> como ocurre también con la abuela de la serie *Asura*<sup>36</sup> y como indica el título japonés de la película.<sup>37</sup> También se exige al heredero que viva con los padres mayores y cuide de ellos y de las tumbas familiares. El hecho de que el segundo hijo Ryota, el superviviente, se haya distanciado de esta tradición al no hacerse cargo del mayorazgo es uno de los motivos de ruptura con el cabeza de familia del *ie*, su padre<sup>38</sup> pues ya no es un buen hijo que cumple con sus obligaciones de piedad filial. La reconciliación de la escena final en la que, una vez fallecidos los padres, Ryota va con su mujer e hijos a visitar la tumba familiar, manteniendo así el culto a los antepasados, repitiendo los gestos y las palabras de sus mayores, es una de las características del cine de Koreeda que, asumiendo los fallos de los padres ausentes, reconcilia a los hijos con su memoria. También ocurría esto en *Hana* cuando el protagonista redescubre que su padre le había enseñado a jugar al *go* y no solo las disciplinas y deberes del samurái. Además, estas relaciones paternofiliales de desencuentros y memoria compartida se reflejan en otras cintas de Koreeda como *La verdad*<sup>39</sup>, *De tal padre, tal hijo*<sup>40</sup>. El protagonista del *Después de la tormenta*,<sup>41</sup> renueva con su hijo los buenos recuerdos que tiene de su padre: jugar a la lotería, refugiarse en un tobogán durante un tifón, su éxito con su primera novela. En ellos reconoce lo que recibió de ese progenitor al que no valoraba y cuyos actos y palabras vuelve a repetir al verse en una situación semejante.

El culto a los antepasados, en el *butsudan* o 'altar budista' doméstico, que forma parte de la cultura del *ie*, aparece por ejemplo en las obras *Un asunto de familia*,<sup>42</sup> la serie *Going My Home*<sup>43</sup> y especialmente en *Nuestra hermana pequeña*.<sup>44</sup> En esta, la joven Suzu llega a la casa familiar y es presentada a los ancestros ante sus retratos y tablillas funerarias. Entonces ella cumple su primer ritual de culto a los antepasados como nuevo miembro de la familia.

### 3. La familia nuclear y sus variaciones

El sistema prototípico del *ie seido* entró en crisis, antes que jurídicamente, con los cambios económicos que acarreó la industrialización del país, al desplazarse a los núcleos urbanos buena parte de la población, desvinculándola de sus *ie* correspondientes y dando lugar a familias de tipo nuclear o *katei*, 'hogar'. Se establecen entonces dos modelos familiares: uno rural de tipo extenso que mantiene los valores tradicionales del *ie*, como los padres de *Still Walking*, y otro urbano y para el que la familia modelo es la nuclear compuesta por el padre de familia, el que aporta el sustento económico mediante su trabajo fuera de casa, y la madre dedicada al hogar, crianza y educación de los hijos, con solo dos generaciones conviviendo juntas.<sup>45</sup> Ambas se rigen por el *koseki* o 'registro de familias' en el que todos sus miembros tienen un único apellido. El nuevo modelo nuclear de familia fue consagrado por el reformado Código Civil de 1947 que, como desarrollo de la Constitución japonesa, establece una teórica igualdad entre los esposos y define al matrimonio como una

<sup>32</sup> *Aruite mo aruite mo*, 2008.

<sup>33</sup> *Tokyo monogatari*, 1953. López Rodríguez, "La familia japonesa y su representación...", 9-10. Moreno, "Elogio de la memoria. Koreeda Hirokazu", 82-83.

<sup>34</sup> *Cat on a Hot Tin Roof*, Richard Brooks, 1958.

<sup>35</sup> No hay que olvidar que para el modelo del *ie* era un signo de prestigio social el tener concubinas.

<sup>36</sup> *Asura no gotoku*, 2025.

<sup>37</sup> Es el estribillo de una canción que representa la infidelidad del esposo.

<sup>38</sup> Moreno, "Elogio de la memoria. Koreeda Hirokazu", 91.

<sup>39</sup> *La véríté*, 2019.

<sup>40</sup> *Soshite chichi ni naru*, 2013.

<sup>41</sup> *Umi yori mo mada fukaku*, 2016.

<sup>42</sup> *Manbiki kazozu*, 2018.

<sup>43</sup> 2012.

<sup>44</sup> *Ukimachi diary*, 2015.

<sup>45</sup> López Rodríguez, "La familia japonesa y su representación...", 3. Rebick y Takenaka, *The Changing Japanese Family*, 3. Breeze, "Positive depictions", 51.

unión entre individuos en relaciones horizontales y no verticales, como tenía el modelo del *ie*. Por esta renovada norma legal la propiedad de la familia se divide entre todos los herederos, quedó abolido el mayorazgo y las responsabilidades del cuidado de los padres mayores recaen en todos los hijos, aunque uno de ellos, normalmente el mayor, continúa teniendo el honor de venerar a los antepasados de la familia.<sup>46</sup> Sin embargo, el mantenimiento del registro *koseki* hace que las hijas pasen a pertenecer por apellido a otra familia, por lo que renuncian a su herencia y son los varones los que reciben las propiedades y la responsabilidad del cuidado de los padres. En la práctica pues, se mantiene el sistema conservador de los roles familiares «a pesar de los cambios legales y es un buen ejemplo de cultura o personas poniendo en práctica preferencias y modelando o remodelando instituciones».<sup>47</sup>

El sistema de tipo nuclear, que para los jóvenes actuales representa el modelo de familia tradicional, explotó a partir de los años 70 del siglo xx y con toda claridad con la crisis económica japonesa de los años 90.<sup>48</sup> La dedicación al trabajo por parte del padre y al hogar por parte de la madre hizo de ellos dos grandes desconocidos en su propia casa: mientras el marido, el *salaryman* o 'asalariado' empleaba todo su tiempo en el trabajo y hacía vida social fuera del hogar y al margen de su familia, con los compañeros de trabajo o clientes, la esposa había tenido que renunciar a su carrera profesional para dedicarse a la casa y a los hijos sola. La familia se construía con vidas paralelas sin comunicación entre ellas, como modelo de antifamilia. Prácticamente el padre estaba ausente seis días a la semana:<sup>49</sup>

Dentro de esa división de roles, el hombre se limita a ganar el sustento, en un rol puro de proveedor (...) Japón es una sociedad sin padres no sólo por la pérdida de autoridad y prestigio, sino porque el padre ha dejado de transmitir a sus hijos conocimientos y nociones morales.<sup>50</sup>

