

# ASUNTOS FA

el drama familiar en  
películas de Hirokazu



# MILIARES:

n cuatro

zu Kore-eda



El cine de Hirokazu Kore-eda explora la familia como eje central de la sociedad japonesa contemporánea. A través del análisis de cuatro películas (*Still Walking*, *Un asunto de familia*, *Nuestra pequeña hermana* y *Después de la tormenta*), este ensayo examina cómo el cineasta reinterpreta la tradición del *shōmin-geki* y utiliza un estilo narrativo minimalista para revelar las tensiones, afectos y estructuras familiares en transformación.

★ ALBERTO RÍOS

as historias sobre familias en el cine se pueden encontrar desde las primeras películas realizadas. Esto no resulta sorprendente si consideramos que la familia constituye uno de los ejes principales por los cuales se rige la mayoría de las sociedades modernas. Aunque distintos géneros han abordado esta temática, el melodrama se alza como el que ha sabido explorar sus tensiones, disputas, emociones y alegrías con mayor prolijidad.

### El drama familiar en el país del sol naciente

Japón no fue ajeno a este hecho. Richie (1970) destaca que, si bien el género por excelencia dentro de la filmografía japonesa clásica es el *jidaigeki* o cine histórico, otro que tuvo gran predominancia fue el *shōmin-geki* (traducido como 'drama de la gente común'), filmes sobre la vida de la clase media-baja japonesa que abordaban con gran fidelidad la vida en el país oriental (p. 5). Directores como Yasujiro Ozu y Mikio Naruse buscaron abordar temas relacionados al conflicto generacional, la piedad filial y la erosión de los valores tradicionales. León Frías (2022) añade que "hay una veta de realismo social" en estos filmes, sobre todo en la obra de Ozu (p. 166). El *shōmin-geki* enfatiza las realidades de la vida familiar, desde los conflictos maritales hasta las tensiones entre los distintos integrantes del hogar. Los filmes de *shōmin-geki* (también denominados *shōshimin-eiga*)<sup>1</sup> pertenecen a la categoría de lo que se conoce como *gendai-geki*, término usado para referirse a cintas que abordan historias contemporáneas a su realización (Richie, 2001, p. 300).

Desde los años 1920, los géneros principales, *jidaigeki* y *gendai-geki*<sup>2</sup>, se establecieron con subgéneros propios que dependían más de la identidad de los estudios, los directores y el *star system* que de las estructuras narrativas rígidas como en Hollywood. Cabe señalar que, por un proceso de asimilación cultural, algunos géneros tuvieron un significado propio en Japón. Por ejemplo, el melodrama, cuyo significado en Japón se circunscribe a narrativas específicas, como las historias de amor trágico con una estructura episódica influenciada por seriales radiales, puede diferenciarse así del drama de la gente común como un género distinto (Wada-Marciano, 2008, pp. 53-54). Es importante destacar que, en muchos casos, la diferenciación de los géneros japoneses obedece no tanto a un entendimiento occidental de la puesta en escena y el tratamiento cinematográfico, sino más bien a los ejes temáticos que abordan, aunque también hay características que los diferencian.

<sup>1</sup> Aunque los términos *shōmin-geki* y *shōshimin-eiga* se han utilizado en ocasiones como sinónimos, *shōshimin-eiga* refiere con mayor precisión a películas que representan a la clase media urbana en el Japón moderno, especialmente al nuevo sujeto asalariado surgido en los años veinte y treinta. Por su parte, *shōmin-geki* designa de forma más general dramas centrados en "la gente común", que abarcan distintos estratos sociales (Wada-Marciano, 2008, pp. 43-45).

