



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

REPRESENTACIÓN DE LA FAMILIA EN EL CINE JAPONÉS:
COMPARACIÓN DE LA ÉPOCA ACTUAL Y LA POSGUERRA

TRABAJO TERMINAL DE LA CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL QUE PRESENTA
PAOLA HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ

Asesor responsable: Dr. Lauro Zavala

Asesores internos: Mtra. Marina Lieberman y Lic. Carlos Gómez

Ciudad de México, 20 de noviembre del 2019

ÍNDICE

1. Agradecimientos
2. Introducción
3. Marco teórico
 - 3.1 El género *Shomin-geki*: Antes y durante la posguerra
 - 3.2 La familia en la época posguerra: La mirada de Yasujirō Ozu y Mikio Naruse
 - 3.3 La familia en el cine actual: La mirada de Hirokazu Koreeda y Naomi Kawase
 - 3.4 Grandes historias sobre la familia:
 - a) *Mother*. Mikio Naruse, Japón, 1952.
 - b) *Cuentos de Tokio*. Yasujirō Ozu, Japón, 1953.
 - c) *Shara*. Naomi Kawase, Japón, 2003.
 - d) *De tal padre tal hijo*. Hirokazu Koreeda, Japón, 2013.
4. Metodología
 - 4.1 Punto de vista
 - 4.2 Glosemática narrativa
 - 4.3 Moralidad y Análisis de subtextos familiares
5. Análisis
 - 5.1 *Mother* (Japón, 1952)
 - a) Cuadro de análisis (Primera parte): Punto de vista
 - b) Cuadro de análisis (Segunda parte): Glosemática narrativa
 - c) Moralidad y Análisis de subtextos familiares (Tercera parte):
Infografía I e Identidad moral
Infografía II y Árbol de subtextos familiares
 - 5.2 *Cuentos de Tokio* (Japón, 1953)
 - a) Cuadro de análisis (Primera parte): Punto de vista
 - b) Cuadro de análisis (Segunda parte): Glosemática narrativa
 - c) Moralidad y Análisis de subtextos familiares (Tercera parte):
Infografía I e Identidad moral
Infografía II y Árbol de subtextos familiares

5.3 *Shara* (Japón, 2003)

- a) Cuadro de análisis (Primera parte): Punto de vista
- b) Cuadro de análisis (Segunda parte): Glosemática narrativa
- c) Moralidad y Análisis de subtextos familiares (Tercera parte):

Infografía I e Identidad moral

Infografía II y Árbol de subtextos familiares

5.4 *De tal padre tal hijo* (Japón, 2013)

- a) Cuadro de análisis (Primera parte): Punto de vista
- b) Cuadro de análisis (Segunda parte): Glosemática narrativa
- c) Moralidad y Análisis de subtextos familiares (Tercera parte):

Infografía I e Identidad moral

Infografía II y Árbol de subtextos familiares

6. Cuadros comparativos: Representación de la familia

6.1 Cuadro comparativo I: *Mother* (Japón, 1952) Vs *De tal padre tal hijo* (Japón, 2013)

6.2 Cuadro comparativo II: *Cuentos de Tokio* (Japón, 1953) Vs *Shara* (Japón, 2003)

7. Conclusiones

8. Bibliografía

9. Filmografía

1. AGRADECIMIENTOS

Durante todo mi trayecto en la realización de mi tesis estuve acompañada de distintas personas que me apoyaron y contribuyeron de alguna manera hasta este punto terminal de mi carrera universitaria, la cual ha sido difícil pero muy grata gracias a las experiencias que he vivido durante los cuatro años en mi estancia en la UAM-Xochimilco.

En primer lugar, quiero agradecer a mis asesores de tesis, el Dr. Lauro Zavala, la Mtra. Marina Lieberman y el Lic. Carlos Gómez, por haber estado conmigo desde el inicio hasta el final de mi recorrido y por haberme compartido de su tiempo y conocimientos para así poder lograr los objetivos de mi trabajo. En segundo lugar, quiero agradecer a mis amigos, Juan Carlos Hernández, Angela Sánchez, Jesús Eduardo Velázquez y María Cynthia Alquicira, quienes siempre me han alentado en cada una de mis decisiones y han convertido los momentos más estresantes y difíciles en situaciones de aprendizaje, y de buenos recuerdos. Y por último pero no menos importante, a mi mamá Leonor Hernández, quien es la persona más significativa en mi vida personal, a la que agradezco por ser mi mejor acompañante durante todas mis noches de desvelo y por ser mi sostén en todo momento, no sólo económicamente sino por su paciencia y amor que hicieron posible mi proceso de aprendizaje.

2. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo está enfocado al análisis cinematográfico de la familia en el cine japonés. El núcleo familiar es una institución básica social que ha estado presente desde muy temprana edad en el cine de Japón pues es un referente muy importante de la cultura nipona. En los años 20 el tema del hogar tomó popularidad dentro de un género ya predeterminado, *Shomin-geki*, el cual está centrado en las relaciones de esposa-esposo y padres- hijos, los cuales se enfrentan al mundo de la realidad y de los sentimientos al mismo tiempo.

A partir de la posguerra (1952) es cuando las películas de este género junto con sus directores llegan a un punto culminante, con grandes éxitos representativos del sistema tradicional de *ei*, el cual se caracteriza por ser patriarcal y tener leyes rígidas para su funcionamiento, además de una composición conforme a la lealtad filial. Grandes representantes de esta época fueron Yasujirō Ozu y Mikio Naruse quienes a través de sus películas dieron una mirada sobre la reconstrucción de la familia después de la Segunda Guerra Mundial, la Ocupación Norteamericana. Sus filmes específicamente hablan de la obligación social de la mujer y las situaciones pesimistas que viven, la aceptación del hombre hacia los cambios persistentes de la vida y la personalidad de sus personajes los cuales no son comunes ya que oscilan entre la simpatía y la indiferencia.

Actualmente el género *Shomin-geki* o también conocido como *Drama-familiar* sigue estando presente, sin embargo, la forma de representación de la familia y sus problemáticas tienen una mirada distinta a causa del punto de vista de la actual generación (años 2000) de directores. Siendo Hirokazu Koreeda y Naomi Kawase notables exponentes que vivieron significativos cambios dentro del mundo cinematográfico y social, por lo que sus miradas están más relacionadas a lo personal y emocional sin dejar a un lado lo cultural y los nuevos tipos de familias. En este caso sus películas hablan directamente de los encuentros entre padres e hijos en la vida cotidiana, la búsqueda de la figura paterna, el sentimiento de ausencia y la referencia hacia la memoria, muerte y pérdida.

Por tal razón, este trabajo tiene como objetivo general analizar la representación de la familia en el cine japonés ya que es un reflejo de la sociedad nipona y su forma de vida. Además de tener como objetivos específicos la identificación de las semejanzas y diferencias de la representación de la familia japonesa del siglo XX ante la del siglo XXI, analizar la dimensión ideológica y discursiva representada e identificar la identidad moral de los integrantes de la familia y los subtextos expuestos dentro del universo fílmico.

En la metodología se utiliza un modelo social de tipo textual y subtextual con micro y macro análisis en las 4 películas elegidas del género *Shomin-geki* y *Drama-familiar*, lo que permite una mejor delimitación de su selección; dos del años 2000 (siglo XXI), *Shara (Sharasoju)*, 2003 de Naomi Kawase, y *De tal padre tal*

hijo (*Soshite chichi ni Naru*, 2013) de Hirokazu Kore-eda y dos de los años posguerra (siglo XX), *Mother* (*Okasan*, 1952) de Mikio Naruse y *Cuentos de Tokio* (*Tokyo monogatari*, 1953) de Yasujirō Ozu.

El análisis para cada película está compuesto de tres partes, Punto de vista, Glosemática Narrativa y Moralidad, y Análisis de subtextos familiares. La primera parte realizada en todas las secuencias da a conocer la enunciación fílmica del P.O.V (Punto de vista) desde la focalización de los elementos del lenguaje cinematográfico (Imagen, Sonido, Narración, Montaje y Puesta en escena) y ayuda analizar la dimensión ideológica de las películas; la segunda parte realizada en la primera y última secuencia de cada filme permite hacer una interpretación narrativa a partir del modelo de Glosemática narrativa del Dr. Lauro Zavala, el cual da conocer la dimensión discursiva de las historias; y por último, en la tercera parte se identifica cuál es la identidad moral de los miembros de la familia y cuáles son los subtextos generados dentro del hogar.

Como resultados de los 4 análisis de las películas seleccionadas, Yasujirō Ozu y Mikio Naruse de la generación de los años posguerra, representan a las familias en un continuo enfrentamiento hacia las secuelas y cambios generados por la guerra. Hay un alejamiento de los hijos hacia los padres, se intentan ocultar los pensamientos, y emociones y se busca recuperar la comodidad económica. En cambio, en los filmes de Hirokazu Koreeda y Naomi Kawase de la actual generación dejan ver un universo familiar en el que los conflictos morales y sentimentales son considerados como el discurso más importante, por lo que existe una gran carga emocional en los hechos que afectan la unidad del hogar. Se da conocer la liberación y reconciliación con el pasado, los dilemas existenciales que se generan, el anhelo de mantener la familia unida y la construcción de lazos afectivos.

Pero más allá de las diferencias que hay entre estos directores y sus generaciones, todos comparten una misma forma de presentar a las familias y las situaciones que viven cotidianamente; se muestran quiénes son los integrantes de las familias, sus gustos y las personas que los rodean. En donde sus conversaciones más comunes son tan profundas que dan a conocer a los personajes en su forma más vulnerable.

Por tal la familia en el cine japonés es un reflejo de la sociedad nipona. Los directores de la primera y actual generación son de los más importantes exponentes del universo familiar, quienes han plasmado su mirada de una manera que hace alusión al contexto histórico de los años posguerra y a las emociones de los padres e hijos de la época contemporánea.

No obstante, la familia japonesa también puede asemejarse a cualquier otra familia del mundo ya que su representación rompe con la distancia cultural, donde las relaciones entre los miembros del hogar y los lazos que los unen existen de manera universal.

3. MARCO TEÓRICO

3.1 El género *Shomin-geki*: Antes y durante la posguerra

La familia como institución social dentro del cine japonés ha estado representada en sus géneros o subgéneros cinematográficos más importantes, como parte de cada una de sus historias contadas. No obstante, el *Shomin-geki* es por excelencia el género representativo de la familia japonesa y de su sistema tradicional *ei*¹, el cual está caracterizado por ser patriarcal y por tener leyes rígidas en su funcionamiento, y una composición a la lealtad filial. Aunque emocionalmente determinada por un orden matriarcal (López, 2013 y Ramírez, 2018: 7).

El *Shomin-geki* muestra el universo de la familia y da a conocer la vida cotidiana de la sociedad japonesa de clase media y baja. Generalmente sus historias hablan de los conflictos ordinarios que surgen en el día a día (López, 2013: 2 y 3). Sus protagonistas son los integrantes del núcleo familiar, las relaciones entre marido-esposa y padres-hijos, quienes se enfrenta al mundo de la realidad y de los sentimientos. Da a conocer “[...] una notable variedad en estructuras, énfasis temático y, sobre todo, en estilo” (Richie, 2005: 115) por lo que es capaz de tener algún tipo de ambiente de comedia ligera, farsa, melodrama o crítica social.

En 1920 nació el estudio Shōchiku (Compañía del pino del bambú), el más representativo y mayor productor de películas de este género; fundado en 1985 pero únicamente dedicado a la producción Kabuki². Fue conocido por tener filmes con temas cotidianos y protagonizados por gente normal y corriente, los cuales fueron conocidos como estilo Kamata y unos años después como estilo Ofune, esto a causa del cambio de residencia del estudio de Kamakura a Ofuna (Monterde y Riambau, 1996: 346 y 347). Tuvo como directores a Keisuké Kinoshita, Kenji Mizoguchi, Heinosuke Gosho, Hiroshi Shimizu, Yasujirō Ozu y Mikio Naruse, siendo estos dos últimos sus grandes exponentes. Y además fue el primero en poner al ojo público a actrices como Sesshu Hayakawa, Sumiko Kurishima y Harumi Hanayagi (Sedeño, 2002: 253-255).

Durante los años 20 el *Shomin-geki* tomó popularidad, aunque el género *Jidai-geki* continuamente se mantuvo más en el gusto de la audiencia japonesa por sus películas basadas en temas históricos de la época feudal. Esto se vio reflejado en la alta producción de este tipo de filmes que arrojaba a un 53% principalmente entre los años 30 y 45 (Monterde y Riambau, 1996: 338). Sin embargo, tras la derrota en la Segunda Guerra Mundial y la Ocupación Norteamericana eso cambio.

Los norteamericanos durante esa época dictaron nuevas disposiciones dentro del cine, prohibieron las películas que exaltaran el feudalismo, el nacionalismo y el culto a la venganza, además de las alusiones a las

¹ “El término japonés *ei* puede ser traducido al español como hogar, familia, designando tanto la residencia física como la trayectoria genealógica de la misma [...]” (López, 2013: 3).

² Teatro kabuki (teatro de sombras). Práctica cultural célebre de Japón (Sedeño, 2002: 253).

artes marciales, tradiciones ancestrales y ciertos ideales, por lo que instauraron un sistema de censura (Sedeño, 2002: 256). Por este motivo, se inició un nuevo tipo de cine japonés donde se buscó mostrar al país como una nación pacífica para los japoneses, en el que la industria y el campo resolvían los problemas de la vida posguerra o en donde los soldados se rehabilitaban a la vida social (Richie, 2005: 105).

Por ende, esto provocó que el *Jidai-geki* fuera más difícil de producir durante los años de la Ocupación norteamericana, abriendo paso a otros géneros como el *Gendai-geki*, historias que hablan sobre la vida durante ese período, el cual perteneció al estudio Shōchiku, en donde las primeras películas de esta compañía fueron melodramas de este género, al que se podría denominar como antecesor o hermano del *Shomin-geki*. Su primer éxito fue en 1946, *Una mañana para los Osone* (*Osone-ke no asbita*), que habla de una familia durante la guerra donde las dudosas actividades de un militarista son detectadas por su madre. Prosiguiendo a este primer éxito, *Baile en la casa Anjo* (*Anjo-ke no butokai*), de 1974 por el director Kozaburo Yoshimura (Richie, 2005: 109 y 110).

En los 7 años de la Ocupación norteamericana (1945 a 1952) las películas fueron de las pocas formas de entretenimiento que tenía la población, las cuales se integraron al nuevo cine japonés que se permitía hacer. Ante esto, se intentó adaptar el *Jidai-geki* a las restricciones cinematográficas para así continuar con su producción, aunque fue un poco difícil ya que no se quiso perder su estilo por completo. Mientras el *Gendai-geki* tuvo un gran auge al ser el género predilecto para las autoridades norteamericanas. Por otro lado, en el estudio Shōchiku, su equipo de directores, fotógrafos e incluso guionistas trabajaron en la fabricación de un nuevo estilo *Shomin-geki* y en general del Kamata (Richie, 2005), el cual llegó a su más completa expresión en las obras de Yasujiro Ozu y Mikio Naruse.

A este último director se le atribuye el renacimiento del *Shomin-geki* a través de su película, *El almuerzo* (*Meshi*) de 1951, basada en la novela inacabada de Fumiko Hayashi y escrita por Toshiro Ide, y Sumie Tanaka. La historia trata sobre un trabajador de cuello blanco (asalariado medio) y su esposa, quien decide irse durante un tiempo pues se siente agobiada por la monotonía doméstica y la actitud de su marido que casi siempre la ignora. De este filme se comentó, que es una historia de esposas (*tsuma-mono*) considerada una de las primeras películas de posguerra sobre madres (*haha-mono*), en las cuales se utilizaron recursos norteamericanos (Richie, 2005: 115 y 116).

Con el fin de la Ocupación norteamericana, precisamente en la primavera de 1952, y con la entrada de los años 50, se dio paso al resurgimiento del cine nipón³ y al mismo tiempo se vislumbró una manera más independiente de hacer películas más allá de lo tradicional. Los directores tuvieron la oportunidad de tomar caminos alternativos, en donde moldearon temas occidentales para el gusto japonés, lo que provocó una gran variedad de géneros tanto nuevos así como la revisión de viejos, provocando una difícil clasificación de todos

³ Cine japonés que muestra la tradición, la cultura y en sí la vida de la sociedad japonesa (Monterde y Rimbau, 1996)

(Richie, 2005 y Sedeño, 2002). La época de los años 50 fue considerada como la edad de oro para este cine, que logró obtener la mirada internacional. Durante este tiempo se produjeron los mayores éxitos de la historia de Japón de autores como Yasujirō Ozu, Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi, Mikio Naruse y entre otros más (Sedeño, 2002: 256). Por otro lado, en este período se contrapusieron los directores de la vieja escuela y la nueva generación, los primeros que debutaron antes de la Segunda Guerra Mundial y los segundos que debutaron durante la guerra y los años posguerra (Monterde y Riambau, 1996: 367).

Tras estos años de varios cambios durante la Segunda Guerra Mundial y la Ocupación norteamericana, el cine sirvió como una forma de expresión para los directores y de desahogo para los japoneses a pesar de las restricciones que estuvieron presentes. El *Shomin-geki* fue de los principales géneros en reflejar a la sociedad ante los acontecimientos que enfrentó, principalmente en la estructura familiar la cual se vio afectada y tuvo que vivir una reestructuración muy significativa; este género se convirtió en un medio de observación de la realidad nipona, de su cotidianidad y su búsqueda de estabilidad social dentro de Japón (Ramírez, 2018: 3).

3.2 La familia en la época posguerra: La mirada de Yasujirō Ozu y Mikio Naruse

Durante la Ocupación Norteamericana el mundo cinematográfico vivió varios cambios, tal y como se menciona en el capítulo anterior. Esto representó por una parte la prohibición del cine nipón casi por completo, donde la producción de las películas en su totalidad estuvo sometidas a la supervisión del Cuartel General de las Fuerzas Aliadas, pues primero tenían que ser aceptados los guiones y después pasar por el control de censura del ejército norteamericano (Monterde y Riambau, 1996: 335). Por otro lado, con el tiempo esto generó de forma positiva una concepción diferente de la industria fílmica más del estilo estadounidense, el cual consistía en una libre circulación entre productoras, directores y actores, algo que no estaba concebido en Japón, ya que solo existía una jerarquía donde los directores y actores solo eran asalariados por la compañía de cine (Tápiz, 2008: 110-114).

En una primera etapa, se llevó acabo la ocupación sin dificultades, aunque en algunos casos fueron destituidos directivos de ciertas productoras que estaban realizando películas de guerra de tipo propagandístico. Al final las compañías terminaron aceptando de manera pacífica la política estadounidense para así seguir produciendo películas pero con un enfoque más hacia el entretenimiento. En un principio se realizaron filmes antimilitaristas que no tuvieron gran éxito, donde en general la familia era protagonista, sin embargo, fue hasta 1946 que se obtuvieron las primeras con un verdadero valor cinematográfico (Monterde y Riambau, 1996: 334-337).

Ya en una segunda etapa, después de tres años el cine japonés puntualmente en sus directores, guionistas y actores, dejaron de estar censurados a pesar haber tenido alguna participación en propaganda militar. Esto hizo de la posguerra, junto con la integración de un nuevo sistema industrial cinematográfico, una época muy

próspera en el plano de producción y distribución, en donde destacaron cinco productoras, Toho, Deiei, Shintocho, Toei, Nikkatsu y Shōchiku (Monterde y Riambau, 1996: 336 y 358).

Ésta última, fue de las pocas que mantuvieron su estilo, en su caso el Ofune o anteriormente conocido como Kamata, ya que prefirió no tocar temas políticos y continuar con su camino que le permitió seguir ante los nuevos cambios. En esta compañía se hospedaron los dos directores más importantes del género *Shomin-geki*, Yasujirō Ozu y Mikio Naruse, a pesar de que este último después de un tiempo se fue y formó parte de otra productora; ambos construyeron una carrera sólida la cual culminó a finales de los años 40 y principios de los años 50 con sus mejores películas frente a la mirada y reconocimiento del mundo. Siendo actualmente grandes representantes del cine japonés y en su tiempo modelos a seguir de sus colegas por su forma de mezclar las influencias tradicionales y modernas del cine.