Mientras tanto, la retirada de la mujer del mundo laboral se convertía en un círculo sin fin. Se iban pronto de la empresa para criar a los hijos. Por ello, los trabajos para mujeres estaban peor pagados y no permitían mejoras. Esto las motivaba más aún a no seguir trabajando.<sup>51</sup> Si tenían que volver a buscar empleo después del matrimonio para contribuir a la economía familiar con vistas a la educación superior de los hijos, solo encontraban trabajo por horas y de baja remuneración.<sup>52</sup>

El papel reservado a los hijos en este modelo es únicamente el de estudiar para su futuro. Prácticamente a ese único fin se dedica la familia: el éxito de la misma consiste en que los hijos vayan a las mejores escuelas y universidades. Surgen así diversos síndromes característicos de la familia japonesa: el rechazo de los niños a ir al colegio, a veces unido al acoso escolar, y que puede terminar en casos de *hikikomori*; el *kyoiku mama* o madre que ejerce una presión tremenda sobre los éxitos escolares de los hijos; el síndrome del «niño bueno» en el que «los padres esperan de él nada más pero nada menos que triunfe en los estudios y a veces confunden la felicidad del niño con ese éxito».<sup>53</sup>

Las familias de las películas de Koreeda también reflejan este modelo de familia nuclear basada en la economía. El varón, dedicado al trabajo, no conoce a sus hijos, del que solo se espera que tenga un empleo estable que les permita el sostenimiento de la familia, lo que lo convertiría en un buen esposo y padre. La madre, reducida al hogar y a la crianza de los hijos, ha dejado su trabajo a poco de haberse casado o que, si trabaja, es un empleo del sector servicios por horas y con bajo sueldo.<sup>54</sup> De los hijos se esperan solo éxitos escolares pensando que esa es su felicidad. Familias nucleares así son las de las hijas de *Después de la tormenta*, que trabaja en una panadería, y *Still Walking* que dejó su empleo para criar a sus hijos; o las amas de casa de *De tal padre, tal hijo* en donde el padre legal de Keita está centrado en su trabajo y mide la felicidad por su éxito laboral y el escolar de su hijo. El prestigio social recae también en que el marido pueda mantener holgadamente a su familia sin que la esposa trabaje y basa su identidad en su carrera profesional.<sup>55</sup>

La otra cara de la familia nuclear, la más o menos ideal, funcional y no desestabilizada, es la que representa el anverso de la moneda en *De tal padre, tal hijo* donde la unidad familiar está compuesta por unos padres afectuosos entre sí y con sus hijos con los que, a pesar de no tener un alto poder adquisitivo, son capaces de pasar tiempo juntos y disfrutar de actividades en común como volar cometas. En cierto modo, representa el nuevo prototipo oficial de padre japonés promovido por el gobierno pero de escaso éxito real, con un nuevo rol en el hogar: el *ikumen*, que no es ya un mero *salaryman* proveedor e integra el trabajo y la crianza de los hijos felizmente.<sup>56</sup>

<sup>46</sup> Villar Fernández, *La familia japonesa*, 28.

<sup>47</sup> «...in spite of legal changes and is a good example of culture/people applying preferences and shaping or reshaping institutions» [Trad. de la autora]. Imamura, «Family culture», 79.

<sup>48</sup> Jae, «Films as a Signal...», 118.

<sup>49</sup> Imamura, «Family culture», 80-81. Loaiza Becerra, «La familia en el cine...», 34.

<sup>50</sup> Pena de Matsushita, *La cultura de Japón*, 267.

<sup>51</sup> Mandujano-Salazar, «Ikumen, los recientes...», 5.

<sup>52</sup> Imamura, «Family culture», 80.

<sup>53</sup> Pena de Matsushita, *La cultura de Japón*, 261.

<sup>54</sup> Mandujano-Salazar, «Ikumen, los recientes...», 6.

<sup>55</sup> López Rodríguez, 2022, p. «Introducción. Aproximaciones académicas...», 5.

<sup>56</sup> Mandujano-Salazar, «Ikumen, los recientes discursos...».

#### 4. La desestructuración de la familia

A partir de los años 70 del siglo xx surge un nuevo modelo de familia sin desaparecer los dos anteriores. Pero en esa década y hasta bien avanzado el siglo xxi se suceden diversos condicionantes que inciden en la estructura familiar que refleja, como pocos, el cine de Koreeda.

No se trata de un modelo muy distinto del nuclear, pero la cultura ha evolucionado hacia un matrimonio con mayores expectativas para los cónyuges. En un principio buscan compañía y afecto pero rápidamente se convierten en familias del tipo nuclear generando una de las crisis que motivan el aumento de divorcios.<sup>57</sup> Si el marido no es más que el que provee de ingresos a la familia, ya no es necesario que viva en la misma casa. De igual modo, el esposo que vivía para el trabajo, cuando se jubila es un desconocido en su propia vivienda y ya no tiene un hogar al que volver.<sup>58</sup> Esto justifica el alto número de divorcios en las parejas mayores.

Además, las necesidades del sector servicios ofertaron trabajos que ocuparon las mujeres japonesas, en muchos casos buscando un ingreso que ayudara en los estudios de sus hijos. Esto motivó un cambio en la legislación, además de la presión internacional por las desigualdades laborales a las que se veían sometidas. Entraron en vigor las leyes de Igualdad de Oportunidades de 1985 y la de Permiso de Cuidado de los Hijos de 1992.<sup>59</sup> Como consecuencia, las japonesas no necesitaban casarse para subsistir ya que sus sueldos no las iban a condicionar a la pobreza como hasta el momento. El matrimonio se convirtió en una elección y no en una necesidad, se retrasó la edad del mismo y bajó la tasa de natalidad.<sup>60</sup> Surgieron así cuatro tipos de mujeres casadas<sup>61</sup>. Por un lado, las que trabajaban a tiempo parcial, como la mencionada hermana de *Después de la tormenta* o la madre de *Milagro*<sup>62</sup> que trabaja de cajera en un supermercado. Por otro lado, estaban tanto las que continuaban su carrera profesional sin interrumpirla por el nacimiento de los hijos como las amas de casa tradicionales o *kateinai rikon*, 'convivencia por conveniencia'. Ejemplos de estas son las madres de *Maboros*<sup>63</sup> o *De tal padre, tal hijo*. El cuarto tipo de mujer casada corresponde a las *networker* que buscaban la igualdad tanto en el trabajo como en el hogar. De este tipo son la hermana mayor de *Nuestra hermana pequeña* o la esposa de la serie *Going My Home*.<sup>64</sup>

Para los hombres, este nuevo modelo significó también problemas para encontrar esposa. Esto era más evidente sobre todo en los hijos mayores dedicados a la agricultura, ya que el aún vigente sistema del *ie* en el medio rural cargaba a las nueras con el cuidado de los suegros. Además, a partir de la crisis de los 90, la inestabilidad económica, con sueldos estancados y empleo de baja calidad para los jóvenes,<sup>65</sup> ha hecho desaparecer la seguridad y la estabilidad laboral del asalariado. Esta situación ha provocado su crisis como padre y como hijo del que se espera la seguridad económica de sus padres mayores y de su propia familia, y a la que le obliga el sistema jurídico. Esto repercute en el aumento del individualismo y los divorcios, con hogares unipersonales de solteros o divorciados.<sup>66</sup> Ejemplo de estos padres divorciados en las cintas de Koreeda Hirokazu son los de *Después de la tormenta*, *Milagro*, *El tercer asesinato*<sup>67</sup> y *Nuestra hermana pequeña*.