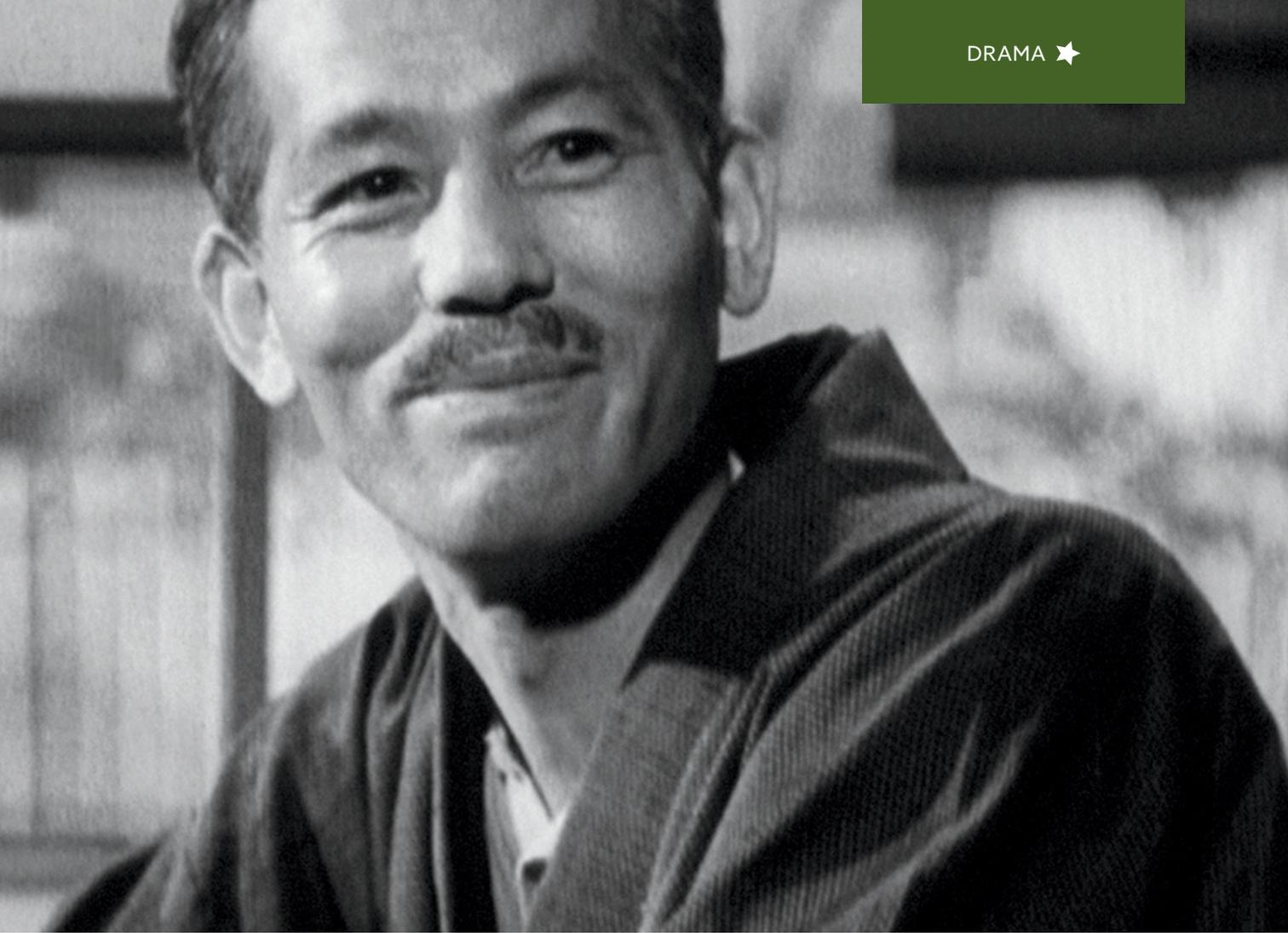
<sup>2</sup> *Jidaigeki* y *gendai-geki* constituyen dos macrogéneros del cine japonés que organizan la producción fílmica a partir de un eje temporal: lo anterior y lo posterior a la Restauración Meiji (1868). *Jidaigeki* se refiere a películas históricas situadas en el Japón feudal, generalmente en el periodo Edo o antes. *Gendai-geki*, en cambio, aborda tramas ambientadas en la sociedad moderna japonesa, asociadas a la vida urbana, la clase media y las transformaciones socioculturales del Japón contemporáneo (Wada-Marciano, 2008, p. 44).