Ante esto es importante mencionar otros directores que también fueron representantes de este género. Heinosuke Gosho quien profundizó en sus personajes y utilizó técnicas cinematográficas occidentales que acomodó al gusto del público japonés, Yasujirō Shimazu quien fue mentor de varios directores y gran exponente a pesar su muerte al principio de la posguerra, Keisuke Kinoshita con películas que al principio no fueron muy exitosas hasta después de 1946 y Hiroshi Shimizu considerado por algunos como el pionero de este género a partir de sus comedias ligeras (López, 2013: 3 y Richie, 2005: 44). Este grupo es de los más importantes dentro de su periodo, quienes contribuyeron junto a Ozu y Naruse el desarrollo de la escuela cinematográfica en las películas sobre el universo familiar y de la vida cotidiana, a pesar de que cada uno tocó otros temas en su carrera.

Yasujirō Ozu nació en 1903 en la ciudad de Tokio, en el seno de una familia de comerciantes lo que hizo que se mudara junto con su padres y hermanos a distintos lugares, como Nagoya, Mie o Kobe. Su desastroso rendimiento académico provocó que su padre lo reclamara a su lado, con tanto sólo 23 años, lo que le dio la oportunidad de ingresar a trabajar a una de las más grandes productoras cinematográficas de Japón, Shōchiku, todo gracias a uno de sus tíos. Comenzó laborando como ayudante de cámara y poco a poco se fue integrando al universo fílmico hasta llegar a ser ayudante de dirección después de casi cuatro años (Tápiz, 2008: 116 y 117).

En los años 30 ya como director dentro de la compañía, fue produciendo películas que alcanzaron cierto éxito, las cuales estaba influenciadas por la comedia estadounidense. Antes del periodo de la Segunda Guerra Mundial su producción fue muy abundante y frenética a diferencia de su vida personal, lo que influyó años posteriores en sus filmes. Durante la contienda él estuvo fuera del país hasta que en 1946 regresó y encontró a un Japón casi en ruinas con familias incompletas, lo que de alguna manera le aportó otro punto de vista a su filmografía ya estando de regreso en su productora (Tápiz, 2008: 18 – 21).

A partir del inicio de la posguerra adquirió una nueva temática acerca de los problemas sociales y el núcleo familiar, principalmente de las familias incompletas a causa de los hechos ocurridos, a diferencia de lo que había hecho antes más enfocado a enfrentamientos. Entre sus títulos más importantes en esta época fueron: *Una gallina en el viento* (*Kaze no naka no mendori*, 1948) historia de un marido que regresa de la guerra y se encuentra con la terrible situación de que su esposa tuvo que prostituirse para sobrevivir durante su ausencia, *Primavera tardía* (*Banshun*, 1949) relato de un padre viudo que presiona a su hija a casarse ya que está en edad de hacerlo a pesar de que este hecho signifique una profunda soledad para el papá, *Las hermanas Munekata* (*Munekata Kyodai*, 1950) que habla sobre una esposa infelizmente casada que aún sigue enamorada de alguien más y a su regreso de esta persona su hermana intenta reunirlos, *Principios de verano* (*Bakushu*, 1951) donde una joven profesional es atormentada por los pensamientos tradicionales de su familia que quiere que se case porque pronto envejecerá, *Cuentos de Tokio* (*Tokyo monogatari*, 1953) la historia de una pareja de ancianos que viaja a Tokio para visitar a sus hijos quienes ignoran a sus padres durante su estancia, *Hierbas flotantes* (*Ukigusa*, 1959) que muestra a un actor ambulante que se reencuentra con una antigua amante y su hijo en un pequeño pueblo del sur donde la familia de esta mujer se reúne una vez al año, *Otoño tardío* (*Akibiyori*, 1960) historia de una madre viuda que intenta convencer a su hija de casarse antes de que pase su juventud y *El sabor del sake* (*San ma no aji*, 1962) que habla sobre un viudo que se encarga de su familia con la ayuda de su hija mayor, quien ya está en edad de contraer matrimonio pero no puede hacerlo por la situación de su familia (Tapíz, 2008 y Filmaffinity, fecha de consulta: 6 de julio 2019). En general estas películas hablan sobre la obligación social de la mujer por casarse antes de envejecer, de la reconstrucción de la familia después de la guerra, de la importancia de contraer matrimonio a pesar de la infelicidad de ambas personas y de la brecha generacional que se marcó entre jóvenes y viejos después de la Ocupación norteamericana (Tapíz, 2008). Dentro de estas películas y en sí de toda la carrera de Ozu, se marcaron ciertos patrones que se detectaron en la vida de muchos japoneses durante la posguerra donde hubo una exploración por lo occidental hasta lo puramente japonés y la concepción sobre ser individualista cuando se es joven y ser conservador cuando se es mayor. Estos patrones los reflejó en la tensión dramática donde confrontaba varios individuos que se situaban en diferentes sectores, como el regreso de un padre y la ida de una hija (Richie, 2005: 122). Igualmente mostró los sentimientos y emociones vividos en sus personajes frente a distintas situaciones como la muerte, la nostalgia, la separación, el aburrimiento, etc., como una forma de aceptación que nace del enfrentamiento del hombre hacia los cambios persistentes de la vida (Monterde y Riambau, 1996: 367-369).

Gracias a la libertad que tuvo dentro de su compañía pudo realizar las películas de su interés y tener costes de producción elevados sin ser cuestionados, ya que su punto de vista siempre perteneció al sentido de Shiro Kido (productor y presidente de Shōchiku) sobre lo que es japonés, lo que funcionó muy bien para Ozu tanto

dentro de su productora como en la taquilla (Richie, 2005: 122). Frente a esto, estuvo acompañado casi 15 años por un equipo de trabajo constante; como su coescritor Kogo Noda, como director del arte Tasuo Humada, como operador Atsuta Yuharu y como montador Yoshiyasu Hamamura, mientras como reparto tenía Chishu Ryu, Haruko Sugimura, Kinuyo Tanaka y Setsuko Hara.

El trabajo de Yasujirō Ozu se caracterizó por un estilo de creación, composición y técnico muy único en todas sus películas. Primeramente, sus guiones a veces se escribían a partir de diálogos o una frase que daba origen a una historia y a un conjunto de personajes destinados como la familia. Por otro lado, su sentido de composición, que es un aspecto primordial, fue reflejado como un estilo sencillo como su punto de vista, con habitaciones vacías, paisajes deshabitados, con objetos (rocas, árboles, botellas de cerveza, teteras) y texturas, que realmente jugaron un papel importante en sus películas y más en los últimas. En cambio, su forma técnica se compuso de una cámara estacionaria y baja, de una geometrización de los espacios fílmicos, de primeros planos de los personajes, estabilidad del tamaño del plano, de un tempo basado en las interpretaciones y la actuación coreografiada, de un montaje a 360°, un uso de planos de transición, de un carácter ritmado de los elementos sonoros que miden el tiempo, de la ausencia de movimiento, la construcción de los personajes en escena y de los campos vacíos que suspenden la sucesión de los acontecimientos, y de la historia (Monterde y Riambau, 1996: 367-369 y Richie, 2005: 56,118 y 121).

De tal manera, su estilo marcado, su punto de vista y su representación de la familia principalmente en la totalidad de sus películas corresponden a un enfoque y una esencia que él quiso mostrar, lo que lo hizo ganarse el título como el más japonés de todos los directores a pesar de su mezcla de lo tradicional con lo moderno, por dejar ver los elementos positivos y fieles de la tradición japonesa como la cortesía, los buenos modales, la armonía entre la seriedad, y el humor y las costumbres más relevantes en el universo del hogar (Monterde y Riambau, 1996: 349).

En contraste, pero con la misma importancia para la historia del cine japonés y el género *Shomin-geki*, está el director Mikio Naruse quien es considerado como el otro gran representante de su época. Nació en 1905 en el vecindario de Yotsuya, Tokio, y al igual que Ozu perteneció a la compañía de Shōchiku a la que entró en 1920 con tan sólo 15 años donde trabajó durante muchos años como gerente y después como director asistente. Sin embargo, fue hasta 1930 que se le permitió dirigir por primera vez en la película *Sr. y la Sra. Swordplay* (*Chanbara fufu*) y después en *Flunky, Work Hard* (*Koshiben gambare*, 1931) bajo las demandas de su compañía. Por tales razones, en 1933 renunció de Shōchiku y firmó contrato con PCL (Photo-Chemical Laboratories) la que un tiempo después se incorporó a la productora Toho donde este cineasta logró desarrollarse por completo (Richie, 2005: 127).

Naruse perteneció a una generación que comenzó con el cine mudo y que tuvo que adaptarse al sonoro, algo que él hizo sin dificultades aunque a destiempo por causa de un retraso general de equipo en las salas

japonesas a comparación de lo que pasó en países occidentales (Marías, 1993: 43). Fue hasta 1935 que obtuvo su primera película con gran reconocimiento y éxito, *¡Esposa!, Sé como una rosa!* (*¡Tsuma yo bara no yo ni*, también conocida popularmente como *Wife!*, *¡Be like a rose!*) que cuenta la historia de una oficinista que vive con su madre y anhela saber sobre su padre, quien la abandonó.

A partir de esta película se siguieron otras como, *El almuerzo* (*Meshi*, 1951) historia que cuenta las dificultades de un matrimonio donde la esposa está insatisfecha con su vida doméstica y de la poca atención que recibe de su esposo, *Mother* (*Okasan*, 1952) que nos narra sobre una familia que lucha por sobrevivir después de la guerra siendo la madre el sostén después de la muerte de su esposo, *El relámpago* (*Inazuma*, 1952) relato de una joven que anhela una vida distinta lejos de la rencillas de su familia por lo que decide irse a vivir a los suburbios de Tokio, *Hermano mayor, hermana menor* (1953) historia de una familia donde los padres intentan cuidar el porvenir de sus hijos hasta que su hija regresa embarazada y esto da un giro a sus vidas, *La voz de la montaña* (*Yama no oto*, 1954) que nos habla de una familia donde un padre sabe de los desenfrenos de su hijo por tal situación compadece a su nuera quien se desvive por su esposo, *Nubes flotantes* (*Ukigumo*, 1955) que narra sobre una pareja de amantes que al terminar la guerra se buscan y su relación gira entorno a separaciones y recuentros y *El diario de una vagabunda* (*Hourou-ki*, 1962) historia autobiográfica de una escritora que comparte a través de su obra las dificultades que vivió (Filmaffinity, fecha de consulta: 6 de julio 2019 y Monterde y Rimbau, 1996).

Sus películas se concentran exclusivamente en la familia tratando de captar el reflejo de las contradicciones de lo tradicional y lo moderno presente en los sentimientos y emociones de los integrantes del núcleo familiar. Siendo estos personajes personas que en apariencia se muestran normales pero que no son representantes de un sector y mucho menos de la gente común pues son individuos con una personalidad propia que oscilan entre la simpatía e indiferencia. Sus personajes femeninos manifiestan gran fuerza y obstinación, pues nunca desisten a pesar de saber que la felicidad es una ilusión pues no están dispuestas a renunciar. En general Naruse muestra una visión pesimista de la vida en donde las mujeres de sus filmes expresan un resentimiento que nace de la injusticia tanto social como existencial (Marías, 1993: 44 y Monterde y Rimbau, 1996: 370-372).

Su estilo se creó más con libros que con las películas que vio. A comparación de muchos de sus colegas, él formó un estilo realista y cuidadosamente banal, mostrado en sus guiones simplificados donde cortaba los diálogos innecesarios. Lo que aprendió de las películas americanas lo llevó a cabo en sus innumerables efectos sonoros y su constante música de fondo (Richie, 2005: 58 y 61). Por un lado más técnico, la cámara la colocaba como un testigo en determinado lugar para así centrar las expresiones del rostro de sus personajes, de los objetos importantes y de los cambios superficiales o reveladores. Por tal, ponía a sus actores en primer plano, utilizando como elemento primordial la revelación (Monterde y Rimbau, 1996: 370- 372).

El cine de Mikio Naruse constó una de una serie repetitiva de separaciones y reencuentros que pareció tener origen a causa de la guerra y la posguerra, donde los integrantes de la familia se incapacitaron para despedirse o unirse a otros, por lo que sus películas usualmente eran dramáticas. En general sus protagonistas fueron mujeres que llevaban el hilo conductor de las historias, ya que éstas estuvieron escritas por el género femenino particularmente por Yoko Mizuki y Fumiko Hayashi (Marías, 1993: 45 y Moreno, 2009: 85). Mientras desde un aspecto técnico, Naruse fue perdiendo movimiento en sus filmes hasta el punto de mantener la cámara casi siempre fija. No obstante, a pesar del cambio que vivió este director se mantuvo como el más modernista frente a otros directores de su generación como su excolega Yasujirō Ozu.

3.3 La familia en el cine actual: La mirada de Hirokazu Koreeda y Naomi Kawase

Yasujirō Ozu y Mikio Naruse fueron parte de una generación de directores que vivieron un gran cambio en la industria cinematográfica a causa de las nuevas restricciones tanto sociales como políticas vividas en su país. Esto marcó en su trabajo un punto de vista muy particular sobre lo que ellos observaron y lo que querían dar a conocer en sus historias, principalmente en las del universo familiar, pues fue de una de las instituciones sociales más afectadas después de la Segunda Guerra Mundial. Con el tiempo y con una nueva regeneración cada vez más presente en el mundo del cine, donde se buscaba combatir lo que quedaba de la Ocupación norteamericana para así renacer la cultura nipona, surgió a partir de los años 60 y 70 una nueva ola cinematográfica.

Ésta arremetió hacia muchos tabús y supersticiones morales, lo que respondió a la llegada de la televisión con nuevos formatos panorámicos, nuevos actores y películas de línea erótica o pornográfica. Además, de una nueva distribución de películas por compañías independientes y una estabilización de la industria de los dibujos animados. Durante estos años hubo una contraposición de directores de la nueva generación ante la expresión de los de la vieja escuela, una situación nada inesperada gracias a lo que estaba sucediendo en Japón (Sedeño, 2002: 258 y 259).

En las últimas dos décadas del siglo XX, en los años 80 y 90 el cine continuó renovándose y conformando un sistema moderno empresarial. Pero la producción aún se encontraba bajo la sombra de algunos acontecimientos vividos, como el cierre de casi 3 miles salas en los últimos 30 años, la llegada de nuevos directores de diferentes ámbitos audiovisuales y el aumento fulminante de los precios de las entradas del cine. Además, de ciertos hechos que acontecieron y que volvieron a mostrar la fragilidad de la sociedad japonesa, como el terrible terremoto en Kobe, la matanza en el metro de Tokio y la muerte del emperador Hirohito que significó el final de la Era Sowa.

Todos los nuevos cambios y hechos sucedidos en los últimos años sirvieron en los directores de ese periodo para una reflexión sobre los problemas de su país, en las que aportaron sus experiencias, algo que moldeó la cinematografía de esa época y dio paso a otra. Lo que de alguna manera configuró al cine con atmósferas postmodernas con constantes citas a lo tradicional pero sin dejar las cuestiones sociales y culturales del nuevo cambio al siglo XXI (Sedeño, 2002: 259- 262).

Por consecuencia, el género *Shomin-geki* también fue parte de esta regeneración, principalmente para los nuevos autores, ya que su visión sobre el núcleo familiar estuvo adaptada a los problemas, la cotidianidad y tipos de familia del nuevo período; el sistema de la familia japonesa pasó del tradicional modelo *ei* a un sistema más fiel a las nuevas generaciones (López, 2013: 11). Frente a esto fue muy difícil clasificar las producciones hechas del género *Drama-familiar*, pues en la actualidad del cine japonés se pueden encontrar combinaciones más alternativas de este género. Actualmente se destacan dos grandes representantes de éste, Hirokazu Koreeda y Naomi Kawase, pese a que son muy distintos ambos han dejado ver su mirada sobre la familia de manera muy simbólica y fiel a sus experiencias.

El primero de estos dos es Hirokazu Koreeda quien es considerado como de los directores más importantes de su generación y de Japón. Koreeda nació en 1962, en Nerima, Tokio; estudio en Waseda University en donde descubrió su pasión por el cine y tras graduarse se inició trabajando como asistente de dirección en la cadena de televisión *Tv Man Union*. En 1991 dirigió sus primeros documentales, *Lessons from a Calf (Mō hitotsu no kyoiku: Ina shogakko haru-gumi no kiroku)* y *However (Shikashi - fukushi kirisute no jidai ni)* en los que dejó ver los temas y la estética de lo que serían sus primeras películas ficcionales (López, 2013: 4 y 5).

Fue hasta 1995 que ganó por primera vez reconocimiento internacional con su primer largometraje, *Maborosis (Maboroshi no hikari, 1995)*, que ganó el premio Osella de Oro en el festival de cine de Venecia. Poco a poco este director fue ganando presencia con sus siguientes películas convirtiéndose de los cineastas más representativos del cine japonés contemporáneo junto con otros directores, como Takeshi Kitano y Takashi Miike, pero destacándose por su esencia clásica en sus historias. Algunos de sus logros más importantes son sus nominaciones a la Palma de Oro de Cannes por *Nadie sabe (Dare mo shiranai, 2004)* y *Distance (2001)* y el Mejor Guion en el Festival de San Sebastián por *Milagro (Kiseki o también conocido como I wish, 2011)* (López, 2013: 6). Además, de una Palma de Oro por *Un asunto de familia (Manbiki Kazoku, 2018)*, y por el mismo filme una nominación a mejor película en Lengua Extranjera de los premios Oscar y la entrega del Premio Donostia, reconocimiento a su trayectoria siendo el primer asiático en recibirlo. En su carrera ha tocado otros géneros y temas no referentes a la familia como el filme de época en *Hana (Hana yori mo naho, 2006)* donde nos cuenta la historia de un samurái que busca vengarse de la muerte de su padre, la fantasía en *Air Doll (Kûki ningyô, 2009)* película de una muñeca hinchable que cobra vida y el

terror en el capítulo *Nochi no hi* de la serie de televisión *Ayashiki bungô kaidan* (2010), que presenta relatos sobre fantasmas (López, 2013:5). Pero al final sus historias sobre el universo familiar es lo que lo ha caracterizado, pues tiene un discurso muy único y coherente en todas sus películas de este tipo, de las cuales destacan: *Nadie sabe* (*Dare mo shiranai*, 2004) la historia de una madre que abandona a sus hijos en un departamento dejando a cargo a uno de ellos para que cuide de sus hermanos, *Caminando* (*Aruitemo aruitemo*, 2008) relato de una familia que se reúne en día de verano para conmemorar la muerte del hijo mayor, un hecho que los padres aun no superan, *Milagro* (*Kiseki*, 2011) historia de dos pequeños hermanos que viven separados tras el divorcio de sus padres, los cuales esperan un milagro a través del encuentro de dos trenes que unen sus ciudades, *De tal padre, tal hijo* (*Soshite chichi ni naru*, 2013) relato sobre dos familias que son informadas del intercambio de sus hijos en el hospital que nacieron por lo que cada niño deberá volver a su verdadero hogar, *Nuestra hermana pequeña* (*Umimachi Diary*, 2015), historia de la integración de la hermanastra de tres jóvenes que viven solas en la casa de su abuela, quienes ahora son las responsables de la pequeña huérfana, *Después de la tormenta* (*Umi yorimo mada fukaku*, 2016) filme sobre un detective divorciado que gasta todo su dinero en apuestas de carreras, que intenta ganarse la confianza de su ex esposa y de su hijo y *Un asunto de familia* (Manbiki Kazoku, 2018) un grupo de personas, que sobreviven de pequeños delitos, encuentran a una niña y la integran a su peculiar hogar (Filmaffinity, fecha de consulta: 8 de julio 2019 y Torres, 2017: 79).