Como en Japón los hijos están asociados al matrimonio por el sistema del *koseki*, al descender el número de matrimonios y retrasarse la edad de los mismos, también baja la natalidad. Las familias monoparentales continúan estigmatizadas por el registro de *koseki*.<sup>68</sup> El individuo se define en base a su familia, por lo que las solteras, divorciadas o viudas con hijos sí buscan el matrimonio como forma de normalización de su situación familiar y una salida de la pobreza. De hecho, el 44,5% de las familias monoparentales son pobres,<sup>69</sup> uno de cada cuatro matrimonios en Japón incluye un divorciado<sup>70</sup> y el 20% de todos los que se celebran es por el embarazo de la mujer.<sup>71</sup>

Desde los años 60 se había venido modificando la situación de la patria potestad de los hijos de matrimonios divorciados: en el *ie* correspondía a la familia del padre pero, al generalizarse la familia nuclear, la responsabilidad recayó en las madres mientras los padres debían pagar una pensión. Cuando la mujer divorciada o viuda se vuelve a casar, deja de estar señalada socialmente y ella y sus hijos toman el apellido del nuevo marido, que los incluye en su *koseki* por adopción simple como hijos legales. El padre biológico de los niños pierde la patria potestad con el divorcio y, con el nuevo matrimonio de su exmujer, cesan sus obligaciones de sostenimiento económico y desaparece el contacto afectivo con sus hijos.<sup>72</sup> Esto ocurre con el hijo de Ryota en *Después de la tormenta*.

<sup>57</sup> Imamura, "Family culture", 81.

<sup>58</sup> Pena de Matsushita, *La cultura de Japón*, 257.

<sup>59</sup> Sugimoto, *An Introduction to Japanese Society*, 169.

<sup>60</sup> Breeze, "Positive depictions", 52-53.

<sup>61</sup> Borgonovo, Benedetta. "La mujer en el mercado laboral japonés...".

<sup>62</sup> *Kiseki*, 2011.

<sup>63</sup> 1995.

<sup>64</sup> 2012. Sugimoto, *Op. cit.*, 171-175.

<sup>65</sup> Jae, "Films as a Signal...", 119.

<sup>66</sup> Imamura, "Family culture", 82-84.

<sup>67</sup> *Sando-me no satsujin*, 2017.

<sup>68</sup> Jae, "Films as a Signal...", 119.

<sup>69</sup> Loaiza Becerra, "Las familias en el cine...", 41.

<sup>70</sup> Imamura, "Family culture", 86.

<sup>71</sup> Villar Fernández, *La familia japonesa*, 42.

<sup>72</sup> Imamura, "Family culture", 86.

Los niños son además los grandes protagonistas de algunas de las cintas de Koreeda Hirokazu. Hasta tal punto que se le encuadra en Japón como realizador de "películas de niños".<sup>73</sup> Esto es especialmente evidente en *Nadie sabe*<sup>74</sup>, *Milagro*<sup>75</sup> y *Monstruo*<sup>76</sup>, cuyo guión rashomónico no es de Koreeda y tiene claras referencias al tren nocturno de Miyazawa Kenji. A estos niños, las situaciones familiares de ausencia les afectan de manera directa. Carecen de referentes paternos o de personas que cumplan realmente este rol y se ven obligados a madurar antes de tiempo y a tomar responsabilidades familiares propias de los adultos.<sup>77</sup> Los niños protagonistas de estos filmes, Akira, Koichi, Ryu y Sachi, suplen la falta del padre respecto a los restantes hermanos o cuidan de sus propios progenitores cuando estos no actúan con la madurez requerida en ellos.<sup>78</sup>

Todos estos matices de la nueva familia japonesa se representan en conjunto en las películas de Koreeda. En *Monstruo* aparecen dos familias monoparentales de hijo único: una viuda, Saori, madre de Minato, y Kiyotaka, el padre alcohólico y maltratador de Yori. Las mujeres que intentan recomponer su familia monoparental son la divorciada que trabaja y busca un nuevo matrimonio en *Después de la tormenta*, y las madres solteras y viudas que quieren casarse o lo han vuelto a hacer en *Hana, Nadie sabe, Despues de la tormenta, Still Walking, Maborosi*<sup>79</sup> o en la serie *Asura*. También se muestran las jóvenes que quieren compaginar su trabajo con su vida familiar como la bibliotecaria de *Asura*, o las hermanas mayores de *Nuestra hermana pequeña* donde la más joven, Suzu, era la que cuidaba de su padre enfermo. Otro ejemplo son las madres solteras o divorciadas que buscan un trabajo para mantener a sus hijos como las de *Nadie sabe* o *Milagro*.

Los padres de las películas de Koreeda en varios casos sufren, además de inmadurez, la inestabilidad laboral que les impide cumplir lo que se espera de ellos como mantenedores de la familia. Esto les lleva a veces al divorcio y a perder el contacto con sus hijos. Curiosamente, estos protagonistas comparten a veces el mismo nombre, Ryota, y tienen empleos relacionados con el arte y la creatividad: restaurador de obras de arte en *Still Walking*; músico en *Milagro*; arquitecto en *De tal padre, tal hijo*; publicista en la serie *Going My Home*; y novelista en *Después de la tormenta*<sup>80</sup>.