Fuente: Janus Films

Un elemento constante que se puede evidenciar en diversos filmes de Ozu, como *Primavera tardía* (*Banshun*, 1949) o *Principios de verano* (*Bakushū*, 1951), es la presencia de lo que Wada-Marciano (2008, p. 57) refiere como una nostalgia por la familia patriarcal tradicional. En los dos filmes, vemos a un padre que busca convencer a una hija mayor de casarse y abandonar la casa familiar. La unión conyugal no es una cuestión de felicidad individual, sino un mecanismo de equilibrio social. Noriko, en sus distintas versiones, no rechaza el amor, pero comprende que sus deseos personales son secundarios frente a las expectativas que la rodean. En ambas cintas, la hija cede ante los pedidos de su padre y los designios sociales.

En cierto sentido, la puesta en escena de Ozu es sumamente minimalista, pues se caracteriza por el uso de una cámara estática en un ángulo bajo —como si mirara desde la altura del tatami de una casa— y con un ritmo sumamente lento. En diversos momentos, el cineasta también opta por no mostrar elementos que serían centrales en una tradición más occidental. Por ejemplo, en *Primavera tardía* la boda



es omitida y, en cambio, vemos una escena de casi diez minutos en la que padre e hija van juntos al teatro. El énfasis del cineasta reside en mostrar los momentos de convivencia y unión familiar, los silencios que expresan emociones y los vínculos que pueden existir entre sus protagonistas.

A diferencia de Ozu, la obra de Mikio Naruse centró su enfoque en “películas de mujeres”. Naruse desarrolló una estética caracterizada por un realismo visual, iluminación texturizada y un ritmo de edición que ocasionalmente se aproximaba más al lenguaje cinematográfico hollywoodense. Sus narrativas, presentes en *El almuerzo* (*Meshi*, 1951) y *Nubes flotantes* (*Ukigumo*, 1955), exploran las tensiones socioeconómicas de la posguerra japonesa a través de matrimonios de clase media y mujeres en contextos sociales restrictivos. Naruse construye personajes femeninos complejos y resilientes; incluso reivindica el lado más personal de las geishas en películas como *Crisantemos tardíos* (*Bangiku*, 1954) y *Cuando una mujer sube la escalera* (*Onna ga kaidan wo agaru toki*, 1960). En *La voz de la montaña* (*Yama no oto*, 1954), adapta la obra de Yasunari Kawabata, donde modifica la perspectiva masculina original para destacar la subjetividad femenina, y culmina con la escena del Jardín Nacional de Shinjuku Gyoen, donde la protagonista vislumbra un nuevo horizonte, que simboliza su liberación de un matrimonio opresivo. Además, Naruse se distinguió por mostrar de una manera realista las calles de Tokio, sus bares, sus barrios obreros y trabajadores (Russell, 2008, pp. 102-132).

**Foto:**  
*Primavera  
tardía*

No se puede negar que la mayoría de los filmes producidos entre las décadas de 1930 y 1950 presenta una visión profundamente conservadora y patriarcal del concepto de familia, acorde con los valores tradicionales que regían la sociedad japonesa de la época y con un discurso estatal que la promovía como núcleo moral del país (Wada-Marciano, 2008, pp. 57-59). Sin embargo, dentro de ese marco hegemónico también surgieron discursos alternativos dentro de la ideología dominante. Kenji Mizoguchi, por ejemplo, construyó personajes femeninos que, pese a estar sometidos por estructuras opresivas, evidencian desigualdades sistémicas que las condenan a la marginalidad. Por ejemplo, en *La vida de Oharu, mujer elegante* (*Saikaku ichidai onna*, 1952), la protagonista desciende de cortesana noble a prostituta, en una caída que expone claramente la responsabilidad de las instituciones feudales (Richie, 2001, p. 131).