Estas películas son parte de una serie de filmes centrados en las problemáticas familiares que inició con *Nadie sabe* y que ha continuado hasta *Un asunto de familia*. En general estas historias nos hablan sobre el encuentro entre padres e hijos mostrado a través de escenas cotidianas con diálogos aparentemente intrascendentes. Igualmente en éstas hay una constante presencia de temas relacionados a la muerte, la pérdida y la memoria que forman parte de las pequeñas tragedias personales que no son vistas en la sociedad y que significan una dosis de humanismo en los personajes. Por tal, están presentes diversos tipos de familias compuestas con distintas concepciones sobre el matrimonio, donde hay un rompimiento del hogar japonés tradicional que da lugar al contemporáneo, en el cual los niños y sus mundos tienen mayor atención ya que éstos son más reflexivos que los propios padres (Moreno, 2009: 82 y Torres, 2017: 79).

Koreeda ha mostrado una visión y un estilo muy propio que ha ido evolucionado con el tiempo. Para él la familia es una entidad mutable e híbrida que está en función de los integrantes del núcleo familiar, pues esta institución social está en continúa redefinición (López, 2013: 7 y 13). Para este director “ya no es una unidad basada en los lazos de sangre ni en una institución legal” sino es más una adscripción de familias sociales donde un grupo de personas (amigos, compañeros, vecinos o gente del mismo círculo social) establecen relaciones más profundas (López, 2013:14).

Por otra parte, su estilo dentro del lenguaje cinematográfico se ha caracterizado de planos fijos, tomas largas, del uso de paisajes para expresar sensaciones de vacío, movimientos de cámara escasos, austeros y simples, planos a detalle y de una en escena muy detallada, natural e imperceptible. Aunque, ha presentado una evolución desde sus primeros filmes que son toscos y lentos a sus películas más recientes donde hay una mayor agilidad, ritmo y variedad de planos (López, 2013: 5). En su cámara están presentes los *pillow shots*, que son tomas de carácter costumbrista, natural y espontáneas, donde los objetos se muestran llenos de melancolía y cargados de simbolismo, que descargan emociones ligadas a otras escenas y evitan el exceso melodramático (Ramírez, 2018: 28 y 29).

Su cine en comparación a sus colegas de generación ha dejado ver una preocupación más profunda y continúa por mostrar a la sociedad japonesa contemporánea. Dentro de su universo familiar permite conocer las relaciones entre los personajes, que sorprendentemente han resultado ser universales a pesar de una distancia cultural. Para él es importante contar historias donde un miembro del hogar ya no está y otro más intenta tomar sustitución del rol como de algún padre para así reconstruir nuevos lazos familiares, ya que, desde su perspectiva este tipo de situaciones son conmovedoras (Echart y Muñoz, 2017: 316).

En contraparte, desde una mirada más personal esta Naomi Kawase la directora japonesa más conocida, que ha construido una carrera fructífera y sólida con una esencia muy única que no se apega a las modas y que ha alcanzado una asombrosa madurez. Ella nació en la ciudad de Nara, en 1969; estudio en la School of Visual Arts Osaka, donde también se desarrolló como docente después de su graduación en 1989. Comenzó en el mundo del cine con documentales de carácter autobiográfico de los que destacan, *Embracing* (Ni *tsutsumarete*, 1992) que narra la búsqueda de su padre y *White Moon* (*Shiroi tsuki*, 1993), y *Caracol* (Katatsumori, 1994), una semblanza de su tía abuela quien la crio como una madre. Pero fue hasta 1997 que realizó su primer largometraje ficcional *Suzaku* (Moe no *suzaku*, 1997) que estuvo enfocado en la familia japonesa, donde se cuenta la historia de un hombre de pueblo que debe mantener a su esposa, madre e hijos (Betancor, 2013: 106).

En su trayectoria como cineasta ha obtenido varios galardonados y reconocimientos, entre los más importantes, la Cámara de Oro de Cannes por *Suzaku* (1997), un Durián de Oro en el BAFF (Barcelona Asian Film Festival) por *Shara* (*Sharasoju*, 2003) y el premio de la FIPRESCI (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica) en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián por *Genpin* (2010). Kawase ha desarrollado en sus películas un estilo muy marcado donde su vida y su obra que están unidas, ya que busca reflejar las circunstancias que forman parte de su propia historia, como la ruptura matrimonial de sus padres y posteriormente el abandono de éstos (Betancor, 2013: 114).

Entre sus películas más relevantes esta *Firefly* (*Hotaru*, 2000) historia de una pareja de enamorados que están frente a un trágico contexto en sus vidas, *Sky, Wind, Fire, Earth* (*Kya Ka ra ba a*, 2001) que habla sobre el

acuerdo que llegó la cineasta con su padre, *Shara* (2013) la historia de una familia que ha perdido a uno de sus hijos y después de muchos años logra saber qué pasó con él, marcando así el cierre de un ciclo y el inicio de otro, *Shadow* (Kage, 2004) que presenta la búsqueda de un padre y el recuento, *Nacimiento* (Tarachime, 2006) documental autobiográfico que reflexiona sobre la muerte y la vida, *Gepin* (2010) relato sobre la relación entre el alumbramiento y la muerte donde un médico observa que negar la muerte es como negar la vida y *Una pastelería en Tokio* (An, 2015) historia de un pastelero que conoce una anciana que lo ayuda en su negocio, quien le da una receta secreta (Betancor, 2013: 106 y Filmaffinity, fecha de consulta: 9 de julio 2019).

En casi todas las películas de Kawase está marcada más la búsqueda de la figura paterna que de la madre, la cual está más presente ante los hijos. Muestra un carácter introspectivo en las historias donde se busca encontrar respuestas a los dilemas existenciales de los personajes y presenta conceptos como la soledad, el sentimiento de la ausencia, el abandono, el fluir de la existencia humana y la pérdida de los seres valorados. Otro aspecto, es que la mayoría de sus producciones tiene un reparto de actores amateurs lo que le aporta a su cine un estilo de documental tan propio de sus obras (Betancor, 2013: 112, 114 y 115).

Las películas de esta directora comúnmente intentan poseer raíces de la comunidad en cuestión a representar, es decir, mostrar con detenimiento los espacios, costumbres y la gente que forma parte de una comunidad en donde las familias o personajes de las historias viven. Da importancia a los detalles de la naturaleza que relaciona con el ser humano, acompañando con planos singulares y un buen uso de sonido. Siendo estas últimas características muy importantes para la construcción de su mirada en sus obras tan autobiográficas y vivenciales (Betancor, 2013: 115).

3.4 Grandes historias sobre la familia

En este último capítulo se presentan las 4 películas seleccionadas que son de las más relevantes dentro de la carrera de los directores antes mencionados, Yasujirō Ozu, Mikio Naruse, Naomi Kawase y Hirokazu Koreeda en donde han dejado conocer su propia representación del universo familiar y que hasta la actualidad son objeto de estudio cinematográfico e incluso de otros campos disciplinarios. Cada película tiene una peculiar historia y visión concreta la familia y las relaciones que se viven en ésta, las cuales de alguna manera se pueden contrastar por sus contextos distintos y sus problemáticas correspondientes.

A continuación los 4 filmes a revisar:

a) *Mother* (*Okasan*) de Mikio Naruse estrenada en Japón en 1952. Esta película nos narra la historia de una familia que vive día a día con las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, a pesar de sus esfuerzos por recuperar su vida anterior cada vez vive situaciones más difíciles. Con la muerte del hijo y después del padre, la madre es quien se convierte en el sostén del hogar y la encargada de la lavandería, su única fuente de

ingresos. Con la ayuda del amigo de su difunto esposo la madre comienza a aprender la labor de su negocio, sin embargo, cada vez suceden situaciones más complicadas que hacen que la familia se desintegre y que la mamá tome decisiones que van en contra de sus emociones. Al final de la historia, la hija menor se va a vivir a otro hogar para así no causar más molestias y la madre deja ir al hombre que la ha apoyado pues su mayor interés está en su hogar e hijas.

Esta película fue considerada por el propio Naruse como la “más feliz” en comparación a sus demás filmes, pues en ésta se presenta el sentimentalismo dentro del *Shomin-geki* y se le da a la casa un valor importante y un papel vital. El guion fue basado en una historia seleccionada en un concurso de composición, el cual el director lo aceptó ya que éste habla sobre los problemas en la familia, un tema que entiende mejor que cualquier otro (Richie, 2005; 25 y Russell, 2008: 236).

A pesar de que *Mother* junto con *El almuerzo (Meshi, 1951)* marcaron el regreso del cineasta Mikio Naruse, esta primera película tuvo un recibimiento polémico y no tan alabado por los críticos. En primer lugar porque Tanaka Kunuyo (personaje de la madre), una de las actrices más importantes de su época, hizo el papel de una ama de casa después de haber sido parte de una serie de fotos feministas con Mizoguchi y de haber vivido en Estados Unidos durante un tiempo, acciones que de alguna manera contradijeron su actuación. En segundo lugar, porque fue considerado un fracaso el entendimiento del director por el cambio generacional de la sociedad japonesa representado en la película, por lo que varios críticos dijeron que por esa razón el relato se convirtió en algo genéricamente trivial. Y por último, porque su crítica social a partir del revisionismo de género no fue bien construida según las críticas (Russell, 2008: 237 y 240-241).

Este filme muestra a una familia en un periodo de cambio y transición durante la posguerra donde la ciudad se está reconstruyendo lentamente con ciertas cicatrices frescas, mientras la protagonista de la historia sacrifica sus propios deseos quedándose insatisfecha y con un anhelo palpable. Esta historia se presenta a partir de una serie episodios muy similares a sus bocetos hechos y cuenta con una simplicidad donde el sentimentalismo está basado en los detalles de la vida cotidiana en una época difícil de vivir. Por un lado más técnico, su estilo tiene una edición discontinua que resalta el espacio fílmico de la casa, encuadres donde hay dos o tres planos de acción, objetos aislados como elementos del relato, cortes entre temporalidades, y espacios y reconfiguraciones de los personajes en composiciones significativas (Russell, 2008: 237-241).

b) *Cuentos de Tokio (Tokyo monogatari)* de Yasujirō Ozu estrenada en Japón en 1953. La película nos narra la historia de una pareja de ancianos, que viven con su hija menor, y que deciden ir a visitar a sus otros hijos que residen en Tokio, ya que llevan muchos años sin verlos. A su llegada a la ciudad los padres se dan cuenta de las circunstancias en las que realmente viven éstos por lo que intentan durante su estadía no causar ninguna molestia, sin embargo, a pesar de sus esfuerzos sus hijos no se sienten cómodos con ellos. En un principio los hijos intentan estar al pendiente de sus padres pero al final terminan más preocupados por sus propios

problemas y su vida diaria, por lo que la pareja en algunas ocasiones termina teniendo más atención por parte de una de sus nueras. Después de su regreso la madre muere y el padre se queda con su hija menor en su pueblo natal, mientras que sus demás hijos continúan con su vida acelerada (Tápiz, 2008:126 -27).

Esta película se filmó cuando Ozu se encontraba en plena madurez productiva ya sostenida por varios éxitos anteriores. El proceso creativo de la historia fue muy rápido a pesar de que estuvo lleno de interrupciones por el horario tan pesado del director, no obstante, esta situación terminó influyendo en el filme donde algunos sucesos mostrados están vinculados a la realidad que se vivió durante el tiempo de trabajo. Cuando se comenzó a rodar, Japón se encontraba en una recuperación económica y social tras la Segunda Guerra Mundial y el fin de la Ocupación norteamericana. Como consecuencia de estos dos hechos las ciudades crecieron a un ritmo rápido mientras que las zonas rurales perdían cada vez más habitantes, principalmente jóvenes (Tápiz, 2008: 123 y 126).

Cuentos de Tokio es una de las cintas más importantes en la carrera de Ozu, su representación sobre la brecha generacional dentro de esta película es usada como “una metáfora de un Japón de posguerra visto como una familia desmembrada, desgajada y despojada de su pasado” (Moreno, 2009:83 y 84) donde se contraponen la permanencia de los valores tradicionales y la asimilación de nuevos modos de vida, que enfrenta principalmente la generación vieja y es tomada por la nueva por supervivencia. Por ende, la ciudad es retratada de manera competitiva y estresante para los ciudadanos que se ven consumidos por la frialdad (Ramírez, 2018: 6).

En concreto la historia representa el desapego de las generaciones jóvenes con la población mayor a partir del término de la guerra; además de mostrar el tema de la emigración de la sociedad a las ciudades, de las largas jornadas de trabajo que tienen los ciudadanos y el poco tiempo que disponen, e igualmente da a conocer el cambio de la estructura familiar japonesa de la tradicional a la nuclear donde sólo la conforman padres e hijos. En sí, la trama de la película en donde se aborda todo lo mencionado anteriormente, es simple y está enfocada en el entorno de la pareja de ancianos sin necesidad de historias paralelas o tintes cómicos (Tápiz, 2008: 128 y 122).

c) *Shara (Sharasoju)* de Naomi Kawase estrenada en Japón en el 2003. Esta película narra la historia de una familia que perdió a uno de sus hijos gemelos en una extraña circunstancia y que a pesar de los años sigue viviendo con un profundo dolor. En el presente, los padres intentan reconstruir su vida con la próxima llegada de un bebé y con su otro hijo que ya es un joven, sin embargo, por debajo de su intento de salir adelante aún viven con el fantasma de aquel día cuando ocurrió el hecho que marcó sus vidas. Frente a esta situación, después de mucho tiempo reciben información de lo que pasó con su hijo desaparecido, lo que marca el cierre a la incertidumbre que vivieron por mucho tiempo, mientras que para el gemelo que aún vive significa liberar

el pasado y poder enfrentar sus propias emociones. Al final con la llegada de una nueva vida a esta familia se inicia un nuevo ciclo al mismo tiempo se termina otro (Betancor, 2013: 106).

El guion y la dirección de esta película son de la cineasta Naomi Kawase y la fotografía de Yataka Yamasaki. En el reparto Kohei Fukungaga, Yuca Hyyoudo, Katsuhisa Namase, Kanako Higuchi y nuevamente Naomi Kawase. El título de este filme hace referencia al nombre del jardín donde murió Buda, debajo de dos árboles gemelos de la especie *Shala (Shorea Robusta)*, por lo tal, la directora utiliza este simbolismo para los personajes de los hermanos gemelos que son presentados como si fueran dos espejos que se reflejan mutuamente. Por otro lado, la cinta establece lazos con otra película de Kawase, *El bosque del luto (Mogari no mori, 2007)* que denota también una tragedia de la pérdida de un hijo (Betancor, 2013: 106-107 y 110).

La crítica cinematográfica hacia este filme ha encontrado ciertas similitudes de ésta con otras películas como, *La aventura (L'Avventura, 1960)* de Michelangelo Antonioni, *El alumbramiento (Lifeline, 2002)* de Víctor Erice y en general con las producciones del género *Shomin-geki*, particularmente con las de Mikio Naruse, como *La voz en la montaña (Yama no oto, 1954)*, *Nubes flotantes (Ukigumo, 1955)* y *Nubes dispersas (Midaregumo, 197)*. Además, de algunas cintas de Hirokazu Koreeda, quien comparte con la directora Naomi Kawase varios temas similares en sus historias (Betancor, 2013: 111-112).

En una cuestión de estilo, *Shara* esta filmada completamente con cámara en mano, la cual se adentra a la historia como un personaje espectral que representa la mirada errante de hijo desaparecido que viaja por las calles y viviendas de Nara. Además, de que tiene largos travelling, muchos primeros planos, cortos diálogos junto con largos silencios, fuera de campo y claroscuros como forma de creación de atmosferas.

Desde otro punto, esta película representa el ciclo eterno de la vida, el cual comienza en el relato con la desaparición de un hijo y termina con el nacimiento de otro; se muestra un proceso de aceptación hacia la pérdida y por ende a la redención, y curación sobre el pasado. Por tal, los personajes están en una búsqueda interior y un recorrido espiritual para así alcanzar su paz, aunque los integrantes de la familia viven una profunda soledad por guardar sus emociones y no dejar ver su dolor; al final el amor que se tienen entre sí y el apoyo que se dan a partir de los valores familiares fundamentados por su comunidad les permiten seguir avanzando (Betancor, 2013: 108-111 y 117).

d) *De tal padre tal hijo (Soshite chichi ni Naru)* de Hirokazu Koreeda estrenada en Japón en el 2013. Esta película nos habla de dos familias de diferentes clases sociales que descubren a partir de unos estudios de sangre realizados por la escuela, que sus hijos de 6 años fueron intercambiados en el hospital que nacieron. Frente a esa situación ambas familias deciden que lo mejor es que cada niño regrese a su verdadero hogar, para esto acuerdan no hacer el intercambio de manera drástica por lo que cada niño comienza a convivir poco a poco con sus verdaderos padres. Sin embargo, el proceso para los infantes es difícil de entender ya que no saben lo que realmente está pasando, al igual que para las dos familias, pero principalmente para el padre de

clase media-alta quien desarrolla un dilema entre la filiación de sangre y la filiación afectiva, ya que su papá le inculca que lo más importante son los lazos sanguíneos. Al final se realiza por completo el intercambio de los hijos, no obstante, el padre que se encuentra confundido comprende el verdadero valor y significado de su paternidad que va más allá de lo biológico.

En la película se utilizan colores sobrios en general, una fotografía natural con planos pausados incluso contemplativos que respetan a los personajes y vuelven cercana la mirada del espectador y una atención detallada a los objetos como la cámara y los cometas, siendo este último un recordatorio sobre el tiempo que deben compartir los padres e hijos para generar vínculos. Mientras, en los personajes se construye un espacio para las identidades; como es el caso del padre de clase media-alta quien tiene una forma de ver la vida y de reconocer la paternidad. Por otro lado, se muestra la indiferencia que pueden tener las instituciones ante ciertos casos donde sólo ven por sus propios intereses (Cristina Bringas, 2014 y Echart y Muñoz, 2017: 326-328).

Koreeda en este filme representa la conformación de núcleos familiares a partir de los afectos sentimentales que comparten los integrantes de la familia. Hace notar la violencia que sufren los hijos al vivir una situación difícil adjunta con un cambio de valores al estar entre dos hogares. Por otro lado, la cinta explora la inmadurez del personaje adulto donde no hay un desarrollo afectivo y al mismo tiempo la del niño quien asume ciertas responsabilidades y actitudes que no corresponde a su edad, mientras la madre se mantiene equivalente ante lo que ocurre sin dar una completa aprobación de los vínculos (Echart y Muñoz, 2017:321- 328).

4. METODOLOGÍA

La metodología de este trabajo fue realizada con base a un modelo social de tipo textual y subtextual con micro y macro análisis en las 4 películas elegidas, las cuales pertenecen al género *Shomin-geki* y *Drama-familiar* lo que permitió una mejor delimitación de la selección; 2 de los años 2000 (siglo XXI), *Shara* (*Sharasoju*, 2003) de Naomi Kawase, y *De tal padre tal hijo* (*Soshite chichi ni Naru*, 2013) de Hirokazu Koreeda y 2 de los años posguerra (siglo XX), *Mother* (*Okasan*, 1952) de Mikio Naruse, y *Cuentos de Tokio* (*Tokyo monogatari*, 1953) de Yasujirō Ozu. Cada análisis se compuso de tres partes, Punto de vista, Glosemática Narrativa y Moralidad, y Análisis de subtextos familiares.

4.1 La primera parte permitió conocer la enunciación fílmica del Punto de vista a partir de la focalización de los elementos del lenguaje cinematográfico (Imagen, Sonido, Narración, Montaje y Puesta en escena).