Este último personaje trabaja a su vez como detective privado por horas<sup>81</sup> y chantajea a sus clientes a cambio de ocultar pruebas. Es además adicto a las apuestas en las carreras de bicicleta y extorsiona y roba a su familia. Tiene este Ryota, como aspirante a escritor, la costumbre de ir tomando nota de lo que ve u oye para incluirlo en su futura novela, como el propio Koreeda hace para sus películas en las que, como reconoce, ha utilizado su propia familia y experiencia en varias ocasiones.<sup>82</sup>

Los maridos jubilados que son un estorbo en casa están representados por el padre de Ryota de *Still Walking*. Este, como médico ya retirado, suele estar en su antigua consulta sin hacer nada porque no sabe en realidad qué hacer cuando ya no trabaja.<sup>83</sup>

El padre ausente<sup>84</sup> por el trabajo, como pueden estarlo los padres divorciados de *Después de la tormenta, El tercer asesinato* o de *Nuestra hermana pequeña*, o los que no reconocen legalmente a sus hijos como los de los niños de *Nadie sabe*, están representados en el Ryota de *De tal padre, tal hijo*. Están basados en la propia experiencia de la infancia de Koreeda que no sabía cuándo su padre iba a estar en casa lo que le obligó a madurar prematuramente.<sup>85</sup>

Algunos personajes femeninos como las abuelas y las madres de *De tal padre tal hijo*, las viudas de *Still Walking* y *Monstruo* y la divorciada de *Después de la tormenta* sí mantienen una relación estable y afectuosa con sus hijos. Pero, por otra parte, la viuda de *Maborosi* o la soltera de *Nadie sabe* llegan a abandonar afectiva, educativa y materialmente a sus hijos, en el último caso hasta el drama de ocasionar la muerte de una de sus hijas pequeñas. Son muestras estas últimas de algunos de los síndromes que acarrean las mujeres japonesas, moviéndose entre lo que se espera de ellas como madres y lo que desean hacer para su realización personal propia, entre el *tatemae*<sup>86</sup> y el *hone*<sup>87</sup>.

De manera sutil, pues se corresponde con el ámbito del *uchi*, la intimidad de la casa japonesa, se denuncian a los padres y madres violentos y maltratadores de sus hijos. La pequeña Yuri de cinco años en *Un asunto de familia* es golpeada, quemada y desatendida por su madre biológica.<sup>88</sup> La joven Megumi era violada por

<sup>73</sup> Kanodo, "Koreeda Hirokazu to gendai shakai...", 2.

<sup>74</sup> *Dare mo shiranai*, 2004.

<sup>75</sup> *Kiseki*, 2011.

<sup>76</sup> *Kaibutsu*, 2023.

<sup>77</sup> Ramírez Martínez, *De la familia tradicional de Yasujiro Ozu...*, 16-17.

<sup>78</sup> Son los protagonistas de *Nadie sabe*; *Milagro* y *Nuestra hermana pequeña*.

<sup>79</sup> *Maboroshi no hikari*, 1995.

<sup>80</sup> Fujita, "Kazoku no jikan...", 6.

<sup>81</sup> Comparte oficio con el protagonista de *Harper, investigador privado* dirigida por Jack Smight en 1966. Se trata de un nuevo homenaje al cine clásico estadounidense como se aprecia en la que el Ryota se prepara un café con los filtros y sus granzas correspondientes ya utilizados.

<sup>82</sup> Wei, "More than Just Tofu...", 21.

<sup>83</sup> Giménez Soria, "Still Walking (Caminando)...".

<sup>84</sup> Torres Hortelano, "Padres ausentes: el cine de...", 80.

<sup>85</sup> Torres Hortelano, *Op. cit.*, 13.

<sup>86</sup> La conducta socialmente exigida.

<sup>87</sup> La conducta deseada y no realizable por la coerción de las obligaciones sociales.

<sup>88</sup> Anggraini y Suryawati, "Social Problems...", 81-82.

su padre con el encubrimiento de su madre en *El tercer asesinato*. El padre alcohólico de Yori, en *Monster*, trata de «curar» a golpes la identidad homesexual de su hijo preadolescente.

Koreeda ha señalado en varias ocasiones que a los ancianos en la sociedad japonesa nadie los cuida y llevan vidas muy solitarias.<sup>89</sup> Por ello, una llamada de atención sobre este problema que plantea al inicio de *Después de la tormenta*. Se presenta el barrio de la madre de Ryota como tranquilo porque ya no viven niños en él. También se cuenta que murió vecino que vivía solo y nadie se enteró durante varias semanas. Mientras, los altavoces callejeros anuncian que se ha perdido otro, o las tiendas llevan los productos hasta casa para que no tengan estos jubilados que subir las escaleras cargados. Las ancianas acuden a actividades ocupacionales como clases de un maestro de música clásica. También se hace referencia a esta vida en *Milagro* donde la abuela de Koichi y Ryunosuke practican baile hawaiano, o el abuelo, por aburrimiento, trata de reiniciar el ya abandonado negocio de confitería. Hay otros ejemplos: en *Still Walking*, la abuela juega al *pachinko*; la madre de Ryota de *Going my home* asiste a clases de poesía; la anciana Hatsue de *Un asunto de familia* recibe de vez en cuando la visita de un voluntario de asuntos sociales. Es la denuncia de la situación de los hogares unipersonales y casi abandonados de ancianos que en Japón alcanza casi los seis millones y es signo de esta sociedad altamente envejecida.

## 5. El reequilibrio familiar: los lazos afectivos

El hecho de que estos casos de familias que no siguen los modelos tradicionales sean cada vez más los normales<sup>90</sup> implica que el equilibrio se ha recuperado de alguna forma. Koreeda insiste en sus obras que esto se logra mediante los lazos afectivos creados por la convivencia, el tiempo compartido y la comunicación: «la formación y regeneración de la familia a partir de lazos afectivos surgidos en la convivencia, estimados como más fuertes y genuinos que los establecidos por la consanguinidad».<sup>91</sup> En las representaciones académicas de la moderna familia japonesa se ha venido denominando a esta nueva realidad como *pseudo ie*,<sup>92</sup> que para Susan Napier<sup>93</sup> es «un tipo de familia que no se constituye en base a lazos sanguíneos sino a través de vínculos emocionales; así como un deseo o un anhelo por pertenecer a una unidad frente a la persistente desintegración social».<sup>94</sup> Son familias «inventadas» en las que sus miembros establecen su versión propia, su modelo particular de lo que es y de quiénes son como familia.<sup>95</sup> Se trata de la búsqueda y construcción de un nuevo núcleo afectivo que pasa a convertirse en la «familia escogida», como la denominan en *Un asunto de familia*, un nuevo *uchi* tan indispensable en la sociedad japonesa.