Si bien muchos de los grandes directores de ese periodo contribuyeron a consolidar el modelo familiar como tema central —por ejemplo, en el llamado “drama del hogar”—, el cine posterior retomó y reformuló esas estructuras. Al igual que Ozu o Naruse durante el periodo posterior a la Segunda



Fuente: Acmi

Guerra Mundial, en el siglo XXI el cineasta Hirokazu Kore-eda ha buscado explorar y reflejar a las familias en el Japón actual. Sin embargo, Kore-eda no se centra en las familias tradicionales, sino que explora “la intimidad de los pequeños grupos, las familias en crisis o las comunidades que se juntan por afinidad más que por el parentesco” (Bedoya, 2023, p. 599).

### Familias rotas, reunidas o encontradas

En el centro de las narrativas de Kore-eda se encuentra la familia, no solo como una institución tradicional, sino como un espacio para explorar los dilemas éticos, emocionales y culturales de la sociedad japonesa contemporánea. Posiblemente sea el cineasta japonés que más ha abrazado la tradición del *shōmin-geki*, aunque con el aporte de sus propias variantes y características. López Rodríguez (2013) destaca que la dirección de Kore-eda se sirve de planos fijos, tomas largas, una puesta en escena muy detallada pero natural, el uso del paisaje para expresar la sensación de vacío y movimientos de cámara escasos (p. 5). En ese sentido, su cine se apoya y bebe bastante de los autores clásicos del género, al menos en lo formal.

Quizás la familia más clásica de sus películas sea *Still Walking* (*Aruitemo aruitemo*, 2007). En esta obra se nos presenta a los hijos adultos de una familia que regresan a su hogar para visitar a sus ancianos padres. La reunión familiar tiene lugar en un día especial: el aniversario de la trágica muerte de su hermano mayor, quien falleció más de diez años atrás en un accidente. A medida que pasan las horas, los miembros de la familia interactúan y comparten comidas, recuerdos y conversaciones

**Foto:**  
*La voz de la montaña*

mientras surgen las emociones y resentimientos que han estado latentes a lo largo de los años.

El cineasta usa un ritmo lento y dilatado. No hay grandes giros argumentales ni vuelcos en la trama. Son las tensiones internas las que marcan el ritmo dramático de la película. La cámara siempre está estática, lo que evoca claramente el cine de Ozu. Son los personajes quienes se mueven dentro de su marco. El patriarca siempre reclama a sus hijos el no ser médicos y la madre no puede vivir del todo su vida por el recuerdo de su hijo fallecido. Bedoya (2022) señala que existe un centro vacío en el drama: el del personaje ausente (p. 600). Es precisamente esta ausencia la que permite que las rencillas de los demás personajes puedan explorarse y salir a flote.

Giménez Soria (2009) agrega que la falta de comunicación es el principal obstáculo en un entorno donde los lazos afectivos son evidentes, aunque las perspectivas sobre la vida, el trabajo y la familia suelen diferir. El choque generacional resalta el escepticismo de los padres hacia los estilos de vida de sus hijos y la crítica de los jóvenes hacia las antiguas convenciones de pareja. El padre se presenta como una figura hegemónica que expresa su desacuerdo mediante un silencio solemne

—como si expresara nostalgia por un pasado patriarcal—. En diversos momentos opta por encerrarse en su despacho en lugar de interactuar con su familia o dar una opinión, y es justamente su propio silencio y su ausencia dentro del cuadro junto al resto de su familia lo que mejor expresa sus pensamientos.