Además, de ayudar analizar la dimensión ideológica construida en los filmes. Por tal, en este análisis se identificó y puntualizó en todas las secuencias los siguientes los elementos⁴:

- a) La relación de la cámara con el espacio y los elementos profilmicos
- b) Imagen fotográfica
- c) Ángulo de toma
- d) Perspectiva narrativa
- e) Encuadre y montaje
- f) Plano secuencia
- g) POV sonoro
- h) Tematización de la cámara

Primero se identificó los elementos anteriormente mencionados para así después puntualizar su función. En la relación de la cámara con el espacio y los elementos profilmicos, se tomó en cuenta la relación de la imagen con la puesta en escena donde entran en juego el emplazamiento (normal, picada, contrapicada, cenital u over shoulder) y desplazamiento (Paneo, Dolly, Travelling, Cámara en mano o móvil y Grúa) de la cámara, la distancia focal, y física y la profundidad de campo (alta o baja). En la imagen fotográfica se consideró en los planos, la composición, la iluminación (la presencia de sombras, de contrastes o algún tipo de texturas) y el color (ritmo visual o alguna combinación de colores), además de la velocidad o algún tipo animación. En el ángulo de toma se identificó el eje de la mirada, es decir, la altura de la cámara y el grado de inclinación (picada o contrapicada), y horizontalidad (holandesa) de ésta. En la perspectiva narrativa se tomó en cuenta la relación de la imagen con la narración para así conocer quién narra a partir de las fórmulas de sorpresa, misterio y suspenso, además de la gradiente de omnisciencia y la participación diegética. En el encuadre y montaje se consideró la relación de las imágenes con el montaje para la identificación de lo que se muestra y lo que queda fuera del cuadro. En el plano secuencia se tomó en cuenta la relación entre la imagen y la puesta en escena por medio de la construcción narrativa durante el montaje y el sentido de los desplazamientos de la cámara. En el P.O.V sonoro se consideró la relación de la imagen con el sonido a partir de la presencia de la voz en off y over, la función de la música (narrativa, didáctica o emotiva), los sonidos ambientales y los efectos sonoros. Por último, en la tematización de la cámara se identificó la relación de la imagen con sí misma, a partir del rompimiento de la cuarta pared, de la metalepsis o los simulacros (Zavala, *Guía para analizar el POV*, 2019).

⁴ Estos elementos identificados son tomados de la *Guía para analizar el POV*, del Dr. Lauro Zavala. Material de trabajo del área de concentración Análisis Cinematográfico, Fotocopia 2019.

4.2 La segunda parte permitió realizar una traducción de la película, es decir, una interpretación narrativa. La teoría de la glosemática ha estado presente en distintos modelos para la diferenciación de la lingüística estructural, entre el significante (expresión) y significado (contenido), lo cual ha generado varias adaptaciones, algunas de estas propuestas por Louis Hjelmslev, Jürgen Trabant y Seymour Chatman. Como consecuencia de esto, la glosemática ha podido ser extrapolada al terreno de la narratología, generando así una Glosemática Narrativa que permite distinguir los 4 planos glosemáticos para el estudio del texto narrativo de cualquier campo, como la fotografía, literatura o cinematografía (Zavala, 2017).

Por consiguiente, en este segundo análisis se utilizó el modelo del Dr. Lauro Zavala⁵, el cual propone una formulación aplicable para la narrativa fílmica, donde se identifican los planos de tal forma:

- a) Sustancia de la Expresión = Lenguaje cinematográfico
- b) Forma de la Expresión= Estructura narrativa
- c) Forma del Contenido= Género
- d) Sustancia del Contenido= Ideología

Por lo que, para este análisis se puntualizó el modelo en la primera y última secuencia, contraponiendo así el inicio y final de cada película para reconocer su estrategia narrativa y dimensión discursiva en general.

En la Sustancia de la Expresión se analizó el lenguaje cinematográfico, en donde se puntualizó los siguientes aspectos:

En la Imagen se consideró el emplazamiento y de desplazamiento de la cámara, los tipos de planos y las fórmulas narrativas, como el suspenso (el espectador y narrador saben algo que el personaje ignora) la sorpresa (el narrador sabe más que el espectador) o el misterio (el espectador sabe que hay un secreto pero no sabe qué es); en el Sonido, si la función es didáctica (determinada por la imagen, donde la narrativa domina), dialéctica (determinada por lo sonoro frente a lo narrativo) o dialógica (determinada por el diálogo entre lo sonoro y la imagen) y la forma en la que se presenta, intradiegética (ambientación, diálogos y connotaciones) o extradiegética (voz en off o voz en over); en el Montaje, la duración, el ritmo (normal, cámara lenta, congelamiento, etc.) y la función de los cortes o el uso de algún *flashback* y *flashforward*, los planos sonoros y el tipo de montaje, narrativo (lógico y cronológico), conceptual (orden alterado en tiempo del universo, como la memoria o la imaginación) o itinerante (orden complejo, uso de los anteriores tipos); en la Puesta en escena, todo lo que pasa en el espacio fílmico, y su integración (elementos del lenguaje

⁵ Este modelo de Glosemática Narrativa fue presentado en el Tercer Encuentro del Seminario de Estudios Cinematográficos (SEC) en octubre 2016.

cinematográfico) y los tres tipos de amplitud estilística, alta (múltiples puntos de vista, gran profundidad de campo, 5 niveles de suspenso y mezcla de varios planos sonoros), baja (un solo punto de vista y un plano sonoro, color y forma uniforme, corta profundidad de campo y cámara fija) o variable (integración de amplitud estilística baja y alta); y en la Narración, los niveles de suspenso (calma, incertidumbre, curiosidad, suspenso y sorpresa) y la teoría incoativa (inicio) y terminativa (final), que puede ser clásica (contextualiza, y presenta a los personajes y resuelve los enigmas narrativos), moderna (plantea un enigma a partir de un inicio irrepetible y finaliza de manera abierta con varias verdades) o posmoderna (con rasgos clásicos y modernos) (Zavala, *Notas de Curso*; 2018).

En la Forma de la Expresión se identificó la Estructura narrativa en donde sólo se tomó en cuenta la estructura textual de los hechos, es decir, cómo ocurren los sucesos narrativos en la secuencia.

En la Forma del Contenido se identificó el Género, la construcción del filme dentro de un género (comedia, romance, terror, drama, etc.) o subgénero, que tienen ciertas características acompañadas de algún arquetipo, personaje o filosofía.

Y por último, en la Sustancia del Contenido se tomó en cuenta la Ideología, la visión del mundo de la película, lo que se busca mostrar en la historia y cómo se propone al espectador. Antecedentes o verisimilitud con la realidad (Zavala, *Notas de curso*; 2018).

4.3 La tercera y última parte, Moralidad y Análisis de subtextos familiares, está dividido en dos, Identidad moral y Árbol de subtextos familiares. El primero permite conocer cuál es la identidad moral y cómo está construida en cada uno de los integrantes de la familia en las películas seleccionadas. Mientras el segundo permite identificar cuáles son los subtextos⁶ generados en el hogar a partir de un anhelo, objeto de deseo, ley o hecho presente en el universo fílmico.

Para esto se realizó un análisis macro, es decir, de toda la película. Para la Identidad moral se hizo una infografía que presenta a los integrantes de la familia, la cual está acompañada de un cuadro que describe la moralidad de cada uno. Para esto se tomó en cuenta el texto de Juan Antonio Rivera, *Lo que Sócrates le diría a Woody Allen. Cine y filosofía*, en donde explica que la identidad moral está edificada por el gusto moral

⁶ El subtexto es un término de origen teatral, siendo Constantin Stanislavski su primer teórico. Es el contenido que hay debajo del texto y que es expresado en el comportamiento del personaje pero de forma discreta; es su mundo interior, es decir, sus ideas o concepciones, sentimientos, emociones y motivaciones, que incluso pueden ir en contra de sus diálogos. Completa el proceso de significación del texto, enriqueciendo el contenido del lenguaje cinematográfico presente (imagen, sonido, narración, puesta en escena y montaje). Lo que se dice en el subtexto permite conocer “lo que no se dice o el cómo se dice” dentro del universo fílmico (Montes, 2009: 7 y 8).

que está constituido por las metapreferencias (lo que me gusta que me guste), un código moral impuesto (por una persona, un grupo o una institución) y por la mirada de aprobación o desaprobación de la sociedad. De manera que, esto configura una autoimagen favorita deseada por el personaje o lo confronta en un dilema moral.

Del mismo modo, para el Árbol de subtextos familiares se hizo una infografía que ilustra los subtextos (ramas) y su base (raíces) de origen, esta relación es establecida por un color en específico para cada raíz con sus respectivas ramas. Junto a esto, también está un cuadro que explica los subtextos identificados a partir de un anhelo, objeto de deseo, ley o hecho que existe dentro del núcleo familiar y que generan una reacción en el universo fílmico de los personajes. Para este caso se tomó en cuenta, además de los elementos del lenguaje cinematográfico, los siguientes textos para esta identificación: De Joël Dor, *El padre y su función en psicoanálisis*, y el de Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 5: Las formaciones del inconsciente 1957-1958*, que explican el concepto sobre el Padre simbólico, imaginario y real, La metáfora paterna y La forclusión del nombre del padre. Donde se consideró, en el primero la función del padre representada de forma simbólica (depositario legal sobre la ley de incesto o como otorgador del nombre), imaginaria (identidad fantasmica construida por el hijo) y real (representante biológico). Mientras en el segundo se tomó en cuenta los 3 tiempos del Edipo, *Identificación con el Falo imaginario* (el objeto deseado), *Privación de la madre por el padre* (la ley paterna como privador) y *Padre donador* (la identificación viril o femenina de los hijos). En cambio, en el último se atendió el *Gran otro*, presentado como el campo del saber (madre) y como el significante puro (padre), donde el primero establece un saber perfecto y el segundo un saber con distintos sentidos.

5. ANÁLISIS

5.1 *Mother* (Japón, 1952)

a) Cuadro de análisis (Primera parte): Punto de vista

Título: *Madre* (おかあさん *Okaasan*)



Director: Mikio Naruse

Año: 1952

Secuencia analizar: Todas las secuencias de la película

SEC 1
1' 46''- 5' 10''


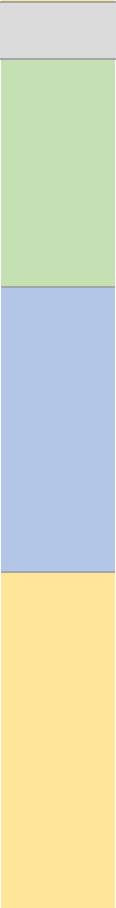
En esta secuencia el sonido ambiental, los efectos sonoros, la voz en off y la música extradiegética en diferentes planos dan a conocer en donde está ubicado el foco sonoro, siendo en este caso en la familia. El sonido del tren va aumentando al mismo tiempo que se va acercando, éste pasa a 2P (Plano sonoro) mientras entra la música en 1P y crea el ambiente de las calles de la ciudad. Sale el sonido del tren y se presenta la voz en off (Toshiko) que relata quiénes son los integrantes de la familia Fukuhara. La mezcla de los planos sonoros va desde el crujir de las judías al ser comidas por Ryosuke hasta las múltiples conversaciones de los personajes (Ryosuke y Masako hablan sobre la apertura de su lavandería).


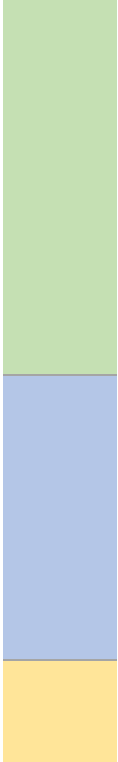
El relato es contado a partir de la conciencia de Toshiko (narrador) quien presenta a los integrantes de su familia, habla sobre sus gustos y sus peculiaridades. Se combinan dos miradas, la que muestra el universo más allá de lo que ven los personajes, siendo Toshiko (narrador) la encargada de mostrar quién es la familia Fakuhara, mientras la otra está en función a las acciones de los personajes y los hechos que están pasando, como Masako conversando con su esposo (campo contra campo) o Toshiko observando a su travieso primo.

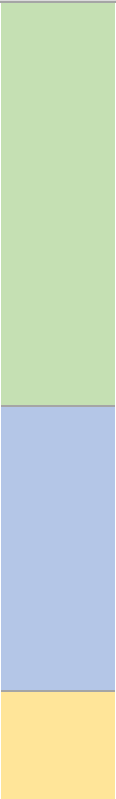
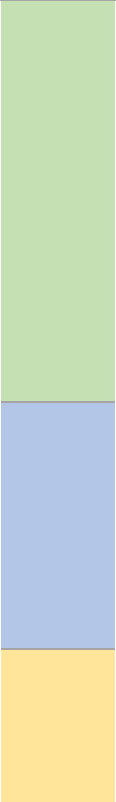
Por tal, la cámara siempre se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal (A la altura de los ojos) a excepción de una vez que está en Over Shoulder (A la altura del hombro), lo cual enfatiza a Hisako limpiando. Los planos van desde un Very Long Shot (La llegada del tren) hasta un Group Shot (La familia reunida en la casa). El punto de vista es único

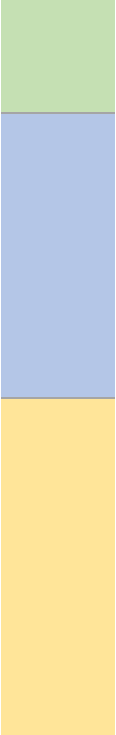
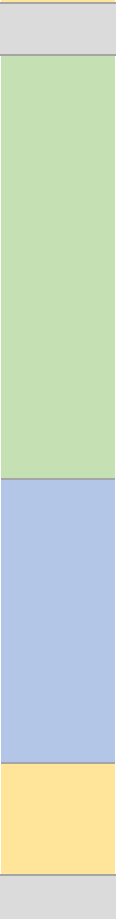
	<p>en 19p (Plano de imagen), subjetivo en 1p y campo contra campo en 5p, lo que permite conocer la conversación de miradas y diálogos de los integrantes de la familia Fukuhara.</p>
<p style="text-align: center;"><i>SEC 2</i> <i>5' 11" - 8' 32"</i></p>	<p>En esta secuencia el sonido obedece a las señales visuales, como el de la bicicleta del padre, el carrito para vender de Masako o los pasos de la gente caminado por la calle. También cumple a partir del montaje que hay en la secuencia, por ejemplo, los diálogos entre Shinjiro y su familia (campo contra campo).</p> <p>Por otro lado, la variación de intensidad que está presente da prioridad a dejar escuchar los diálogos de los personajes para así conocer más sobre los integrantes de la familia. Un ejemplo de esto es: Toshiko trabajando (ambiente de calle), llegan sus amigas y el ambiente pasa a 2P y los diálogos a 1P. A partir de esto se da a conocer que ella no va a la escuela como las demás jóvenes de su edad.</p> <p>El relato presenta un día común en la vida de la familia Fukuhara, el cual se muestra desde un punto de vista omnisciente que deja ver paralelamente lo que hace cada personaje desde un nivel de calma. Esta mirada contextualiza y deja ver las acciones de los personajes. El padre despidiéndose de sus hijas y su sobrino, la madre dejando todo lo necesario para su hijo enfermo y Toshiko llegando al lugar donde vende pastelillos.</p> <p>Ante esto, la cámara siempre se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal a excepción de una vez que está contrapicado (el letrero de Toshiko). Los planos van desde un Long shot (Ryosuke saliendo de la casa con su bicicleta) hasta un Detalle (El letrero de <i>Pasteles calientes</i> de Toshiko). Por otro lado, el punto de vista único se presenta en 16p, cambio de ángulo en 1p y campo contra campo en 8p, lo que permite conocer las labores de un día normal en la vida de la familia.</p>



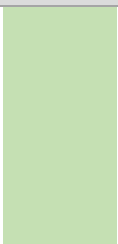
<p style="text-align: center;"><i>SEC 3</i> 8' 33"- 11' 28"</p>		<p>En esta secuencia la música extradiegética (violín, viola y chelo) responde a la integración de los diálogos; entra música en 1P, después pasa a 2P y entran los diálogos a 1P lo cuales se mantienen en toda la escena. También el sonido obedece a las acciones, por ejemplo el movimiento del serrucho que utiliza el padre.</p> <p>Por otro lado, el manejo de la intensidad sonora permite que la focalización este en las conversaciones, ya que en éstas se da una contextualización de los hechos y características de los personajes, como el gusto por las novelas de amor de Toshiko.</p> <p>En este caso hay una mirada omnisciente que muestra los acontecimientos, pues deja ver los hechos que ocurren paralelamente. Por ejemplo, Toshiko escuchando una novela romántica mientras sus padres reciben una carta sobre la huida de su hijo de la clínica en donde estaba hospitalizado. No obstante, hay tres momentos donde la mirada pasa hacia los personajes; un cliente observando a Toshiko, Tetsuo viendo al revés y Masako mirando a su esposo. Por tal, la mirada está presente a partir de cómo pasan los hechos en el relato. La cámara siempre se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal a excepción de una vez que está en holandés (Tetsuo ve una casa al revés). Los planos van desde un Long Shot (Toshiko y su cliente escuchando a Shinjiro leer una novela de amor) hasta un Detalle (El letrero de <i>Helados</i> de Toshiko). El punto de vista único está presente en 13p, el subjetivo en 1p, el campo contra campo en 6p y cambio de ángulo en 1p.</p>
<p style="text-align: center;"><i>SEC 4</i> 11' 29"- 13' 59"</p>		<p>En esta secuencia el sonido responde a las acciones de los personajes, por ejemplo, el serrucho cortando o los pasos sobre la madera. No obstante, los diálogos tienen una mayor focalización sonora, pues dan a saber de la preocupación de la madre y el descontento del padre por la huida de su hijo enfermo.</p>
		<p>En este caso, el relato es contado a partir de la mirada de Masako, la cual da a conocer lo que está pasando en la casa, Tetsuo y Hisako jugando, Ryosuke trabajando, mientras ella en un estado de preocupación por la huida de su hijo (por ende hay un nivel de incertidumbre). Por lo tal, la mirada está construida a partir de la secuencialidad de las acciones tanto del padre, la madre y los niños, donde hay un uso de campo contra campo muy frecuentemente. Ante esto la cámara siempre se mantiene fija con un emplazamiento normal que muestra lo que está pasando en la casa de la familia Fukuhara. Los planos van desde un Full Shot (Ryosuke sacando al perro de la casa) hasta un Two Shot (Masako conversando con su hijo enfermo que regresó) con un punto de vista único presente en 14p</p>
		<p>y campo contra campo en 5p.</p>

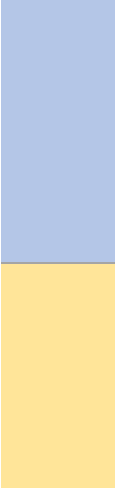
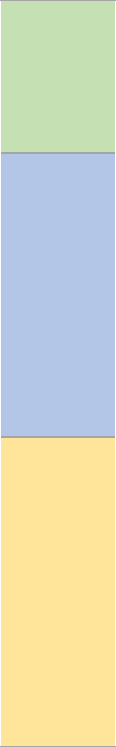
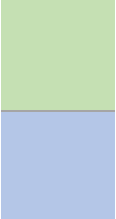
<p style="text-align: center;"><i>SEC 5</i> 14' 0"- 16' 16"</p>		<p>En esta secuencia el sonido está presente a partir de las acciones visuales del relato, el padre usando el martillo y Toshiko cerrando la puerta. Además de los diálogos, como los niños leyendo y la conversación entre Masako y Susumu. Siendo esta última el foco sonoro, ya que predice la muerte del hijo.</p> <p>El relato no permite al espectador conocer los pensamientos de Masako ni del hijo, pues a pesar de la conversación que tienen ninguno de los dos habla sobre la muerte que se aproxima.</p> <p>Por tal, la mirada está relacionada a la secuencialidad de los hechos que pasan en la casa, Toshiko preparando los futones para dormir, Ryosuke trabajando y Masako cuidando a Susumu (campo contra campo). Lo que permite conocer el ambiente de una noche aparentemente tranquila en la familia Fukuhara.</p> <p>Ante esto, la cámara siempre se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal a excepción de una vez que está picada, la cual representa a Masako viendo a su hijo acostado. Los planos van desde uno abierto (La casa de la familia Fukuhara) hasta un Medium Close Up (El rostro del hijo enfermo) con un punto de vista único presente en 14p y campo contra campo en 5p.</p>
<p style="text-align: center;"><i>SEC 6</i> 16' 17"- 19' 29"</p>		<p>En esta secuencia el sonido obedece a la interacción de los personajes (diálogos) y a las señales visuales, como los jóvenes tocando tambores en la calle o la gente caminando. Además de que hay una variación de intensidad en la música extradiegética y en la voz en off (Toshiko): Música melancólica 1P, pasa a 2P y entra voz en off en 1P (Toshiko se pregunta por qué la gente muere y si algún día eso pasará con sus padres).</p> <p>La focalización del relato está en relación a Toshiko (narrador) quien habla desde su propia conciencia sobre la muerte como un hecho que llega a la vida de los hombres. Por tal, este personaje da a conocer sus pensamientos a través del narrador y los planos cerrados.</p> <p>La mirada presentada está relacionada a la secuencialidad de los hechos; la amiga de Masako dirigiéndose a visitarla, Toshiko dejando flores a la tumba de su hermano y la familia Fakuhara (padre y madre) recibiendo unos presentes (judías y arroz) por la muerte del hijo. Por lo cual, la cámara siempre se mantiene fija con un emplazamiento normal que muestra la visita de la amiga de Masako y de Toshiko en distintos espacios. Los planos van desde un Full Shot (Toshiko pensando en la muerte de su hermano) hasta un Two Shot (Masako y Ryosuke conversando sobre la llegada de Kimura). Por otro lado, el punto de vista único está presente en 14p y campo contra campo en 5p.</p>