Simbólicamente y como una «metáfora de la armonía familiar»,<sup>96</sup> estos vínculos se reflejan en planos de detalle de la comida que se hace a fuego lento y en los que el grupo come reunido alrededor de la mesa como aparecen en *Still Walking*, *Después de la tormenta*, en las croquetas del principio de *Un asunto de familia*, el guiso de perro de *Hana* y, por supuesto, en las series televisivas escritas y dirigidas por Koreeda como *Going My Home*, *Makanai: la cocinera de las maiko*<sup>97</sup> y *Asura*. Técnicamente lo expresa el realizador en una disposición de los personajes diagonal o triangular alrededor de la mesa, siguiendo la distribución espacial de su maestro Naruse.<sup>98</sup> También se refleja en los planos en los que las familias están juntas en el interior de la casa pero son vistos desde el exterior en un ángulo casi cenital de la intimidad del hogar que sigue la tradición pictórica japonesa del estilo Yamato de finales del período Heian. Son las escenas de interior vistas desde la veranda o desde el patio a través de las ventanas y puertas correderas como en *Still Walking*, *Nuestra hermana pequeña*, *Going my home*, *Asura* o *Un asunto de familia*. También tienen esa significación de reunión familiar las de esa misma angulación en *Después de la tormenta*, cuando la familia rota se une para buscar las papeletas de la lotería en medio del tifón, o la del paseo en bicicleta bajo los cerezos en flor en *Nuestra hermana pequeña*.

Otra forma de indicar un lazo afectivo es el cambio de perspectiva de los personajes. Esto ocurre en *De tal padre, tal hijo* cuando el padre Ryota, que durante toda la obra ha visto a su hijo Keita desde arriba, se agacha y lo mira por primera vez de frente, con la cámara a la altura de los ojos del niño.

La pérdida por muerte, abandono o divorcio de un miembro de la familia y el vacío o la ausencia que deja en la misma,<sup>99</sup> así como el grupo que no comparte lazos de sangre, sino afectivos mediante la asunción de los roles básicos familiares son los temas que vertebran muchas de estas películas de Koreeda: «los diversos modelos familiares son válidos siempre y cuando los miembros que lo[s] componen sean felices».<sup>100</sup> Muchos de estos vacíos se representan simbólicamente en mariposas como presencias o manifestaciones de los espíritus de los difuntos (*Still Walking*, *Después de la tormenta*).

<sup>89</sup> Villar Fernández, *La familia japonesa*, 44.

<sup>90</sup> Ramírez Martínez, «De la familia tradicional...», 34. López Rodríguez, «Introducción. Aproximaciones académicas...», 2.

<sup>91</sup> Echart y Muñoz-Garnica, «Infancia y desestructuración familiar...», 315.

<sup>92</sup> Fujita, «Kazoku no jikan...», 10.

<sup>93</sup> Napier, «From Spiritual Fathers to Tokyo...», 38.

<sup>94</sup> López Rodríguez, «La familia japonesa y su representación...», 7.

<sup>95</sup> Loaiza Becerra, «Las familias en el cine...», 41.

<sup>96</sup> Muñoz Garnica, «El cine como evocación de los ausentes...», 943.

<sup>97</sup> *Maiko-san chi no makanai-san*, 2023.

<sup>98</sup> Tomimatsu, «Laços familiares e vínculos...», 6.

<sup>99</sup> Muñoz Garnica, «El cine como evocación de los ausentes...», 938.

<sup>100</sup> López Rodríguez, «La familia japonesa y su representación...», 11.

El tema de la ausencia aparece recurrentemente en *Maborosi*, *Distance*,<sup>101</sup> *After Life*,<sup>102</sup> *Nadie sabe*, *Still Walking*, *Milagro*, *Después de la tormenta*, *Hana, Going My Home* e incluso en el capítulo televisivo que Koreeda realizó para la serie televisiva *Ayashiki bungô kaidan: Nôchi no hi*,<sup>103</sup> titulado *Dead Son*.<sup>104</sup> En él, unos padres sufren la muerte de su hijo. En ellas el reequilibrio de la estructura familiar viene dado por otras personas que asumen los roles de aquellos que faltan. El caso paradigmático se narra en la galardonada *Un asunto de familia*. En ella ninguno de los personajes tiene relación consanguínea con los restantes y, sin embargo, todo el grupo funciona como un sistema familiar completo a simple vista y a efectos afectivos entre ellos: una anciana como abuela, una pareja como padres, una joven como tía y unos niños como nietos-hijos. Este tipo de *pseudo ie* o familias recomuestas por roles aparece con frecuencia en el cine japonés, como en *El castillo ambulante*<sup>105</sup> o en la serie televisiva *Mother*.<sup>106</sup>

Otro ejemplo de sistema familiar realizado a través de los roles es el de los protagonistas de *Distance*, quienes una vez al año se reúnen para recordar a los familiares que perdieron. También los hermanos mayores de *Nadie sabe* asumen el rol de padres de los más pequeños, cumpliendo las funciones que faltan en ese sistema familiar. Este rol maternal también lo asumen las formadoras de las jóvenes aprendices en *Makanai: la cocinera de las maiko*. Precisamente de la necesidad de contar con pseudoparentes en determinados actos sociales han nacido en Japón empresas como Family Romance, que alquilan personas (amas de casa, jubilados, parados o *salaryman*) que actúan puntualmente como la familia que no se tiene.<sup>107</sup>

A pesar de representar estos papeles, la conciencia de que no son familia la demuestran muchos de los niños de estos filmes que no quieren llamar «papá», *otôsan*, al que hace el rol del mismo o, aunque lo sea biológicamente no tenga lazos afectivos. Ni Keita el hijo separado de sus padres legales en *De tal padre, tal hijo*, ni el hijastro de *Still Walking*, ni el niño secuestrado de *Un asunto de familia* aceptan llamarlos así. Solo este último en la escena final, o el de *Still Walking* cuando es interrogado por sus primos, reconocen que la figura paterna es ese extraño que actúa como tal. Ese padre ausente puede recuperar su lugar madurando en su relación con su hijo, como en *Después de la tormenta*, o es sustituido por otra persona, como el padrastro de *Maborosi*, el de *Still Walking* o el abuelo de *Milagro*.

Las referencias al *koseki* o la ausencia del mismo dan lugar a la presencia de niños que legalmente no existen al no estar inscritos en ningún registro familiar. Los de *Nadie sabe* o *Un asunto de familia* no están escolarizados porque ni sus padres legales, biológicos o afectivos quieren ni ninguna autoridad puede conminarlos a ello. Tampoco el hijo ilegítimo del abuelo de la serie *Asura* consta en el *koseki* evitando así su reconocimiento como miembro de la familia por parte de sus escandalizadas hermanas. Por el mismo *koseki*, Ryota de *Still Walking* comparte apellido con su hijastro al incluirlo en su registro familiar, pero los lazos afectivos entre ellos no son de padre e hijo, como sí sucede con el niño y su padrastro de *Maborosi*. Sin embargo, donde el *koseki* o registro familiar coincide con los lazos afectivos pero no con los sanguíneos, como en *De tal padre, tal hijo*, se da lugar a un conflicto muy similar al planteado por José Luis Garcí en *El abuelo*<sup>108</sup>, que sigue la novela de Pérez Galdós.