En *Still Walking*, la cámara solo se mueve en dos ocasiones. La primera sucede cuando una mariposa entra a la casa y la madre piensa que es el alma reencarnada de su hijo. En ese momento, pasamos a ver su punto de vista mientras se mueve por la casa y persigue a la mariposa. Kore-eda retrata su emoción y el desesperado deseo de sentir cerca a su hijo mediante el uso de la cámara en mano. La cámara se mueve de nuevo al final cuando el protagonista, Ryuta, regresa varios años después junto a su propia familia a rendir tributo a la tumba de sus padres. Mientras los miembros de la familia descienden por la colina en la que descansan los patriarcas de la casa, el director realiza un *tilt* hacia arriba para mostrarnos el cielo de la ciudad de Yokohama. Kore-eda no explota verbalmente las emociones propias del género, sino que las contiene y las deja salir mediante los breves comentarios, los apuntes y los pequeños momentos de comunicación de la familia.

Si en *Still Walking* veíamos a una familia sumamente tradicional, no ocurre lo mismo en *Un asunto de familia* (*Manbiki kazoku*, 2018). La cinta nos introduce a personajes que cohabitan en una vivienda modesta bajo la tutela de la matriarca interpretada por Kirin Kiki. Cada miembro aporta al sustento familiar a través de trabajos precarios y pequeños hurtos, lo que refleja la situación económica que enfrentan. La llegada de Yuri, una niña rescatada de un hogar abusivo, intensifica las dinámicas familiares y pone de relieve las decisiones morales que toman para protegerse y sobrevivir.

Kore-eda juega con las apariencias y el engaño. Desde una perspectiva formal, el cineasta construye la ilusión de una familia tradicional mediante el lenguaje visual y narrativo. Los planos de convivencia doméstica (compartir comidas, juegos familiares y momentos de ternura) refuerzan esta impresión. Los personajes ocupan roles que el espectador reconoce inmediatamente: Osamu es el padre; Nobuyo, la madre; Aki, la hermana mayor; Shota, el hijo; y Hatsue, la abuela (Jae, 2024, p. 117). El cineasta los encuadra en distintos momentos como si de un retablo se tratara, de modo que las acciones quedan enmarcadas por los bordes de las puertas de la casa familiar. Gracias a ese doble encuadre, podemos observar en su conjunto lo que ocurre dentro de la apretada y pequeña vivienda familiar y reconocerla como un espacio íntimo que, aunque precario, se siente seguro y genera la confianza en el espectador de que se encuentra ante una familia unida.

Pese a la ilusión, el engaño terminará desvelándose. Jae (2024) menciona que Yuri es una forastera, pero se une a la familia por elección. Al final de la película descubrimos que el caso de Yuri no es una excepción en esta particular familia: no están unidos por lazos biológicos, sino que son extraños entre sí. Esta “familia” es un arreglo por conveniencia, una actuación llevada a cabo por un grupo de inadaptados reunidos para sobrevivir (p. 117). Para Bedoya (2022), pese a que existe una mirada crítica hacia

la sociedad japonesa actual, el verdadero tema de la película son los vínculos familiares que se forman más allá de los lazos sanguíneos.

De cierta forma, la compañía silenciosa de los personajes es la que permite evidenciar sus sentimientos de cara al espectador. Por ejemplo, la compañía de Aki y Yuri mientras se miran al espejo y reconocen sus identidades —los nombres otorgados por la familia— como falsas, constituye una puesta en escena que les permite tener un lugar que las acepta. El paseo a la playa o la observación de los fuegos artificiales —donde se nos muestra a la familia en un plano cenital mientras observan el cielo al mismo tiempo que el techo de la casa y los árboles del patio ocupan la mayor parte del encuadre, como si quisieran mantenerlos ocultos dentro de su pequeño enclave— son momentos que evidencian sus vínculos y cercanía. Aunque no todo es color de rosa, la película también plantea el aprovechamiento mutuo de estas personas con tal de sobrevivir.