<p style="text-align: center;"><i>SEC 7</i> 19' 30''- 30' 40''</p>		<p>En esta secuencia el sonido está a partir de las acciones de los personajes y los lugares en donde se ubican, por ejemplo el sonido de la gente tocando en la calle (tambor y varios instrumentos), el tren pasando por la ciudad o la bicicleta de Toshiko y Shinjiro. Hay una variación de intensidad dentro de los elementos sonoros presentes, la música, la voz en off (Toshiko) y los diálogos. La música extradiegética en 2P y la voz en off en 1P, sale la voz y entran los diálogos en 1P, mientras la música se mantiene. De esta forma se crea una atmósfera triste la cual predice la cercana muerte de Ryosuke.</p> <p>El relato da a conocer la tristeza y dolor que siente Masako ante Ryosuke, por lo que se muestran los recuerdos que la atormenta a ella y a su esposo, pues cuando eran jóvenes tenían una mejor vida. Por otro lado, también se presenta a un nuevo personaje, el señor Kimura quien llega a ayudar a la familia Fukuhara.</p> <p>En la secuencia hay dos miradas; en la primera el narrador (Toshiko) que presenta a Kimura y la segunda que muestra cómo van ocurriendo los hechos después de que el doctor confirmara que pronto morirá Ryosuke. Ante esto la cámara siempre se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal y en Over shoulder o picada, la cual permite establecer una relación cuando Masako ve a su esposo y Kimura conversando con Ryosuke. Los planos van desde un Long Shot (Kimura en la calle esperando un diagnóstico del doctor) hasta un Medium Close Up (El rostro del Toshiko conversando con Shjinjiro), con un punto de vista único presente en 29p, campo contra campo en 13p, subjetiva en 4p, cambio de ángulo en 3p y flashback en 3p.</p>
<p style="text-align: center;"><i>SEC 8</i> 30' 41''- 35' 44''</p>		<p>En esta secuencia el sonido obedece a un día festivo en la vida de la familia Fukuhara, gente caminando y cantando por las calles de la pequeña ciudad. Ante esto hay una mezcla de planos sonoros, donde la música o el sonido ambiental están en 2P y los diálogos en 1P, permitiendo este manejo de intensidades focalizar la llegada de la madre de Tetsuo (niño) y las conversaciones de Toshiko.</p> <p>Mientras el relato presenta lo que está ocurriendo con los personajes en distintos lugares. Por lo tal, la mirada de la cámara siempre se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal, en picada o contrapicada, que muestra a Tetsuo viendo a Hisako y a Toshiko. Planos que van desde un Very Long Shot (Toda la gente caminando en el festival de la ciudad) hasta un Detalle (Letrero de <i>Concurso de canto</i>) con un punto de vista único presente en 19p, campo contra campo en 2p y subjetiva en 2p.</p>

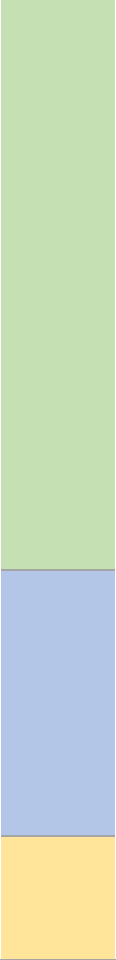

<p><i>SEC 9</i> 35' 45"- 41' 22"</p>		<p>En esta secuencia hay dos planos sonoros que crean el ambiente del festival (gente caminando, el sonido de los tambores y de la música, etc.) y al mismo tiempo focalizan los diálogos, los cuales siempre están en 1P, ya que dan a saber sobre el romance que se construye entre Toshiko, y Shinjiro y la conversación que tiene Masako con su hija menor. El relato da a conocer lo que ocurre con los personajes. Hisako y Tetsuo regresando a casa, Toshiko esperando a Shinjiro en el festival y Masako conversando con su hija. Por tal, la mirada muestra la secuencialidad de los hechos que ocurren en el festival, estando la cámara siempre fija con un emplazamiento normal a excepción de dos veces que está en Over Shoulder, lo cual da énfasis a la conversación de Masako. Mientras los planos van desde un Long Shot (Toshiko regresando a su casa) hasta un Two Shot (Shinjiro y Toshiko conversando después del concurso de canto) con punto de vista único presente en 22p, campo contra campo en 13p, subjetiva en 1p y cambio de ángulo en 1p.</p>
<p><i>SEC 10</i> 41' 23"- 44' 26"</p>		<p>En esta secuencia la música tiene una presencia muy fuerte que crea dos atmosferas, la primera de tristeza cuando la voz en off (Toshiko) narra sus pensamientos y la segunda de dramatismo cuando Ryosuke está agonizando y Toshiko corre en busca de un doctor. Mientras el silencio se presenta como una forma de expresión de la angustia de la familia ante la situación que está viviendo.</p> <p>En este caso el relato da conocer a partir de la conciencia de Toshiko, quien al inicio de la secuencia (voz en off) predice a través de sus pensamientos lo que sucederá después con su padre.</p> <p>Por tal, la mirada está construida a partir de cómo ocurren los hechos; Masako intentando convencer a Ryosuke a que se hospitalice y después este último agoniza mientras Toshiko va en busca de un doctor. Por lo cual, la cámara siempre se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal, en picado y contrapicado, que da énfasis a cómo se desarrolla el día en que muere Ryosuke. Los planos van desde un Detalle (Una pareja de peces) hasta un Long Shot (Toshiko corriendo en la calle), con un punto de vista único presente en 16p y cambio de ángulo en 1p.</p>


<p style="text-align: center;"><i>SEC 11</i> 44' 27"- 47' 06"</p>		<p>En esta secuencia la ausencia del sonido ambiental destaca los diálogos de los personajes que están en 1P y que dan a saber las conversaciones que surgen dentro del funeral de Ryosuke. Por tal, los diálogos se presentan como protagonistas acompañados de una atmósfera triste. Mientras los efectos sonoros tienen poca presencia audible.</p> <p>En este caso, el relato da a conocer lo que pasa en el funeral desde una perspectiva omnisciente, la cual permite saber la posición de cada personaje, como la pareja que busca adoptar a un hijo de Masako, las mujeres que están en la cocina recordando la muerte de sus esposos o hijos y la conversación que tiene Masako con su madre y Kimura.</p> <p>La mirada está construida a partir de las acciones y conversaciones, pues se muestra la secuencialidad de los hechos. Por lo cual, la cámara siempre se mantiene fija con un emplazamiento normal que deja ver lo que pasa en el funeral del padre. Los planos van desde un Detalle (Letrero de <i>Funeral</i>) hasta un Two Shot (Masako conversando con Kimura) con punto de vista único presente en 8p y campo contra campo en 4p.</p>
<p style="text-align: center;"><i>SEC 12</i> 47' 07"- 50' 04"</p>		<p>En esta secuencia se manejan los planos sonoros con el fin de que los diálogos y después la música sean protagonistas en su momento. Las conversaciones en 1P permiten saber sobre el interés de Shinjiro hacia Toshiko (el sonido ambiental en 2P), mientras la música en 1P crea un ambiente feliz cuando Shinjiro espera a su amada.</p> <p>En este caso el relato da a conocer cómo se prepara Shinjiro para su cita con Toshiko, la cual no sale como él esperaba. Por lo tal, los planos cerrados muestran su sorpresa. Ante esto, la mirada deja ver la secuencialidad de los hechos, Shinjiro preparando pastel <i>Picasso</i> (campo contra campo de él con su familia) y después del día de la cita.</p> <p>Por tal, la cámara siempre se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal a excepción de dos veces que está en picado, lo que da énfasis a los rostros de Hisako y Tetsuo emocionados por la visita al parque. Los planos van desde un Detalle (Fotografía del hermano muerto de Shinjiro) hasta un Two Shot (Toshiko y Hisako viendo el campo) con un punto de vista único presente en 7p, cambio de ángulo en 1p, subjetivo 1p y campo contra campo 9p.</p>

<p style="text-align: center;"><i>SEC 13</i> 50' 05''- 56' 13''</p>		<p>En esta secuencia hay dos planos sonoros; los diálogos en 1P acompañados con los efectos sonoros de las acciones (la mano planchando, los pasos en la madera y la palmada en un hombro), que crean una atmósfera sobria. Mientras la música extradiegética en 1P crea una atmósfera dulce para después pasar a 2P y dejar entrar los diálogos.</p> <p>En este caso el relato no se presenta ningún pensamiento de los personajes (Masako y Toshiko) pero si da a conocer las situaciones que surgen, como la visita de unos familiares a la casa Fukuhara y los rumores que llegan a Toskiho acerca de su mamá con Kimura. Por tal, la mirada construida muestra los hechos que suceden en diferentes espacios y al mismo tiempo, en la casa Fuhukara y en el parque donde esta Toshiko. Por ende, la cámara siempre se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal a excepción de una vez que está en Over Shoulder, lo cual enfatiza el rostro de Shinjiro hablando sobre el pan <i>Picasso</i>. Los planos van desde un Group Shot (Toshiko, Shinjiro, Hisako y Tetsuo disfrutando del parque) hasta un Two Shot (Masako y Kimura conversando en la lavandería) con un punto de vista único presente en 20p, cambio de ángulo en 3p y campo contra campo 11p.</p>
<p style="text-align: center;"><i>SEC 14</i> 56' 14''- 1 0' 23''</p>		<p>En esta secuencia los diálogos están en relación al regreso de Toshiko, Hisako y Tetsuo, los cuales tornan a una conversación más seria. Por otro lado, la música extradiegética crea una atmósfera triste que da a sentir la resignación de Masako ante el dilema de regalar a su hija a otra familia.</p> <p>En el relato se da a conocer los sentimientos de Masako ante la decisión que tomó, pues a pesar de que sus palabras sean frías su rostro muestra lo contrario. Y en el caso de Hisako se da a conocer su aceptación ante la situación que está viviendo.</p> <p>Por tal, la mirada se enfoca a la conversación que tiene Masako con sus hijas sobre regalar a Hisako con sus tíos. Por ende, la cámara siempre se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal a excepción de una vez que está en picada, lo que destaca las judías que le da Masako a Kimura. Los planos van desde un Detalle (Un tazón con judías tostadas y un vaso de agua) hasta un Group Shot (Masako conversando con Toshiko y Hisako) con un punto de vista único presente en 14p, campo contra campo 5p y subjetiva en 2p.</p>
		<p>En esta secuencia los efectos sonoros están presentes en 2P en las acciones de Toshiko, Kimura y Masako (el cepillo tallando una tela, el rociador, etc.) cuando están trabajando en la lavandería. Mientras los diálogos en 1P se presentan como el foco sonoro.</p>

<p><i>SEC 15</i> 1 0' 24"- 1 4' 10"</p>		<p>En este caso el relato da a conocer los acontecimientos de forma omnisciente, los cuales provocan en Toshiko y Masako una preocupación. Por lo tal, la mirada está construida a partir de las acciones y las situaciones que ocurren en un día en la lavandería, donde hay uso frecuente de campo contra campo y un montaje con una secuencialidad lógica. Ante esto, la cámara siempre se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal, en Over Shoulder y en Picado, lo que enfatiza la ropa en el tendedero y la invitación de Noriko de ir al cine. Los planos van desde un Detalle (La tela despintada) hasta un Group Shot (Masako, Kimura, Noriko y Toshiko conversando) con un punto de vista único presente en 15p, campo contra campo 10p, cambio de ángulo en 2p y subjetiva en 1p.</p>
<p><i>SEC 16</i> 1 04' 11"- 1 5' 14"</p>		<p>En esta secuencia el sonido está en función a lo sucede en la sala del cine, en 1P la conversación de Toshiko con Noriko (han disfrutado de la película y después irán a comer fideos con tempura) y en 2P el sonido ambiental (música que finaliza la película, el ruido de las personas saliendo del cine y el tararear de una canción).</p> <p>En este caso, la focalización del relato está en primer lugar en la mirada de Toshiko y Noriko (están viendo una película), para así después pasar sólo a la de Toshiko (subjetiva de Tetsuo) y por último terminar con una externa donde sólo se dan a conocer las acciones de los personajes (Masako esperando a su familia). Por tal, la mirada en general obedece a las acciones de los personajes (lo que observa Toshiko y Noriko en la pantalla) y lo que hay a su alrededor en el cine. Por ende, la cámara siempre se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal y en Picado, lo que enfatiza los rostros de Hisako y Tetsuo dormidos o emocionados por ir a comer fideos. Los planos van desde un Detalle (Pantalla del cine) hasta un Long Shot (Noriko, Toshiko, Hisako y Tetsuo caminando de regreso a casa) con un punto de vista único presente en 4p y subjetivo en 3p.</p>
		<p>En esta secuencia el sonido ambiental (gente caminando en la calle) sólo se presenta una vez, ya que los diálogos son el foco sonoro. Las conversaciones (Masako y Kimura resolviendo problemas con sus clientes, Shinjiro tratando de convencer a Masako para que acepte que su mamá se vuelva a casar, Hisako decidiendo irse con sus tíos para así ayudar</p>

<p><i>SEC 17</i> <i>1 5' 15"- 1 14' 27"</i></p>		<p>su mamá, etc.) se mantienen en el 1P, mientras la música en 2P crea una atmosfera de incomodidad o tristeza en los personajes.</p> <p>Este relato principalmente da a conocer la verdadera opinión de Toshiko ante una posible relación de su madre con Kimura, dando a saber su molestia. Por otro lado, también da a conocer su tristeza por la decisión de su hermana de irse con sus tíos a causa de los problemas que hay en la lavandería.</p> <p>Por tal, la mirada está construida a partir de lo que pasa en la familia Fukuhara. Toshiko observando a su mamá quien está interactuando con Kimura, Masako enfrentando problemas en la lavandería lo que provoca que su hija menor decida irse con sus tíos y la madre e hija conversando sobre la despedida de Hisako antes de su partida con otra familia. Ante esto la cámara siempre se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal, en Over Shoulder y en Picado, lo que enfatiza las conversaciones que hay entre los personajes. Los planos van desde un Medium Shot (Hisako pensativa) hasta un Group Shot (Masako conversando con un cliente mientras Hisako y Tetsuo la observan) con un punto de vista único presente en 35p, campo contra campo en 28p, cambio de ángulo en 1p y subjetivo en 1p.</p>
<p><i>SEC 18</i> <i>1 14' 28"-1 20' 25"</i></p>	<p style="background-color: #c8e6c9;">En esta secuencia los diálogos y la música extradiegética son el foco sonoro de casi todo el relato. En este caso no hay sonido ambiental, las conversaciones de los personajes están en 1P (los tíos de Hisako se prepara para su llegada y la amiga de su mamá se despide de ella y Masako tiene su última salida con toda la familia) y la música extradiegética crea una atmosfera feliz y juguetona en el paseo que hace la familia Fukuhara.</p> <p style="background-color: #bbdefb;">El relato se centra en la perspectiva de Masako, quien a pesar de mostrarse animada en la despedida de su hija realmente se encuentra triste. En cambio, los demás integrantes de la familia no reflejan algún sentimiento de tristeza pues sólo se disponen a disfrutar de su último día con Hisako.</p> <p style="background-color: #fff9c4;">Por tal la cámara muestra todo lo que sucede en aquel día, la amiga de Masako dándole un regalo de despedida a Hisako (ella está feliz con sus nuevos moños), el recorrido que hace toda la familia en el parque de diversiones (disfrutan de las atracciones del lugar) y por último todos comiendo en un restaurante. Ante esto, la cámara siempre se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal y en Over Shoulder, que muestra la despedida de Hisako. Los planos van desde un Two Shot (Toshiko y su hermana observando sus nuevos moños) hasta un Group Shot (La familia Fukuhara comiendo en un restaurante) con un punto de vista único presente en 29p, campo contra campo en 14p, cambio de ángulo en 2p y subjetivo en 1p.</p>	<p>En esta secuencia los diálogos y la música extradiegética son el foco sonoro de casi todo el relato. En este caso no hay sonido ambiental, las conversaciones de los personajes están en 1P (los tíos de Hisako se prepara para su llegada y la amiga de su mamá se despide de ella y Masako tiene su última salida con toda la familia) y la música extradiegética crea una atmosfera feliz y juguetona en el paseo que hace la familia Fukuhara.</p> <p>El relato se centra en la perspectiva de Masako, quien a pesar de mostrarse animada en la despedida de su hija realmente se encuentra triste. En cambio, los demás integrantes de la familia no reflejan algún sentimiento de tristeza pues sólo se disponen a disfrutar de su último día con Hisako.</p> <p>Por tal la cámara muestra todo lo que sucede en aquel día, la amiga de Masako dándole un regalo de despedida a Hisako (ella está feliz con sus nuevos moños), el recorrido que hace toda la familia en el parque de diversiones (disfrutan de las atracciones del lugar) y por último todos comiendo en un restaurante. Ante esto, la cámara siempre se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal y en Over Shoulder, que muestra la despedida de Hisako. Los planos van desde un Two Shot (Toshiko y su hermana observando sus nuevos moños) hasta un Group Shot (La familia Fukuhara comiendo en un restaurante) con un punto de vista único presente en 29p, campo contra campo en 14p, cambio de ángulo en 2p y subjetivo en 1p.</p>

<p><i>SEC 19</i> 1 20' 26"-1 24' 42"</p>		<p>En esta secuencia la música extradiegética (viola y piano) y los diálogos son el foco sonoro, donde una es protagonista y después la otra. El primero construye una atmosfera tierna (refleja la madurez de Hisako ante la situación que está pasando) y a la vez de tristeza (Masako y Toshiko se muestran tristes a pesar de intentar no mostrarlo) durante la despedida de Hisako. El segundo, permite conocer la conversación que tiene Masako con su hermana donde ella acepta la partida de su hija, ya que fue una promesa que hizo su esposo antes de morir.</p> <p>En este caso el relato se centra en Masako quien deja ver su tristeza por la partida de su hija menor, mientras Toshiko y Hisako intentan mostrarse bien ante la situación que están viviendo.</p> <p>Por tal, la mirada está construida a partir de lo que ocurre en el día que Hisako se va con su tío, Masako conversa con el nuevo padre de su hija (hay médium shot de los tres personajes) o Hisako se regresa por el dibujo su mamá (el rostro de Masako se posiciona en primer plano). Ante esto la cámara se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal o en Picado que da énfasis al kimono que trajo Noriko para su práctica. Los planos van desde un Detalle (El kimono en el suelo) hasta un Group Shot (La familia Fukuhara despidiendo a Hisako) con un punto de vista único presente en 17p, campo contra campo en 14p, cambio de ángulo en 2p, campo contra campo en 10p, cambio de ángulo en 1p y subjetivo en 1p.</p>
<p><i>SEC 20</i> 1 24' 43"-1 30' 36"</p>		<p>En esta secuencia los diálogos y la música extradiegética están presentes en 1P. El primero permite focalizar el malentendido que surge a partir de que Shinjiro ve a Toshiko vestida de novia y le cuenta a su madre. Mientras el segundo, crea una atmosfera emocional donde Masako ve a su hija vestida de novia.</p> <p>En este caso el relato está enfocado en el malentendido que surge a partir de Toshiko el cual causa gran sentimentalismo en Masako al verla tan grande.</p> <p>Por lo tal, la mirada muestra como ocurren los hechos a partir de varios planos de Medum Shot, Medium Close Up y campo contra campo. Shinjiro diciéndole a su mamá lo que acaba de ver, Noriko y Masako conversando mientras Toshiko se viste. Ante esto, la cámara se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal, en Over Shoulder y en Picado que muestran como Toshiko es peinada como novia o cuando Shinjiro se tira al suelo por decepción. Los planos van desde un Medium Close Up (El rostro de Toshiko) hasta un Long Shot (Shinjiro montado en su bicicleta en la calle) con un punto de vista único presente en 26p y campo contra campo en 26p.</p>