## 6. Conclusiones

La familia se ha convertido cada vez más en una institución esencial en la sociedad japonesa, aún a pesar de que un tercio de los hogares sea unipersonal, siendo esta la única que realmente valora la existencia individual de la persona.<sup>109</sup> A pesar de la diversidad de modelos de familia y de los cambios en su estructura, sigue siendo la unidad básica de la sociedad.<sup>110</sup> El futuro de la familia japonesa, independientemente de su *koseki* o del parentesco legal o consanguíneo, pasa por la recuperación de la convivencia y la comunicación. Es en esos momentos, el tiempo que pasan juntos, cuando el matrimonio habla de sí mismo o los padres juegan con sus hijos, cuando se crean los lazos afectivos que hacen del grupo una familia. Así lo quiere transmitir en sus películas Koreeda Hirokazu leyendo a su alrededor, en su propia familia y las que observa como creador.<sup>111</sup> A esto se añade el sentido universalista de la institución familiar, sus problemas y cambios, lo que le ha llevado a trasladar el tema a otros medios culturales en títulos como *La verdad* que rodó en Francia o *Broker*,<sup>112</sup> en Corea del Sur, y que le consagran como uno de los grandes cineastas mundiales en la representación de la familia:<sup>113</sup>

<sup>101</sup> 2001.

<sup>102</sup> *Wandafuru raifu*, 1998.

<sup>103</sup> *Kaidan Horror Classics: The Days After (Ayashiki bungô kaidan: Nôchi no hi)*, 2010.

<sup>104</sup> 2011.

<sup>105</sup> Miyazaki Hayao, dir., 2004. Gil Escudier, “La familia en el cine de Miyazaki...”, 28.

<sup>106</sup> Naganuma Makoto y Nobuo Mizuta, dir., 2010.

<sup>107</sup> Jae, “Films as a Signal...”, 118-119.

<sup>108</sup> . 1998.

<sup>109</sup> Imamura, “Family culture...”, 82-83.

<sup>110</sup> Rebick y Takenaka, *The Changing Japanese Family*, 14.

<sup>111</sup> Tomimatsu, “Laços familiares e vínculos...”, 7. Breeze, “Positive depictions”, 55.

<sup>112</sup> 2019.

<sup>113</sup> Loaiza Becerra, “Las familias en el cine...”, 57.

Hoy en día es muy difícil retratar cómo es una familia o cómo es un modelo de familia feliz. Hay situaciones en las que eso puede acabar funcionando como una especie de opresión. Por eso no creo que esté bien pensar en términos de «debería», como «una madre debería ser así» o «una familia tiene que ser así».<sup>114</sup>

La imagen de las familias que presenta el director Koreeda Hirokazu en sus filmes permite reconocer la evolución de sus modelos y las cambiantes relaciones afectivas, legales y consanguíneas de sus miembros según el devenir histórico, social, legal y económico de Japón. Esta imagen no responde a un modelo único de familia que para el cineasta no existe. Según él, el concepto tradicional de familia ya ha sido destruido en Japón, mientras que el de tipo nuclear está en cambio permanente.<sup>115</sup>

Se puede concluir que, en efecto, la familia japonesa y los cambios sociales que conllevan la desestructuración familiar y el envejecimiento de la población en Japón está representada en las películas de Koreeda, incluso más allá de lo que transmiten los estudios sociológicos más recientes y, por supuesto, de lo que refleja el ordenamiento jurídico. De esta forma el cine, además de ser una creación artística, se convierte en testigo de la cultura y de la sociedad de Japón. A su vez y de forma inversa y recíproca, el análisis de la familia japonesa permite entender las estructuras y situaciones sociales que reflejan estos filmes, y las relaciones personales y afectivas de los personajes del universo narrativo del realizador nipón. Como señala el propio director en una entrevista: «Hay algo fascinante en el concepto de familia: es una entidad que se regenera constantemente, es una cadena que no se para».<sup>116</sup>

La evolución de los modelos de familia en Japón puede ser además investigada en otras obras del cineasta tratado pues Koreeda Hirokazu es además literato. Tanto en sus novelas como ensayos y entrevistas los rasgos que distinguen cada tipología histórica de familia japonesa y sus roles pueden ser reconocidos como ocurre con sus películas.<sup>117</sup> Por otra parte esos mismos esquemas pueden ser aplicados al estudio de la familia en Japón, a través de otros artistas que cultivan el género tanto en literatura como en el cine, como es el caso del director Yamada Yoji.

Estas conclusiones pueden ser contrastadas con los estudios sociales nipones sobre la familia<sup>118</sup> y las aportaciones que la academia japonesa ha realizado sobre este director.<sup>119</sup> La inclusión de estos estudios en un panorama más amplio de investigación sobre la familia como institución universal en cambio y su reflejo en cine, ampliaría la perspectiva diacrónica que recoge este trabajo sobre la producción del realizador Koreeda y que puede ser utilizada como recurso didáctico para los estudios sobre la cultura, la historia y la sociedad de Japón.

## Bibliografía

- Anggraini, Vira Yuniar, y Cicilia Tantri Suryawati, “Social Problems in Manbiki Kazoku’s Movie by Hirokazu Koreeda”, *Proceeding of International Seminar ECKLL* 10-1 (2022): 76-84. <https://doi.org/10.25139/eckll.v10i1.5649>
- Benedict, Ruth. *El crisantemo y la espada. Patrones de la cultura japonesa*. Madrid: Alianza, 2011.
- Borgonovo, Benedetta. “La mujer en el mercado laboral japonés: una comparación con la Unión Europea”. En *Retos demográficos y sociedad 5.0 en Japón. Una perspectiva jurídica y social en el entorno internacional*, ed. Por Carmen Torado Robles. Madrid: Aranzadi, 2023.
- Breeze, Duncan. “Positive depictions of the family in crisis: Analysing the discursive role of “quiet activism” in Koreeda Hirokazu’s family narratives”. Tesis doctoral. University of East Anglia, 2020. <https://ueaepprints.uea.ac.uk/id/eprint/79734/>
- Echart, Pablo y Miguel Muñoz-Garnica, “Infancia y desestructuración familiar en el cine de Hirokazu Koreeda: *Nadie sabe, Milagro y De tal padre, tal hijo*”, *Fotocinema: Revista científica de cine y fotografía* 14 (2017): 313-339, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.V0i14.3603>
- Ehrlich, Linda C. *The Films of Koreeda Hirokazu. An Elemental Cinema*. Cham: Palgrave-McMillan, 2019. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-33051-4>
- Fujita, Hisashi. “Kazoku no jikan: Koreeda Hirokazu sakuhin ni okeru bun jinteki mochīfu”. *Shageido* 6 (2019): 1-15. <https://cir.nii.ac.jp/crid/1010003825509273984>
- Gil Escudier, Elena. “La familia en el cine de Miyazaki y la ruptura del modelo tradicional japonés”, *AdMIRA- Análisis De Medios, Imágenes Y Relatos Audiovisuales* 2(8) (2022): 17-30. <https://doi.org/10.12795/admira.v2i8.12436>
- Giménez Soria, Carlos. “*Still Walking (Caminando)*, tras los pasos de Yasujiro Ozu”, *Filmhistoria online* 19 (2-3) (2009), 11, <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13610/16948>.
- Imamura, Anne E. “Family culture”. En *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*, ed. por Yoshio Sugimoto, 76-91. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521880473>