Kore-eda también se apoya en las escenas de la playa en *Nuestra pequeña hermana* (*Umimachi Diary*, 2015). La película narra la vida de tres hermanas adultas que, tras la muerte de su padre ausente, acogen en su hogar a su joven hermanastra, Suzu. El cineasta opta por un enfoque sutil, donde las tensiones no se expresan en confrontaciones directas, sino en pequeños silencios, miradas y gestos. Caetano (2016) menciona que Kore-eda sustituye el conflicto por una representación simbólica del paso del tiempo, como las marcas de crecimiento en un poste de madera y las estaciones reflejadas en la floración del cerezo y la cosecha de ciruelas. *Nuestra pequeña hermana*, al igual que *After Life* (*Wandafuru raifu*, 1998) y *Still Walking*, explora la vida y la muerte, y muestra cómo los recuerdos de los fallecidos condicionan el presente de los personajes. Sin embargo, la película sugiere que las personas pueden redefinir su identidad en el presente. Además, aborda la pérdida de la infancia a través de Suzu y Sachi, quien asumió un rol materno tras el divorcio de sus padres.

La familia, aquí, es un refugio imperfecto pero genuino, construido a través del cuidado mutuo y de los rituales compartidos, desde la preparación de la comida hasta los paseos entre los cerezos en flor. Al igual que Ozu, Kore-eda encuentra en los pequeños momentos cotidianos la esencia de la vida familiar. La convivencia de las hermanas no está marcada por grandes eventos, sino por interacciones sutiles que, acumuladas, van delineando el profundo afecto que las une.

## KORE-EDA SE ACERCA MÁS A LA SENSIBILIDAD DE NARUSE EN SU TRATAMIENTO DE LOS PERSONAJES FEMENINOS.

Comer juntas, cultivar el fruto de los ciruelos o simplemente caminar por la ciudad se convierten en actos de intimidad y pertenencia. Las visitas a la playa también sirven como instantes de conexión entre las cuatro hermanas. Entre la brisa y la arena, se permiten ser ellas mismas sin la carga de la responsabilidad o el deber familiar. La ausencia de la figura paterna es lo que permite la unión y el lazo de convivencia entre estas hermanas.

*Después de la tormenta* (*Umiyori mo mada fukaku*, 2016) presenta una familia desintegrada en su configuración tradicional. Ryōta y Kyōko están divorciados, su hijo Shingo vive principalmente con su madre, mientras que Yoshiko, la abuela, vive sola en un apartamento de vivienda social. Un tema fundamental es cómo los patrones de comportamiento se transmiten de padres a hijos. Ryōta lucha constantemente contra el espejo de su propio padre: un hombre adicto al juego que despilfarraba el dinero familiar. A pesar de despreciar estos comportamientos, Ryōta los repite, lo que evidencia la dificultad de escapar de los ciclos familiares negativos.

Una característica distintiva del tratamiento del drama familiar por Kore-eda es su rechazo a las resoluciones sentimentales. No hay una reconciliación completa entre Ryōta y Kyōko, ni una transformación radical del protagonista. En cambio, la película ofrece momentos de comprensión mutua que no revierten la situación, pero permiten a los personajes aceptar sus circunstancias con mayor claridad. El tifón que da título a la película funciona como un elemento simbólico poderoso. Esta fuerza natural obliga a todos los personajes a refugiarse juntos, de modo que crea un espacio liminal donde las tensiones acumuladas pueden finalmente resolverse. El tifón representa tanto el caos emocional como la oportunidad de renovación y claridad que viene después de la tormenta.

### Apuntes finales

La obra cinematográfica de Hirokazu Kore-eda establece un diálogo explícito con la tradición del *shōmin-geki* desarrollada por autores como Yasujirō Ozu y Mikio Naruse, manifestando continuidades estéticas y formales significativas. Al igual que sus predecesores, Kore-eda adopta una puesta en escena caracterizada por planos fijos, tomas largas, movimientos de cámara escasos y un ritmo narrativo pausado que privilegia la observación contemplativa de lo cotidiano. Su aproximación visual, especialmente evidente en *Still Walking*, evoca deliberadamente el estilo minimalista de Ozu: la cámara estática situada a baja altura, los silencios expresivos y la atención meticulosa a los rituales familiares compartidos.