<p style="text-align: center;"><i>SEC 21</i> <i>1 30' 37"-1 37' 47"</i></p>		<p>En esta secuencia los diálogos están en 1P los cuales dan a saber la partida de Kimura y la llegada de un aprendiz a la lavandería, mientras la música extradiegética (viola, piano y voces) o la voz en off (Toshiko) en 2P narran o crean una atmosfera de melancolía en Masako, ya que su vida ha cambiado desde la muerte de su hijo y su esposo.</p> <p>El relato está centrado en Masako quien deja ir a Kimura, la única figura masculina que la ha ayudado, por lo que ella debe continuar sola con su hija mayor y su sobrino. Por tal, la mirada está construida a partir del último día de Kimura en la lavandería y de la visita de Noriko, donde los planos abiertos dejan ver el contexto de las situaciones presentes. Mientras, la mirada de la voz en off muestra la llegada de otra noche silenciosa en la casa Fukuhara.</p> <p>Por ende, la cámara siempre se mantiene fija con un emplazamiento normal. Los planos van desde un Detalle (Dibujo de Hisako que hizo de su mamá) hasta un Medium Shot (Masako pensativa) con un punto de vista único presente en 33p, campo contra campo en 3p, cambio de ángulo en 1p y subjetiva en 1p.</p>
---	--	---

b) Cuadro de análisis (Segunda parte): Glosemática narrativa

Secuencia analizar: Primera y última secuencia de la película

		<i>Secuencia inicial #1 (1' 46" – 5' 10")</i>	<i>Secuencia final #21</i>	
<i>Expresión</i>	<i>Sustancia</i>	<i>Imagen</i>	<p>En toda la secuencia se utiliza una cámara fija (CFIJA) con planos que van desde un Very Long Shot (VLS) hasta un Detalle. Continuamente hay campo contra campo, con el uso de dos planos (Masako 1p conversa con su esposo 2p) o con uno sólo (El hijo enfermo observa a su hermana que está enfrente).</p> <p>Existe un suspenso narrativo, en el cual Toshiko (narrador de 1ª persona) presenta a cada uno de los integrantes de su familia; narra a partir de su perspectiva acciones, gustos e historias de vida de los personajes. Lo cual construye una complicidad de Toshiko con el espectador, para que éste a su vez genere una empatía con la familia Fukuhara. En este caso el narrador sabe lo mismo que el espectador y los personajes, ya que, ninguno se imagina el tipo de situaciones que van a suceder.</p>	<p>En la secuencia final se utiliza una cámara fija (CFIJA) con planos en su mayoría planos abiertos (VLS) y con planos en su mayoría planos abiertos (VLS) y con planos en su mayoría planos abiertos (VLS). Al contrario de la secuencia inicial, el campo contra campo no es utilizado. En esta secuencia se utiliza una cámara fija (CFIJA) con planos en su mayoría planos abiertos (VLS) y con planos en su mayoría planos abiertos (VLS). El narrador (Toshiko) presenta a cada uno de los integrantes de su familia; narra a partir de su perspectiva acciones, gustos e historias de vida de los personajes. Lo cual construye una complicidad de Toshiko con el espectador, para que éste a su vez genere una empatía con la familia Fukuhara. En este caso el narrador sabe lo mismo que el espectador y los personajes, ya que, ninguno se imagina el tipo de situaciones que van a suceder.</p>
		<i>Sonido</i>	<p>En la secuencia la música es extradiegética. El violín, la viola, el violonchelo y el piano crean una atmosfera vivaz que poco después se transforma a una dulce y tranquila. El constante cambio de ésta que va desde lo sentimental, inocente e incluso maternal a lo alegre y juguetón, crea un ciclo musical que</p>	<p>La música utilizada en esta secuencia es extradiegética. La presencia en el desarrollo de la secuencia de la música está presente en el desarrollo emocional de los personajes. El sonido de la armónica y el piano crean una atmosfera vivaz que poco después se transforma a una dulce y tranquila. El constante cambio de ésta que va desde lo sentimental, inocente e incluso maternal a lo alegre y juguetón, crea un ciclo musical que</p>

	<p>acompaña perfectamente las acciones de los personajes y la narración de Toshiko.</p> <p>Tanto la música como la voz en off en casi toda la secuencia se desempeñan como actores principales ante los diálogos (cuando Masako y Ryosuke hablan de que pronto abrirán una lavandería para así comenzar una nueva vida) y el sonido ambiental (cuando se escucha el crujir de las judías tostadas que come el padre)</p>	<p>quien se ha quedado en Kimura o cuando ella presenta un ambiente de añoranza y melancolía. Fukuhara, la cual se Por otro lado, el ma está presente en la ú más y el interrogan Mientras el uso con da paso a diálogos focalización.</p>
<p><i>Montaje</i></p>	<p>En esta secuencia se tiene un montaje clásico. El orden de las tomas tiene una secuencialidad lógica y cronológica, es decir el cambio de una a otra va de acuerdo al narrador, acciones o miradas que suceden. Mientras el tiempo en que ocurren siempre se mantiene en el presente.</p> <p>Por otro lado, la duración de las tomas tiene un aproximado no mayor a 21 segundos y no menor a 3 segundos, con un ritmo normal de los cortes. Aunque a algunas veces es pausado.</p> <p>En el caso del montaje sonoro sólo hay tres planos, la música extradiegética, la voz en off y el dialogo y/o sonido ambiental. Los dos primeros interactúan en casi toda la secuencia, siendo el último el menos presente: música extradiegética 2P-voz en off 1P, dialogo 1P-música extradiegética 2P, sonido ambiental (crujir de las judías tostadas) 3P- música extradiegética 2P-voz en off 1P.</p>	<p>En esta secuencia h tomas cumplen con presenta un día en cambio de una tom los hechos que e secuencia hay vario en distintos espac mantiene un hilo co La duración de las mayor a 56 segund hay muchos planos que dan paso varios Por otro lado, en el que interactúan, la Siendo la última e</p>

		<p>La función del montaje tiene como objetivo contextualizar al espectador sobre lo que rodea a la familia Fukuhara (dónde viven y quiénes los rodean), así como presentar a cada uno de sus integrantes. Igualmente, cumple en relación a lo que busca expresar el narrador, ¿Quién es esta familia?</p>	<p>familia y su nuevo... la música en 2P y la... En general la funcio... dirigir la mirada ha... que envuelve a los... como eje el amor y</p>
	<p><i>Puesta en escena</i></p>	<p>En esta secuencia la amplitud estilística es baja. A partir de su puesta en escena que integra todos los elementos del lenguaje cinematográfico (imagen, sonido, montaje y narración), ésta se maneja de una forma precisa pero poco variable.</p> <p>En la imagen siempre se utiliza una cámara fija, campo contra campo y una corta profundidad de campo. La mezcla de planos sonoros no cuenta con más de tres elementos. El montaje cumple de forma lógica y cronológica, por lo que no hay una manipulación del tiempo, memoria o imaginación. En la narración se construye una presentación clásica de los personajes y del contexto que los rodea. Y por último, el uso de colores (blanco y negro), escenografía y los vestuarios dan una visión acorde al espacio fílmico.</p>	<p>En esta secuencia... puesta en escena q... lenguaje cinematog... narración) construy... de la familia Fukuh... En la imagen sier... muchos planos ab... contextualizar o de... campo contra camp... corta profundidad d... de un plano sonoro... mezclados. El mon... ritmo de los corte... narración hay un c... integrantes de la far...</p>
		<p>En esta secuencia la teoría incoativa es clásica. El inicio que se construye va desde un plano general hasta uno cerrado. El primero (VLS) muestra la llegada de un tren a una ciudad, después continua con el uso de un Long Shot (LS) que deja ver</p>	<p>En esta secuencia... final se desarrolla... Detalle) a abiertos... muestra es un Detal...</p>

		<p><i>Narración</i></p> <p>quienes viven o pasan por aquella ciudad donde está ubicada la casa Fukuhara, luego se usa el Full Shot (FS) junto con una voz en off (Toshiko) que dar a conocer a los integrantes de la familia y finaliza con un Medium Shot (MS) que da más detalle sobre cómo se expresan y cuáles son las acciones de los personajes.</p> <p>Por otra parte, el inicio de la historia cumple con un recurso narrativo catafórico, pues anuncia a partir de miradas, acciones y el uso de planos la presentación de la familia en cuestión.</p>	<p>hija menor, después (Toshiko y Tetsuo Kimura) a mediados cerrados (Una carta llega a la casa de M con un Very Long s familia Fakuhara y Por otra parte, en microhistorias de l cierre de las situaci película; Hisako pe promesa que su p sentimientos por Sh asume su cargo fam</p>
		<p><i>Estructura narrativa</i></p> <p>1. Un tren pasa por una pequeña ciudad, 2. Gente caminando por las calles de la ciudad, 3. Masako barriendo su casa, 4. Masako deja de barrer y dirige su mirada hacia otro punto, 5. El hijo enfermo despierta con una expresión de inquietud, 6. El joven observa a Hisako que está limpiando, 7. Hisako se muestra preocupada por su aspecto, 8. Toshiko está tendiendo un futón en el patio, 9. Toshiko huele el futón y muestra una cara de desagrado, 10. Tetsuo observando a Toshiko, 11. Toshiko asusta a Tetsuo mientras Ryosuke se lava la cara, 12. Toshiko entra a la casa y Ryosuke se estira, 13. Ryosuke mira hacia la calle, 14. Tetsuo está sentado enfrente la mesa, 15.</p>	<p>1. Retrato de Masak sentada frente al es trabajando 4. Hisako cajón del escritorio pronto regresará, 6. el cabello dos veces Noriko, 8. Masako i Kimura conversa, 1 le trajo Masako, 1 abajo. Esta triste, completo silencio.</p>

			<p>Ryosuke entra la casa y la Masako sale de la cocina, 16. Ryosuke y Masako conversan mientras Tetsuo come, 17. Masako va a la cocina, 18. Toshiko sale de la cocina y ve a Tetsuo, 19. Tetsuo se pica la nariz. Muestra la intención de querer tomar algo, 20. Un tazón de judías tostadas en la mesa. La mano de Ryosuke ahuyentando la mano de Tetsuo que busca tomar las judías tostadas, 21. Ryosuke y Tetsuo sonríen. Ambos comen judías tostadas, 22. Toshiko se sienta, 23. Toshiko observa a Ryosuke de forma amable y cariñosa, 24. Ryosuke continúa comiendo judías tostadas y 25. Hisako, Susumu y Masako llegan a la mesa. Toda la familia se encuentra reunida.</p>	<p>consigo a un joven Masako que no es él aprenda del negocio observa al nuevo fuerte para al trabajo panadería de Shinjiro 18. Shinjiro también esconde, 20. Tetsuo cabeza, 21. Kimura Kimura conversa con Masako, ambos tienen se encuentra con Toshiko observa el barre mientras el ap Tetsuo lee un libro, limpiar la lavandería 30. Carta del ap Masako observa de familia Fakuhara, Masako juega con Masako, 36. Masako Rostro de Masako con una triste y 38. Casa solitaria.</p>
		<p>Esta película pertenece al género llamado <i>Shomin-geki</i>, el cual está enfocado en el universo de los integrantes del hogar, en donde se da a conocer los conflictos ordinarios que viven</p>		

Contenido

Forma

		<p><i>Género</i></p> <p>muestra la vida cotidiana de la familia Fukuhara, ubicada en un contexto de época p japoneses han perdido sus pertenencias materiales y seres queridos. Ante esto la ma propias emociones y pensamientos, ya que es la única forma de mantenerse a flote partir de la muerte de su hijo y esposo.</p>
	<p><i>Sustancia</i></p>	<p><i>Ideología</i></p> <p>El universo de esta película es visto desde la mirada de la mujer, en este caso de (Toshiko), quienes escoden sus emociones para enfrentarse a los problemas continu un periodo de transición a causa de la ocupación norteamericana que ha dado fin p junto con la Segunda Guerra Mundial. No obstante, ambas mujeres se muestran f ciertas situaciones que las han lastimado o incomodado. Por tal este filme es de las c <i>Shomin-geki</i>, ya que desmenuza poco a poco a los personajes y revela un núcleo fa como consecuencia de la ausencia del hombre como padre y esposo.</p>

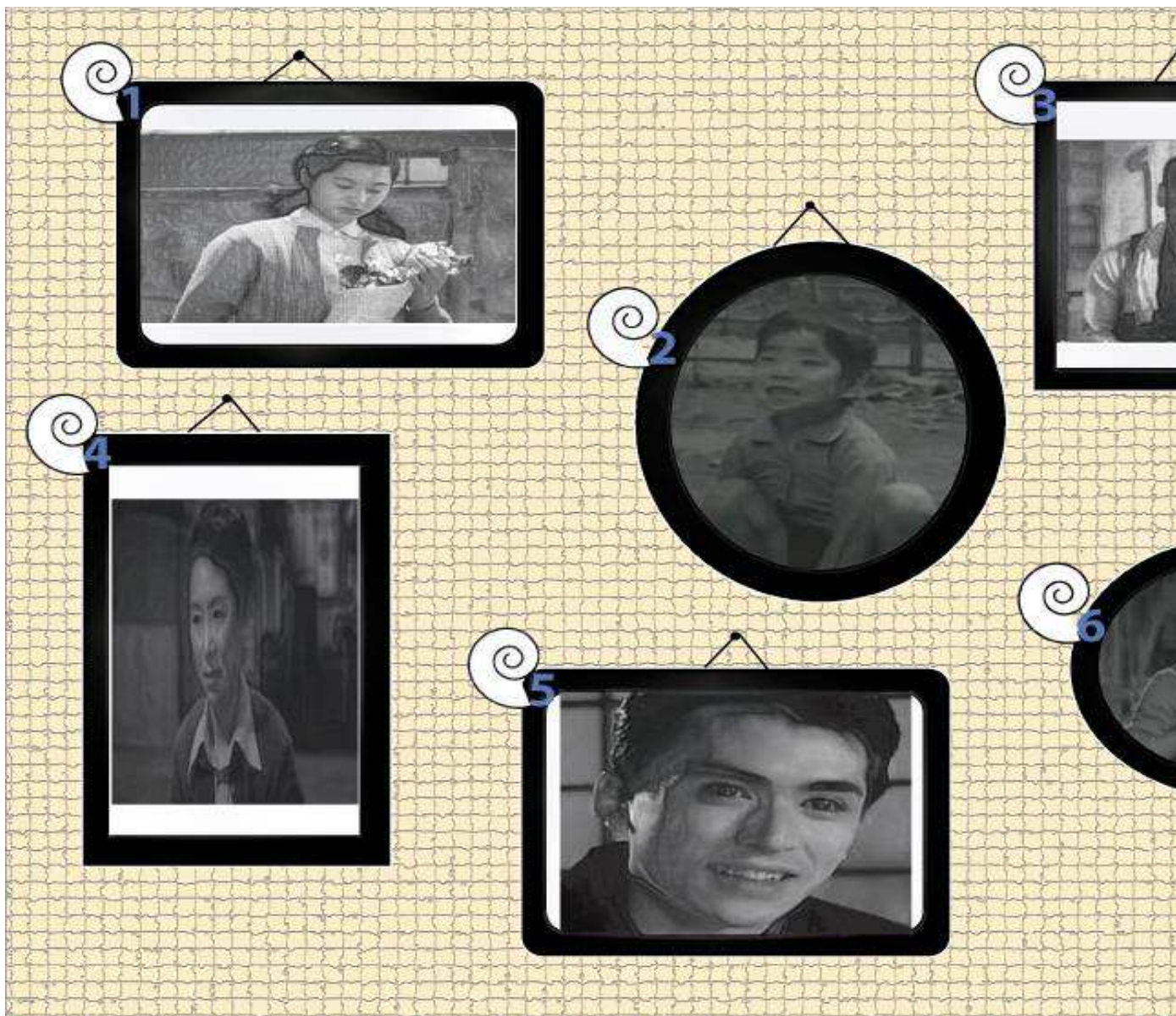


Figura 1. Presenta a los integrantes de la familia y sus números asignados conducen a las descripciones de sus identidades morales en el cuadro.

1. Toshiko (Hija mayor):

Sigue el código moral de Masako pues ve en ella un rol de madre muy distinto al de otras mujeres. No obstante, tiene una mirada de desaprobación de que ella se vuelva a casar y le otorgue un nuevo padre.

Idealiza la autoimagen de una mujer madura por lo cual siempre insinúa que pronto dejará de ser una niña o dice ser ya una adulta. Como reflejo de esto se muestra como figura materna ante su hermana menor.

2. Tetsuo (Sobrino):

No muestra un gusto moral construido totalmente, se encuentra entre el código moral de Ryosuke y Masako, pero presenta una mayor atención a las situaciones que vive su tía.

3. Ryosuke (Padre):

Sigue su propio código moral e idealiza la vida que tenía antes, cuando era joven y su familia era feliz, y prospera. Por tal le gusta trabajar arduamente pues su mayor ideal es abrir la lavandería y así recuperar lo que alguna vez tuvo sin importar que esto afecte su salud.

4. Masako (Madre):

Sigue un código moral interno establecido por Ryosuke donde está presente su fidelidad a las promesas y decisiones que tomó su esposo antes de su muerte. Sin embargo, ella también rompe con este código a partir del contexto que enfrenta y que afecta a su familia.

Idealiza una autoimagen de una madre fuerte ante de la presencia de sus hijas. Busca que Toshiko y Hisako sean maduras y conscientes del porqué de sus decisiones, ya que, su mayor deseo es darles a los integrantes de su familia un mejor nivel de comodidad y una mayor felicidad aunque esto la lleve a separarse de alguno de ellos.

Susumu (Hijo):

Idealiza estar con Masako en sus últimos días de vida. Para él su madre es su mundo.

5. Hisako (Hija menor):

Sigue el código moral de Masako pues toma sus decisiones a partir de lo que establece ella como lo mejor para la familia desde un nivel de comodidad y felicidad. Idealiza el amor y atención que su madre le da a Tetsuo.