<sup>114</sup> いま、「これが家族である」とか、「これが家族の幸せのかたちである」というふうに描くのはとても難しい。それはある種の抑圧として働く場合があります。ですから、「母とはこうあるべきだ」とか、「家族とはこうあるべきだ」というかたちで、「べき」で考えるのはよくないと僕はおもっています. [Trad. libre de la autora]. Tomimatsu, “Laços familiares e vínculos...”, 8.

<sup>115</sup> Jae, “Films as a Signal...”, 118.

<sup>116</sup> Mullor, “Hirokazu Koreeda para principiantes”.

<sup>117</sup> Por ejemplo: Koreeda, *Aruku youna hayasa de...*

<sup>118</sup> Fujita, “Kazoku no jikan...”. Shimoju, *Kazoku to iu yamai*.

<sup>119</sup> Ito, “Koreeda Hirokazu...”. Kanodo, “Koreeda Hirokazu to gendai shakai...”.

- Ito, Toru. "Koreeda Hirokazu: Kizutsuita kazokutachi". *Shageido* 10 (2023): 45-60. [https://doi.org/10.57360/shageido.10.0\\_45](https://doi.org/10.57360/shageido.10.0_45)
- Jae, Kevin. "Films as a Signal: The Shoplifters and the Transformation of the Japanese Family", *World Futures Review* 16 (1-2) (2024): 116-121. <https://doi.org/10.1177/19467567241253091>
- Kanodo, Ryuzo. "Koreeda Hirokazu to gendai shakai. Koreeda sakuhin ni okeru kazoku shakai kūkan shakai kanke". *Shimonoseki Shiritsu Daigaku Ronshū* 64-1 (2020): 1-26. <https://ypir.lib.yamaguchi-u.ac.jp/sc/2003>
- Koreeda, Hirokazu. *Aruku youna hayasa de*. Tokio: Poplar, 2021.
- Loaiza Becerra, Martha. "Las familias en el cine de Koreeda Hirokazu". En *Asia: Valores y familia vistos por el cine*, coord. por Martha Loaiza Becerra, José Ernesto Rangel Delgado y María Elena Romero Ortiz, 33-59. Colima: Universidad de Colima, 2024. <http://dx.doi.org/10.53897/LI.2024.0049.UCOL>
- López Rodríguez, Francisco Javier. "La familia japonesa y su representación en el cine de Hirokazu Koreeda", *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*, Extra 1 (2013). <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4331025.pdf>.
- "Introducción. Aproximaciones académicas a la representación de la familia en el manga y el anime", *AdMIRA-Análisis De Medios, Imágenes Y Relatos Audiovisuales* 2(8) (2022), 1-14. <https://doi.org/10.12795/admira.v2i8.20716>
- Mandujano-Salazar, Yunuen Ysela, "Ikumen, los recientes discursos sobre la paternidad activa en Japón", *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 25 (2016): 1-18. <http://dx.doi.org/10.20983/noesis.2016.21.1>
- Moreno, Nieves. "Elogio de la memoria. Koreeda Hirokazu", *Secuencias: Revista de historia del cine*, 30 (2009), 80-93. <http://hdl.handle.net/10486/5717>
- Mullor, Mireia. "Hirokazu Koreeda para principiantes", *Fotogramas*, 13-11-2016. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a16933506/hirokazu-koreeda-para-principiantes/>
- Muñoz Garnica, Miguel. "El cine como evocación de los ausentes: Memoria y presente fílmico en *Después de la tormenta*, de Hirokazu Koreeda". En *¿Qué es el cine? IX Congreso Internacional de Análisis textual*, ed. por Mercedes Miguel Borrás, 935-936. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2018. [https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=722956&orden=0&info=open\\_link\\_libro](https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=722956&orden=0&info=open_link_libro).
- *Hirokazu Koreeda*. Madrid: Cátedra, 2022.
- Napier, Susan. "From Spiritual Fathers to Tokyo Godfathers. Depictions of the Family in Japanese Animation". En *Imagined Families, Lived Families. Culture and Kinship in Contemporary Japan*, ed. por Akiko Hashimoto y John W. Trapagan, 33-50. Albany: State University of New York Press, 2008.
- Nascimiento, Jonas do. "Art, cinema and society: sociological perspectives". *Global Journal of Human – Social Science: C. Sociology & Culture* 19-5 (2019): 19-28.
- Oda, Hiroshi. *Japanese Law*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Pena de Matsushita, Marta Elena. *La cultura de Japón. Tradición y actualidad*. Castellón: Kaicron, 2017.
- Ramírez Martínez, Estella. "De la familia tradicional de Yasujiro Ozu a la familia moderna de Hirokazu Koreeda". Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Salamanca, 2018. <http://hdl.handle.net/10366/139088>
- Rebick, Marcus y Ayumi Takenaka. *The Changing Japanese Family*. London: Routledge, 2006.
- Ruiz Morillas, Nuria. "La evolución de la familia japonesa vista a través del cine: Cuento de Tokio y Una familia de Tokio", *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, 20 (2016): 89-96. <http://hdl.handle.net/20.500.11797/imarina5130697>
- Shimoju, Akiko. *Kazoku to iu yamai*. Tokio: Gentosha, 2015.
- Sørensen, Lars-Martin. "Reality's Poetry: Kore-edo Hirokazu between Fact and Fiction". *Film Criticism* 35-2/3 (2011): pp. 21-36. <https://www.jstor.org/stable/44019317>
- Sugimoto, Yoshio. *An Introduction to Japanese Society*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2010.
- Tomás Ortún, Pamela. "La ruptura del núcleo familiar tradicional en el cine de Hirokazu Koreeda". Trabajo Fin de Grado. Universidad de Zaragoza, 2018. <https://zaguau.unizar.es/record/76471>
- Tomimatsu, Célia Maki. "Laços familiares e vínculos sanguíneos – uma ressignificação na filmografia do cineasta japonês Hirokazu Kore-edo com a atriz Kirin Kiki", *V Série Especial de Ensaios: Perspectivas femininas do Japão: uma visão sobre sociedade, arte e cultura*. São Paulo: Fundação Japão, 21 de enero de 2025: 1-10. <https://fjsp.org.br/estudos-japoneses/artigo/lacos-familiares-e-vinculos-sanguineos/>
- Torres Hortelano, Lorenzo. J. "Padres ausentes: el cine de Kore-edo Hirokazu". *Trama y fondo: Revista de cultura*, 42 (2017): 79-96, [http://www.tramayfondo.com/revista/libros/183/T&F\\_42\\_Lorenzo-J-Torres.pdf](http://www.tramayfondo.com/revista/libros/183/T&F_42_Lorenzo-J-Torres.pdf)
- Torres Moreno, Guillermo. "La recepción del cine de Kore-edo en España: una perspectiva sociocultural", *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*, 24 (2017): 2-12 <http://adecjapan.es/biblioteca/revista-kokoro/numero-24>
- Villar Fernández, Raúl. "La familia japonesa. Su evolución desde el Período Yamato hasta la era Reiwa (300 e. c.-2019)". Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Oviedo, 2019. <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/59460>
- Wei, Winston Toh Ghee. "More than Just Tofu: Examining Koreeda Hirokazu's *Still Walking* in Relation to the Japanese 'Family Drama' Genre", *The Morning Review*, 2014/2015. <https://journals.library.columbia.edu/index.php/TMR/article/view/5417>
- Yamada, Marc. "Between Documentary and Fiction: The films of Kore-Eda Hirokazu". *Journal of Religion & Film*, 20, 3, (13) (2016). <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol20/iss3/13>
- *Kore-edo Hirokazu*. Urbana: University of Illinois Press, 2023.