Sin embargo, Kore-eda se acerca más a la sensibilidad de Naruse en su tratamiento de los personajes femeninos y su posicionamiento ideológico frente a las estructuras sociales. Mientras Ozu retrataba predominantemente familias tradicionales patriarcales, Kore-eda, como Naruse, privilegia la representación de mujeres fuertes e independientes que desafían las limitaciones sociales impuestas. En *Nuestra pequeña hermana*, por ejemplo, las cuatro protagonistas femeninas construyen un hogar autónomo sin necesidad de figuras masculinas, lo que recuerda la atención que Naruse dedicaba a mujeres resilientes en películas como *Cuando una mujer sube la escalera*. Ambos directores comparten una mirada empática hacia personajes femeninos que buscan espacios de agencia dentro de sistemas sociales restrictivos.

Más allá de esta afinidad con Naruse, Kore-eda radicaliza su aproximación al



Fuente: The Criterion Collection

deconstruir activamente la noción convencional de familia para examinar configuraciones alternativas forjadas por elección o circunstancia. En *Un asunto de familia*, el director subvierte las expectativas al revelar que los aparentes lazos sanguíneos son, en realidad, vínculos creados por individuos marginados que encuentran refugio emocional en su asociación voluntaria. Esta redefinición de la familia como comunidad electiva más que biológica, junto con su crítica más explícita de las desigualdades económicas del Japón contemporáneo, posiciona a Kore-eda como un director que, aun honrando las tradiciones estéticas del *shōmin-geki*, expande significativamente sus horizontes conceptuales e ideológicos.

En este sentido, su obra dialoga con otros cineastas contemporáneos como Naomi Kawase en *Una pastelería en Tokio* (*An*, 2015), donde se explora la construcción de los lazos afectivos entre personas sin vínculos sanguíneos, o Kiyoshi Kurosawa en *Sonata de Tokio* (*Tōkyō sonata*, 2008), que examina la desintegración de la unidad familiar en el contexto de la crisis económica y la pérdida de la autoridad paterna, lo que evidencia la vigencia del género en la cinematografía nipona actual. ◻

**Foto:**  
Un día en familia

## Referencias

- Bedoya, R. (2023). *Del blockbuster al autorretrato: apuntes sobre el cine de hoy*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Giménez Soria, C. (2009). Still Walking (Caminando), tras los pasos de Yasujiro Ozu. *Filmhistoria Online*, 19(2-3). <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13610>
- Jae, K. (2024). Films as a signal: The Shoplifters and the transformation of the Japanese family. *World Futures Review*, 16(1-2), 116-121. <https://doi.org/10.1177/19467567241253091>
- León Frías, I. (2022). *Del clasicismo a las modernidades. Estéticas en tensión en la historia del cine*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- López Rodríguez, F. J. (2013). La familia japonesa y su representación en el cine de Hirokazu Koreeda. *Kokoro*, (extra 1).
- Richie, D. (1970). The Japanese Cinema. *Members Newsletter (Museum of Modern Art)*, (8), 5-8. <http://www.jstor.org/stable/4380590>
- Richie, D. (2001). *A hundred years of Japanese film*. Kodansha International.
- Russell, C. (2008). *Classical Japanese Cinema Revisited*. Bloomsbury Publishing.
- Russell, C. (2010). Japanese Cinema in the Global System: An Asian Classical Cinema. *The China Review*, 10(2), 15-36. <http://www.jstor.org/stable/23462328>
- Wada-Marciano, M. (2008). *Nippon modern: Japanese cinema of the 1920s and 1930s*. University of Hawaii Press.