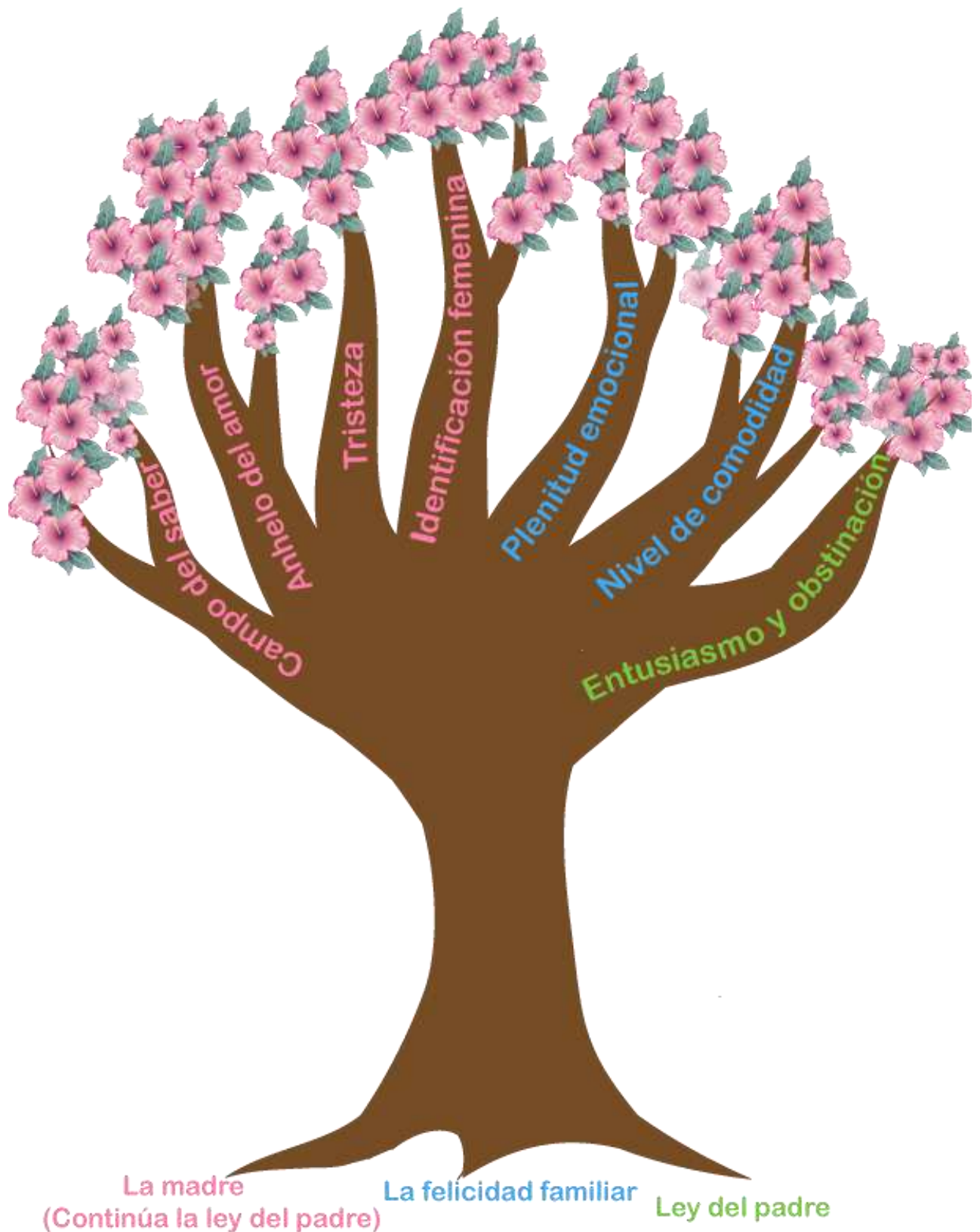


Figura 2. Las raíces del árbol representan el objeto de deseo de la familia y la ley que se dicta sobre éste. Mientras las ramas representan los subtextos originados de cada raíz.

Masako y Ryosuke tienen como objeto de deseo recuperar **la felicidad familiar**, es decir, el ideal de un buen nivel de **comodidad** para sus hijos y la **plenitud emocional** para ellos como padres. Este deseo es presentado continuamente no solo en los diálogos que hacen referencia a esto sino en las emociones y recuerdos de los personajes. Esto está reforzado con el uso de la música extradiegética y los silencios que crean una atmósfera de melancolía y tristeza que permiten la atención completa hacia el discurso en relación con el deseo, además de la presencia del *flashback* que muestra la vida de la familia más feliz frente al presente donde carecen de dinero y de situaciones positivas en su vida diaria.

En un primer tiempo Ryosuke es quien dicta la ley sobre su esposa e hijos para poder obtener la felicidad, por tal se presenta **entusiasta** e incluso **obstinado** ignorando así su propia salud y familia. Este comportamiento se enfatiza en los planos cerrados y medios que muestran su rostro y acciones, y en la música esperanzadora o el sonido de los movimientos (martillando, cortando con la sierra, cargando madera, etc.) cuando está trabajando para abrir la lavandería.

Ante su muerte Masako es quien toma su lugar pero aun estando bajo la ley de su esposo para así continuar con la recuperación del deseo. Ella genera un estado de **tristeza** como consecuencia de intentar mostrarse firme antes decisiones que se vio obligada tomar a causa de la falta de una figura masculina, una inestabilidad económica y las promesas que dejó Ryosuke antes de morir; lo que genera todavía una presencia de él ante lo mencionado y su recuerdo en otro hombre (Kimura). Este sentimiento se ven manifestado en los planos medios y cerrados que se proyecta en el rostro, acompañado de música extradiegética melancólica, y un ritmo de cortes y tomas pausadas que dan a conocer lo que la madre nunca dice.

Toshiko, Hisako y Tetsuo (hijas y sobrino) también se encuentra aún bajo la ley del padre pero con la intervención de la madre, aunque estos siempre han tenido una actitud más obediente a Masako. Por tal razón, Toshiko se **identifica** con ella y adquiere una posición **femenina** (figura como imagen materna para su hermana y tiene un deseo constante de ser una mujer adulta) tras el reconocimiento de su madre, mientras Hisako **anhela su amor** y para Tetsuo representa su **campo del saber** (la persona le enseña todo y sabe todo). Esto se expresa en la puesta en escena, principalmente en los múltiples campos contra campos, los planos cerrados del rostro, la profundidad de campo y el manejo de intensidad sonora, que se integran de tal forma que destacan a la mamá frente a los demás integrantes de la familia dentro del discurso narrativo de los hechos.

5.2 Cuentos de Tokio (Japón, 1953)

a) Cuadro de análisis (Primera parte): Punto de vista

Título: *Cuentos de Tokio* (東京物語 *Tokyo monogatari*)



Director: Yasujiro Ozu

Año: 1953

Secuencia analizar: Todas las secuencias de la película

SEC 1
(2' 12" – 5' 58")

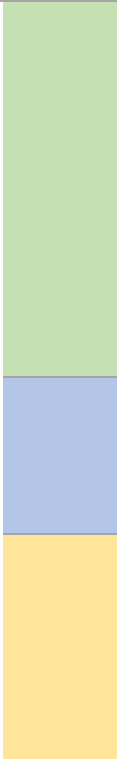

En esta secuencia el sonido obedece principalmente a la imagen presente, es decir, el lugar y las acciones de los personajes; el motor de una lancha en el mar y los estudiantes caminado en 1P, que después pasan a 2P y entra el sonido del tren a 1P, luego ambos desvanecen y por último entra el sonido ambiental de casa de la pareja de ancianos (el padre pasando las hojas de un libro y la hija menor acomodando su maletín) en 2P, mientras los diálogos en 1P dan a conocer sobre el viaje que harán los padres a Tokio para visitar a sus hijos mayores.



En este caso el relato presenta el lugar donde viven los ancianos (Shukishi y Tomi) junto con su hija menor y cómo es que se preparan para su viaje. Todo es narrado a partir de las situaciones y los diálogos que surgen, por ende la cámara está en función a lo que pasa en una humilde casa de una pequeña ciudad.

Por lo cual, la mirada es omnisciente para así contextualizar los espacios donde se encuentran los personajes y cuáles son las personas que los rodean. Ante esto la cámara siempre se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal a excepción de una vez que esta Picada (el tren pasando por el pueblo). Los planos van desde un Very Long Shot (vista panorámica del pueblo) hasta un Médium Shot (la pareja de ancianos conversando con una vecina) con un punto de vista único presente en 15p, cambio de ángulo en 1p y el campo contra campo en 13p.

<p style="text-align: center;"><i>SEC 2</i> (5' 59" – 16' 21")</p>		<p>En esta secuencia el sonido obedece principalmente para contextualizar y dar enfoque a las conversaciones que dan a conocer cómo se desarrolla la llegada de la pareja de ancianos. La música extradiegética en 1P (diferentes instrumentos de cuerda) marca el cambio de una pequeña ciudad a una grande, acompañada del sonido ambiental (el tren a lo lejos y gente caminando) en 2P. Después estos dos salen y entran efectos sonoros de las acciones de los personajes (la madre barriendo, el nieto menor jugando, pisadas en el tatami y la puerta abriéndose, y cerrándose) al mismo tiempo que los diálogos surgen en la casa del hijo mayor (Koichi) donde casi toda la familia está reunida tras la llegada de los abuelos. Por último, estos elementos sonoros salen y entra constantemente, la música extradiegética en 1P que cierra el fin del día.</p> <p>En este caso la narración también contextualiza pues da a conocer el lugar donde está el hogar de Koichi (cerca de algunas fábricas y una estación de tren) y da a saber cuál es su profesión (cartel que dice “Clínica de medicina interna y enfermedades infantiles del doctor Hirayama” y lo que sucede cuando la familia esta junta (las acciones y conversaciones). Presentado todo el relato desde un nivel de calma.</p> <p>Por otro lado, la mirada muestra de una forma panorámica los espacios que dejan ver una más detallada de los personajes. Por tal, la cámara siempre se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal a excepción de algunas veces que esta Contrapicada (la ropa colgando) y en Over Shoulder (la madre e hijo platicando). Los planos van desde un Long Shot (una estación del tren cerca de la casa) hasta un Médium Shot (Noriko conversando con la abuela) con un punto de vista único presente en 44p y campo contra campo en 23p.</p>
<p style="text-align: center;"><i>SEC 3</i> (16' 22" – 21' 54")</p>		<p>En esta secuencia los diálogos tienen el mayor enfoque, mientras el sonido ambiental permite conocer cómo se desarrolla la primera noche de los abuelos en la casa del hijo mayor. La música extradiegética entra en 1P para así crear una atmosfera de armonía en el hogar acompañada con algunos efectos sonoros (la silla rechinando y las hojas de un libro) en 2P. Después la música sale y entran los diálogos en 1P que surgen entre los integrantes de la familia (recordando a amigos del pueblo) al mismo tiempo que siguen presentes los efectos sonoros (pisadas sobre el piso, los trastes secándose, los abanicos moviéndose y a lo lejos de la casa música tradicional y el pasar del tren) en 2P.</p>



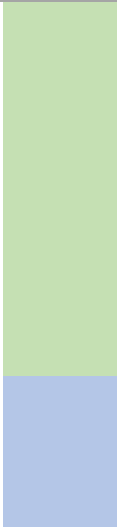
		<p>En este caso la narración también presenta la primera noche de la pareja en la ciudad de Tokio, donde todo el relato gira entorno a las conversaciones que tienen principalmente los hijos (Koichi y Shije) con sus padres sobre la vida de ciertos amigos. Ante esto la mirada es omnisciente ya que deja ver lo que pasa dentro de los diálogos que se desarrollan. Por tal, la cámara siempre se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal a excepción de una vez que esta Contrapicada (panorámica del cielo). Mientras los planos van desde un Médium Shot hasta un Group Shot que permite mostrar a la familia conviviendo y que responden a un discurso, a partir de un punto de vista único presente en 11p, cambio de ángulo en 1p y campo contra campo en 13p.</p>
<p><i>SEC 4</i> <i>(21' 55" – 30' 56")</i></p>	<p style="background-color: #c8e6c9;">En esta secuencia la música extradiegética comienza y cierra en 1P. La primera pieza crea una atmosfera dramática (énfasis a la industrialización en la ciudad) que se va transformando a una armoniosa que acompaña una mañana tranquila en la casa de Shije. Mientras la segunda es melancólica, la cual está presente en un momento de reflexión de la abuela quien se pregunta a sí misma sobre su futuro.</p> <p style="background-color: #bbdefb;">En este caso los diálogos son esenciales ya que dan a saber sobre el alejamiento de los hijos ante sus padres pues ninguno está dispuesto a cambiar un día de su vida por estar con ellos. Por otro lado, los efectos sonoros obedecen a lo que sucede en los dos hogares mostrados (las pisadas en el tatami, la campana de la puerta al abrirse, la escoba barriendo y el plumero sacudiendo).</p> <p style="background-color: #fff9c4;">La narración contextualiza pero principalmente da a conocer cómo ocurren los hechos dentro las familias de Koichi y Shije, donde las acciones y conversaciones desarrolladas muestran el poco interés de los dos hermanos para convivir con su padre y madre. Por tal, la mirada está en función de mostrar los hechos ocurridos en la primera salida planeada para los abuelos. Frente a esto la cámara siempre se mantiene fija con un emplazamiento normal a excepción de una vez que esta Contrapicada (panorámica de fábricas). Los planos van desde un Médium Shot (el abuelo conversando con la esposa de su hijo) hasta un Group Shot que constantemente muestrana la familia reunida para ciertas situaciones (todos se preparan para un día en domingo) con un punto de vista único presente en 31p, cambio de ángulo 1p, subjetivo en 4p y campo contra campo en 25p.</p>	<p>En esta secuencia la música extradiegética comienza y cierra en 1P. La primera pieza crea una atmosfera dramática (énfasis a la industrialización en la ciudad) que se va transformando a una armoniosa que acompaña una mañana tranquila en la casa de Shije. Mientras la segunda es melancólica, la cual está presente en un momento de reflexión de la abuela quien se pregunta a sí misma sobre su futuro.</p> <p>En este caso los diálogos son esenciales ya que dan a saber sobre el alejamiento de los hijos ante sus padres pues ninguno está dispuesto a cambiar un día de su vida por estar con ellos. Por otro lado, los efectos sonoros obedecen a lo que sucede en los dos hogares mostrados (las pisadas en el tatami, la campana de la puerta al abrirse, la escoba barriendo y el plumero sacudiendo).</p> <p>La narración contextualiza pero principalmente da a conocer cómo ocurren los hechos dentro las familias de Koichi y Shije, donde las acciones y conversaciones desarrolladas muestran el poco interés de los dos hermanos para convivir con su padre y madre. Por tal, la mirada está en función de mostrar los hechos ocurridos en la primera salida planeada para los abuelos. Frente a esto la cámara siempre se mantiene fija con un emplazamiento normal a excepción de una vez que esta Contrapicada (panorámica de fábricas). Los planos van desde un Médium Shot (el abuelo conversando con la esposa de su hijo) hasta un Group Shot que constantemente muestrana la familia reunida para ciertas situaciones (todos se preparan para un día en domingo) con un punto de vista único presente en 31p, cambio de ángulo 1p, subjetivo en 4p y campo contra campo en 25p.</p>



<p style="text-align: center;"><i>SEC 5</i> (30' 57" – 37' 07")</p>		<p>En esta secuencia el sonido tiene una función didáctica pues está en relación a la imagen y la narración. Los diálogos tienen mayor presencia ya que siempre se mantienen en 1P y dan a conocer las conversaciones que tiene Shije con su esposo tras la llegada de sus padres a su casa que dan a saber sobre el poco interés que tiene la hija. Mientras los efectos sonoros en 2P (las sandalias de madera en piso, el teléfono, gente trabajando en la oficina, la puerta abriéndose y el ventilador) acompañan la cotidianidad en la vida de Shije.</p> <p>En el relato hay continuo nivel de calma, donde la narración esta principalmente en función de la imagen que da a conocer cómo es un día en la estética de la hija. Por tal, la mirada esta de forma omnisciente la cual muestra las conversaciones originadas en los distintos espacios (La estética, una habitación de los abuelos y el trabajo de Noriko). Ante esto la cámara siempre está fija y tiene emplazamiento normal, mientras los planos van desde un Full Shot (el abuelo sentado en la azotea) hasta un Group Shot (la hija trabajando) con un punto de vista único presente en 22p y en campo contra campo en 10p.</p>
<p style="text-align: center;"><i>SEC 6</i> (37' 08" – 47' 46")</p>		<p>En esta secuencia la música y el sonido ambiental contextualizan. La primera está presente en la escena del autobús y de la vecindad donde vive Noriko, en las cuales se crea una atmosfera armoniosa y feliz. Mientras la segunda da a conocer los espacios dentro de la ciudad de Tokio (carros pasando, gente caminando y hablando, las campanas de las escuelas sonando, las fabricas a lo lejos, etc.). Ante esto, los diálogos casi siempre se mantienen en 1P y se convierten en protagonistas ya que dan a saber el tipo de relación que tiene Noriko con los abuelos (de respeto y amabilidad) y cómo fue su matrimonio con si difunto esposo. Por otro lado, también dejan al descubierto los pensamientos de los hijos quienes piensan que sus padres son una carga frente a sus vidas tan ocupadas.</p> <p>En este caso la narración está enfocada a contar quién es la bella joven que siente gran interés y empatía por abuelos, que incluso fue capaz de faltar al trabajo por cuidar de ellos. Por ende, hay una mirada que muestra la convivencia que surge entre los tres y que al mismo tiempo contextualiza los espacios que recorren. Por esto la cámara siempre está fija y tiene un emplazamiento normal a excepción de 4 veces que esta Contrapicada (se muestra los grandes edificios). Los planos van desde Medium Shot (Noriko conversa con la abuela) hasta un Very Long Shot (vista panorámica de la ciudad de Tokio) con punto de vista único presente en 28p, cambio de ángulo en 1p, subjetivo en 4p y campo contra campo en 37p.</p>

<p style="text-align: center;"><i>SEC 7</i> (47' 47" – 55' 51")</p>		<p>En esta secuencia la música es extradiegética e intradiegética. La primera comienza y cierra la estancia de los abuelos en el balneario de Atami, una es armoniosa la cual acompaña el paisaje del mar y los jóvenes descansando a las orillas mientras la otra es nostálgica ante la conversación de los ancianos en la que deciden regresar a casa. La segunda se encuentra dentro del universo fílmico a través del trio musical que está tocando para los huéspedes del lugar, quienes están bebiendo y divirtiéndose. En cambio, el sonido ambiental (gente platicando, tomando, caminando, risas, música, etc.) provoca el descontento y la incomodidad de la pareja al no estar en un lugar tranquilo.</p> <p>En el caso de la narración éste da a conocer cómo se desarrolla la estancia de los abuelos en el espacio que sus hijos los enviaron para así no tener que cuidar de ellos con la idea de que sería lo mejor, sin embargo, no fue así pues al final éstos deciden irse porque piensan en Atami sólo es un lugar para gente joven.</p> <p>Ante esto la cámara está en función de mostrar los ambientes del balneario del hotel para así contraponer dos generaciones, la vieja y la nueva. Por tal, ésta siempre se mantiene fija y tiene emplazamiento normal, planos que van desde un Group Shot (los jóvenes conviviendo) hasta un Long Shot (paisaje del mar) para así contextualizar espacios y atmósferas.</p>
<p style="text-align: center;"><i>SEC 8</i> (55' 52" – 1 02' 39")</p>		<p>En esta secuencia la variación de intensidad entre la música extradiegética y los diálogos interactúan de tal forma que crean una atmósfera triste en la cual la música está en 1P que marca la travesía de los abuelos para encontrar un lugar en donde dormir y para después pasar a 2P y dejar entrar los diálogos en 1P los cuales permiten saber cómo toman los abuelos la situación que están viviendo (intentan ser comprensibles).</p> <p>En este caso la narración va desde un estado de calma a uno de incertidumbre provocado por el abandono de Shije hacia sus padres. La relación del relato con la imagen muestra cómo se desarrolla la llegada de los abuelos de un viaje incómodo a un lugar donde terminan siendo desprotegidos.</p> <p>Por otro lado, la mirada muestra el momento más difícil que vive la pareja en su estancia en la ciudad de Tokio pues se han quedado sin hogar y han conocido la gran indiferencia de sus hijos. Por ende, la cámara hace un desplazamiento de travelling que marca lo dramático de la escena y su emplazamiento se mantiene normal a excepción de una vez que está contrapicado. Los planos van desde un Full Shot (los ancianos sentados en un parque) hasta un Very Long Shot (fábricas de la ciudad) con un punto de vista único presente en 14p y campo contra campo en 22p.</p>