## Filmografía

- Brooks, Richard, dir. *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*). Estados Unidos: Avon Productions, Metro-Goldwyn-Mayer, 1958. <https://www.movistarplus.es/cine/la-gata-sobre-el-tejado-de-zinc/ficha?tipo=E&id=16942> .
- Garci, José Luis, dir. *El abuelo*. España: Nickel Odeon, 1998. <https://www.rtve.es/play/videos/cine-de-siempre/abuelo/6074208/>
- Koreeda, Hirokazu, dir. *After Life* (*Wandafuru raifu*). Japón: Engine Film Inc, Sputnik Productions, TV Man Union, 1998. <https://www.filmin.es/pelicula/after-life>
- *Un asunto de familia* (*Manbiki kazoku*). Japón: AOI Pro, Fuji TV, Gaga Communications Inc, 2018. <https://www.rtve.es/play/videos/el-cine-de-la-2/asunto-familia-joya-hirokazu-koreeda-nominada-oscar-este-sabado-cine-2/5710245/>
- *Asura* (*Asura no gotoku*). Japón, Corea de Sur: Bunbuku, 2025. <https://www.netflix.com/es/title/81759233>
- *Broker*. Corea del Sur: Zip Cinema, 2019. <https://www.filmin.es/pelicula/broker>
- *De tal padre, tal hijo* (*Soshite chichi ni naru*). Japón: GAGA, Amuse Inc., 2013. <https://pluto.tv/es/on-demand/movies/60d427a1b8187f00136a4141>
- *Después de la tormenta* (*Umi yori mo mada fukaku*). Japón: AOI Pro, Bandai Visual, Fuji TV, 2016. <https://www.filmin.es/pelicula/despues-de-la-tormenta>
- *Distance* (*Distance*). Japón: CineRocket, Distance Project Team, Engine Film Inc, 2001. <https://archive.org/details/2-english>
- *Going My Home*. Japón: TV Man Union, 2012. <https://mubi.com/es/es/collections/going-my-home>
- *Hana* (*Hana yori mo naho*). Japón: Shochiku, Hana Film Partners, 2006. <https://www.filmin.es/pelicula/hana>
- *Kaidan horror classics: The Days After* (*Ayashiki bungo kaidan. Nochi no hi*). Episodio 4. *Dead Son*. Japón: TV Man Union, NHK BS Hi-Vision, 2010. <https://mubi.com/es/es/films/kaidan-horror-classics>
- *Maborosi* (*Maboroshi no hikari*). Japón: TV Man Union, 1995. [https://www.filmin.es/pelicula/maborosi?aw\\_inaffid=400165&awinmid=82863](https://www.filmin.es/pelicula/maborosi?aw_inaffid=400165&awinmid=82863)
- *Makanai: la cocinera de las maiko* (*Maiko-san chi no makanai-san*). Japón: Bunbuku, 2023. <https://www.netflix.com/es/title/81325501>
- *Milagro* (*Kiseki*). Japón: Gaga Communications Inc, TV Man Union, 2011. <https://mubi.com/es/es/films/i-wish>
- *Monstruo* (*Kaibutsu*). Japón: Toho, Gaga Communications Inc, AOI Pro, Fuji TV, Bunbuku, 2023. <https://mubi.com/es/es/films/monster-2023>
- *Nadie Sabe* (*Dare mo shiranai*). Japón: Bandai Visual, Cine Qua Non Films, Engine Film Inc, 2004. <https://www.filmin.es/pelicula/nadie-sabe>
- *Nuestra hermana pequeña* (*Umimachi diary*). Japón: GAGA, TV Man Union, Toho, 2015. <https://www.filmin.es/pelicula/nuestra-hermana-pequena>
- *Still walking* (*Aruitemo, aruitemo*). Japón: TV Man Union, 2008. <https://www.filmin.es/pelicula/still-walking>
- *El tercer asesinato* (*Sando-me no satsujin*). Japón: Toho, 2017. <https://www.movistarplus.es/cine/el-tercer-asesinato/ficha?tipo=E&id=1489048>
- *La verdad* (*La vérité*). Francia: 3B Productions, Bunbuku, MI Movies, France 3 Cinéma, Garidi Films, 2019. <https://goo.su/p2f4y7h>
- Miyazaki, Hayao, dir. *El castillo ambulante* (*Howl no ugoku shiro*). Japón: Studio Ghibli, 2004. <https://www.netflix.com/es/title/70028883?source=35>
- Naganuma Makoto y Nobuo Mizuta, dir. *Mother*. Japón: Nippon TV, 2010.
- Ozu, Yasujiro, dir. *Cuentos de Tokio* (*Tokyo monogatari*). Japón: Shochiku, 1953. <https://goo.su/Pr5g55J>
- Smight, Jack, dir. *Harper, investigador privado* (*Harper*). Estados Unidos: Warner Bros, 1966. <https://www.youtube.com/watch?v=8P1IOIS4FjY>