<p style="text-align: center;"><i>SEC 9</i> (1 02' 40"– 1 21' 45")</p>	<p style="text-align: center;">[Green Bar]</p> <p style="text-align: center;">[Blue Bar]</p> <p style="text-align: center;">[Yellow Bar]</p>	<p>En esta secuencia hay música extradiegética e intradiegética las cuales acompañan las conversaciones que se desarrollan en los dos espacios donde están los abuelos. La primera hace mayor presencia en la escena de la abuela con Noriko que se crea una atmosfera de tristeza donde ambos personajes lloran. Mientras la segunda está dentro del universo fílmico como la música de un festival (alegre) y el sonido de la armónica (nostálgica) que se escucha a lo lejos. Por otro lado, el sonido ambiental permite contextualizar los lugares mostrados como el restaurante donde va a tomar el abuelo (gente platicando) o el festival (música, personas riendo, etc.).</p> <p>En este caso el relato da a conocer lo que sucede en la noche donde los abuelos duermen fuera de la casa de Shije, lo cual desencadena en ambos personajes conversaciones íntimas con sus acompañantes. En el caso del abuelo éste termina aceptando que sintió decepción al descubrir que su hijo mayor no ha triunfado como pensaba. En cambio, la abuela le da a saber a Noriko su posición con referencia a que ella se vuelva a casar pues ha estado mucho tiempo sola.</p> <p>Por tal, la mirada con relación al relato permite ver los momentos con mayor carga sentimental, como la tristeza de los abuelos al darse cuenta de la realidad que viven sus parientes. Por ende, la cámara se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal. Planos que van desde un Detalle (letrero de un restaurante llamado Gallo) hasta un Group Shot (el abuelo bebiendo Sake con sus amigos) con un punto de vista único presente en 38p, cambio de ángulo en 2p y campo contra campo en 54p, que permiten presentar todos los ambientes tanto físicos como emocionales que se revelan.</p>
<p style="text-align: center;"><i>SEC 10</i> (1 21' 46"– 1 28' 06")</p>	<p style="text-align: center;">[Green Bar]</p> <p style="text-align: center;">[Blue Bar]</p>	<p>En esta secuencia hay música extradiegética que acompaña el comportamiento dulce y amable que muestra Noriko a la abuela, el cual se presenta en 1P para así después salir. En cambio, el sonido ambiental constantemente se mantiene en 2P (carros pasando a lo lejos, gente en la estación del tren, una voz anunciando las salidas de los trenes, etc.) mientras los diálogos en 1P dan a saber la atención de Koichi, Shije y Noriko hacia los abuelos.</p> <p>En este caso la narración con relación a la imagen da a conocer cómo se desarrolla el último día de la pareja en Tokio, donde principalmente la abuela ofrece dos tipos de agradecimientos, el primero a Noriko el cual es llevado de forma íntima y sentimental mientras el segundo dado de manera formal a sus hijos en la estación del tren.</p>

		<p>Ante esto la mirada omnisciente muestra cómo van pasando los hechos y en qué espacios suceden dentro del universo fílmico. Por tal, la cámara siempre se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal a excepción de tres veces que esta Contrapicada (los anuncios en la estación de tren). Los planos que van desde un Two Shot (Shije y Koichi conversando con sus padres) hasta un Long Shot (la vecindad donde vive Noriko) con un punto de vista único presente en 20p y campo contra campo en 21p.</p>
<p><i>SEC 11</i> (1 28' 07" – 1 32' 03")</p>	<p data-bbox="416 434 533 808"></p> <p data-bbox="416 808 533 972"></p> <p data-bbox="416 972 533 1413"></p>	<p>En esta secuencia el sonido ambiental en 2P (el paso del tren a lo lejos, personas en la estación) contextualiza el lugar donde trabaja y vive Keizo, el hijo menor. Mientras la música extradiegética está presente en dos momentos, la primera (música tradicional) crea una atmósfera armoniosa que presenta la ciudad de Osaka y sus alrededores donde después se desarrolla la conversación que tiene el hijo con su compañero sobre la situación de sus padres. La segunda crea una atmósfera de tristeza que se contrapone con la conversación de los abuelos sobre el alejamiento de sus hijos.</p> <p>La narración junto con la imagen y el sonido dan a conocer cómo es la visita de los abuelos a la ciudad donde vive Keizo, la cual es inesperada a causa de la salud de la abuela que empeora en el viaje camino a Onomichi. Por otro lado, también se da a conocer una conversación que tiene la pareja sobre cómo son actualmente sus hijos (intentan ser comprensibles) lo que se contrapone frente a sus rostros tristes.</p> <p>Ante esto, la cámara siempre está fija y tiene un emplazamiento normal a excepción de dos veces que esta Contrapicada (vista de un castillo y los alrededores cercanos a éste). Los planos van desde un Medium Shot (rostro triste de la abuela) hasta un Long Shot (cielo de Osaka) con un punto de vista único presente en 9p y campo contra campo en 16p.</p>
<p><i>SEC 12</i></p>	<p data-bbox="416 1413 533 1785"></p>	<p>En esta secuencia la música extradiegética (triste) está presente en dos momentos, el primero marca la llegada de la noticia sobre la mala salud de la abuela, mientras la segunda representa la tristeza profunda de Noriko al enterarse de lo que está pasando. Por otro lado, el sonido ambiental (gente trabajando en una oficina o una obra en construcción) permite marcar el cambio de espacio, de la ciudad de Osaka a Tokio. En este caso la narración da a conocer cómo se desarrolla el recibimiento de la noticia ante los hijos y Noriko, mostrándose los primeros poco sorprendidos y a la vez fríos</p>

<p>(1 32' 04" – 1 39' 48")</p>		<p>frente lo que pueda suceder con su madre, mientras Noriko presenta gran tristeza al enterarse.</p> <p>Ante esto la cámara contextualiza los espacios y da una mirada que contrapone dos reacciones distintas ante una situación inesperada para todos. Por tal, ésta se mantiene siempre fija y tiene un emplazamiento normal a excepción de tres veces que esta Contrapicada (edificios de la ciudad). Los planos que van desde un Two Shot (los hermanos conversando) hasta un Long Shot (vista del vecindario de Koichi) con un punto de vista único presente en 26p y campo contra campo en 19p.</p>
<p><i>SEC 13</i> (1 39' 49" – 1 47' 40")</p>		<p>En esta secuencia hay dos momentos en donde está presente la música triste, la primera en 1P acompaña al abuelo y a Kyoko cuidando a la abuela, quien está muy enferma y el segundo cuando la familia está alrededor de ella. Mientras, los diálogos permiten saber que la abuela morirá pronto incluso antes del amanecer. Por otro lado, el sonido ambiental (lanchas en el mar, la campana de un templo, el viento soplando, etc.) contextualiza la ciudad donde viven los abuelos y al mismo tiempo se marca al inicio de la secuencia la situación emocional que están viviendo el abuelo y su hija menor.</p> <p>La narración construida da a conocer cómo se desarrolla la llegada de los hijos mayores y como la familia recibe la noticia de la pronta muerte de la madre. Por tal, la cámara muestra las reacciones de ellos pero principalmente de Kyoko y su padre quienes se muestran fuertes aunque están viviendo un gran dolor.</p> <p>Ante esto la cámara siempre se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal a excepción de una vez que está en Contrapicada (una lámpara colgando). Los planos van desde un Medium Shot (el abuelo observando a su esposa) hasta un Very Long Shot (la ciudad de Onomichi) con un punto de vista único presente en 19p y campo contra campo en 23p.</p>
<p><i>SEC 14</i> (1 47' 41" – 1 56' 24")</p>		<p>En esta secuencia la música extradiegética (triste) en 1P está presente en dos momentos, cuando comienza la primera escena que muestra el amanecer del día en el que muere la abuela y cuando todos los familiares están en el templo, lo cual crea una atmosfera de sufrimiento. De igual forma, los canticos presentes dentro del universo fílmico representan la gran carga emocional de los personajes. Por otro lado, el silencio se presenta como una forma de respeto y duelo de los familiares ante la situación que se vive.</p> <p>En este caso la narración da conocer cómo se desarrolla el día en que muere la abuela y llega el último hijo (Keizo), el cual ya no logró despedirse de su mamá. Además, de cómo los hijos viven el proceso de sufrimiento de forma respetuosa y pacífica.</p>

		<p>Ante esto la imagen muestra a Onomichi (la ciudad) vacía y nostálgica ante la muerte de un ciudadano.</p> <p>Por tal, la cámara siempre se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal a excepción de dos veces que esta Picada (las vías del tren) y Contrapicada (lanchas en el muelle). Los planos van desde un Close Up (las manos de Kyoko) hasta un Group Shot (gente en el templo) con un punto de vista único presente en 39p, subjetivo en 1p y campo contra campo en 16p.</p>
<p><i>SEC 15</i> (1 56' 25" – 2 02' 09")</p>		<p>En esta secuencia el enfoque principal son los diálogos que surgen cuando toda la familia se encuentra reunida comiendo ya que las conversaciones retornan a los recuerdos felices de hijos cuando eran pequeños, donde se hacen presente los agradecimientos por parte del abuelo por la presencia de todos.</p> <p>La narración da a conocer cómo se desarrolla el último día que esta toda la familia reunida donde hay momentos agradables cuando conversan de los días felices y otros incómodos para el padre que ve a sus hijos más preocupados por sus propias responsabilidades.</p> <p>Ante esto la mirada está en función a las conversaciones y cómo interactúa la familia después de la muerte de la abuela. Por ende, la cámara siempre se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal, los planos que van desde Medium Shot (el abuelo tomando) hasta un Group Shot (la familia comiendo) con un punto de vista único presente en 8p y campo contra campo e 21p.</p>
<p><i>SEC 16</i> (2 02' 10" – 2 15' 36")</p>		<p>En esta secuencia hay música extradiegética e intradiegética. La primera hace acto de presencia cuando el Noriko, Kyoko y el abuelo se preparan en la mañana y cuando éste último se queda sólo en su casa, creando en ambas una atmósfera de nostalgia. La segunda se encuentra dentro del universo fílmico en la escuela donde trabaja Kyoko, donde se escucha a los lejos los estudiantes cantando una canción esperanzadora. Por otro lado, los diálogos permiten saber el agradecimiento que hay entre los tres personajes que aún se encuentran juntos.</p> <p>La narración da a conocer cómo se desarrolla el último día de Noriko en Onomichi en el cual surgen conversaciones que dejan salir a la luz los verdaderos pensamientos y emociones del abuelo, Kyoko y Noriko; por un lado, el primero da sus agradecimientos a Noriko pues ella ha demostrado más interés por su difunta esposa y por él algo que no han hecho sus hijos, la segunda habla sobre su enojo hacia sus hermanos quienes los considera egoístas tras sus acciones y la última revela que se siente sola, y que tiene miedo de quedarse así lo cual la hace sentirse mal.</p>

Ante esto se muestra una mirada que deja al descubierto los rostros de los personajes que por fin son sinceros con ellos mismos. Por tal, la cámara siempre se mantiene fija y tiene un emplazamiento normal a excepción de una vez que esta Picada (se muestra la ciudad). Los planos que van desde Medium Shot (el abuelo con una expresión triste) hasta un Long Shot (el tren pasando) con un punto de vista único presente en 29p, subjetivo en 1p, cambio de ángulo en 2p y campo contra campo en 36p.

b) Cuadro de análisis (Segunda parte): Glosemática narrativa

Secuencia analizar: Primera y última secuencia de la película

		<i>Secuencia inicial #1 (2' 12" – 5' 58")</i>	<i>Secuencia final #1</i>	
<i>Expresión</i>	<i>Sustancia</i>	<i>Imagen</i>	<p>En toda esta secuencia se utiliza cámara fija (CFIJA) con planos que van desde un Medium Shot (MS) a un Very Long Shot (VLS). Constantemente hay campo contra campo con el uso de planos de MS (Kyoko acomoda sus cosas para ir a trabajar) y TS (el abuelo 1p y la abuela 2p conversan sobre su viaje).</p> <p>Hay un nivel de calma en toda la secuencia en la cual se presenta el espacio (ciudad de Onomchi) donde viven los abuelos y cómo se preparan para irse a Tokio a visitar a sus hijos mayores; se narra a partir de las conversaciones que tienen con Kyoko, su hija menor, y su vecina. De esta forma se construye una pequeña complicidad del espectador con los personajes principales quienes se muestran contentos ante su viaje y la amabilidad que tienen los demás por ellos.</p>	<p>En toda la secuencia van desde un americano a la secuencia inicial es llorando) y FS (Kyoko campo contra campo). Al inicio del relato t donde el abuelo, Kyoko juntos, sin embargo revela sus verdades permite al espectador emociones que oculta. Aunque esta acción para cada uno un m</p>
		<i>Sonido</i>	<p>El sonido ambiental y los diálogos están en función a la imagen. Estudiantes caminando por la calle, personas trabajando en el mar y el paso de un tren, se mantienen en 1P para así presentar la ciudad de Onimichi, para después salir y dar paso a los efectos sonoros que acompañan (el abuelo pasando las hojas de un libro y Kyoko acomodando su maletín)</p>	<p>La música intradiegetica tiene gran presencia. Los efectos de sonido se crea una atmósfera de verdaderos pensamientos se presenta en la relación entre los personajes juntos, cada uno p</p>

a los diálogos que entran en 1P, los cuales son el foco ya que permiten saber cómo son los abuelos y a donde van a ir de viaje.

Estos elementos crean una atmósfera de tranquilidad para los abuelos y al mismo tiempo marcan una cotidianidad en la contextualización sobre cómo se vive en la ciudad donde ellos residen.

además cuando a lo de la escuela donde hace presencia prin donde el abuelo t Noriko y ésta con K Al contrario a la se nuevamente los diá ellos se crea una interacción del abue

Montaje

En esta secuencia hay un montaje clásico, donde el orden de las tomas tiene una secuencialidad lógica, y cronológica y el cambio de una a otra contextualiza desde la presentación de la ciudad hasta la casa de los abuelos y después que suceden dentro de ésta. Todo esto desarrollado en tiempo presente.

La duración de las tomas tiene un aproximado no mayor a 17 segundos y no menor a 3 segundos; en los cortes se presenta un ritmo normal aunque algunas veces pausado al inicio cuando se muestra Onomichi.

En el montaje sonoro hay tres planos, el sonido ambiental, los efectos sonoros y los diálogos. El segundo y el tercero interactúan constantemente mientras el primero solo contextualiza; el sonido ambiental en 1P, diálogos 1P- efectos sonoros 2P y silencio en 1P.

La función del montaje tiene como objetivo contextualizar, desde un plano abierto hasta uno medio, el universo fílmico y presentar a los tres primeros integrantes de la familia.

En esta secuencia orden de las tomas cronológica de cómo personajes. El cam principalmente de l relato las cuales se mientras en las de para la contextualiz La duración de las t a 37 segundos no normal a excepción que se desarrollan c En el montaje sonoro y los diálogos, don tienen gran peso; la diálogos y permane

			<p>y de nuevo entra finalizar con diálogos La función del mo tiene como objetivo atmosferas, convers</p>
	<p><i>Puesta en escena</i></p>	<p>La amplitud estilística de la secuencia es baja. A partir de su puesta en escena que integra los 5 elementos del lenguaje cinematográfico se presenta de manera poco variable.</p> <p>En la imagen siempre hay cámara fija con un punto de vista único más presente que los campo contra campo. La mezcla de planos sonoros no es más de tres, donde continuamente solo interactúan dos. El montaje es lógico y cronológico por lo que no hay una manipulación del tiempo ni de los pensamientos.</p> <p>En la narración sólo se construye la presentación de los personajes y de su espacio fílmico.</p>	<p>La amplitud estilís partir de la puesta e del lenguaje cinem secuencia inicial ma En la imagen siemp vista más presente contrario a la secu subjetivo y cambio sonoros está enfoca dan mayor carga en es lógico y cronol algunas veces paus narración se da a co de los personajes in a saber sobre sus en no habían podido re</p>
	<p><i>Narración</i></p>	<p>La teoría incoativa de esta secuencia es clásica. Se construye un inicio de va desde un plano general hasta uno cerrado. El primero (VLS) muestra la ciudad de Onimichi, para después pasar a varios (LS) que dejan ver los estudiantes que van en camino a la escuela, el paso del tren y la casa donde viven los</p>	<p>La teoría terminati construye un final abiertos. Primero se casa del abuelo (LS MS) que permiten d</p>

			<p>abuelos. Luego para terminan con (TW) la presentación de la pareja que se prepara para su viaje a Tokio, para así finalizar (MS) con las conversaciones que se desarrollan con Kyoko, quien se prepara para ir a trabajar y con la vecina que pasa por la ventana.</p> <p>El inicio del relato se mantiene en un nivel de calma donde el foco está en la contextualización del universo fílmico y hacia donde se va a dirigir la historia.</p>	<p>el hogar donde se c de los personajes pa abiertos y luego ce ciudad, Kyoko est encuentras solo. contextualiza el uni En el final del rela pero con el transcu pensamientos que c</p>
		<p><i>Estructura narrativa</i></p>	<p>1. Ciudad de Onomichi por la mañana, 2. Estudiantes de camino a la escuela 3. El tren pasa por la ciudad, 4. Las vías del tren 5. La casa de los abuelos, 6. Los abuelos conversan sobre su viaje a Tokio ,7. Kyoko entra a la sala, 8. Kyoko acomoda su maletín, 9. Los abuelos conversan con Kyoko, 10. Kyoko se despide de sus padres, 11. Kyoko sale de la casa, 12. Kyoko camina hacia su trabajo, 13. Los abuelos conversan mientras acomodan sus cosas para el viaje, 14. Llega una vecina que se detiene frente su ventana, 15. Los abuelos conversan con la vecina, 16. La vecina se va, 17. Los abuelos siguen acomodando sus cosas.</p>	<p>1. Muelle de la ciud cuidando de su jard Kyoko alistadonse p conversan, 7. Amb trabajo, 9. Noriko li conversan, 11. El ab la abuela, 12. Norik 14. Pasillos de la es alumnos, 16. Kyoko tren por la ciudad, pensativa en el tren solo, 22. El abuele vecina se va, 24. El del muelle, 26. El a</p>
			<p>Esta película pertenece al género llamado <i>Shomin-geki</i>, en el cual el universo familiar muestra la vida cotidiana de los personajes y sus relaciones entre padre-madre y padres-hijos.</p>	

Contenido

Forma

		<p><i>Género</i></p> <p>se desarrolla el viaje de una pareja de ancianos que van a visitar a sus hijos mayores ubicada en un contexto de posguerra donde el país se está industrializando y al mismo tiempo se enfrenta a la pérdida principalmente los padres de sus hijos incluyendo el personaje de Koichi durante su estancia en la gran ciudad se enfrentan a una brecha generacional entre ellos y luchan por sobrevivir perdiendo así interés por ellos.</p>
	<p><i>Sustancia</i></p>	<p><i>Ideología</i></p> <p>El universo de esta película es visto desde una mirada omnisciente la cual presenta el viaje de una pareja de ancianos que van a Tokio a visitar a sus hijos, en el cual descubren la brecha generacional que existe entre ellos. Se presenta de los hijos mayores (Koichi, Shije y Keizo) hacia los padres es expuesta la vida en la ciudad donde hay un ritmo acelerado a causa de los nuevos cambios en la sociedad. La pareja de ancianos oculta su decepción y tristeza e intenta comprender la situación. Los hijos mayores revelan sus pensamientos a la única persona que los ayudó la cual no comparte su mismo punto de vista. Este filme es de los más importantes de su época y del género <i>Shomin-geki</i> ya que muestra cómo se abandona a sus habitantes más viejos y sólo se ve concentrada en sus propios intereses.</p>



Figura 3. Presenta a los integrantes de la familia y sus números asignados conducen a las descripciones de sus identidades morales en el cuadro.

1. El Padre (Shukishi):

Shukishi es un hombre que ante la sociedad es puesto como un padre afortunado por tener hijos exitosos y honorables. Ante esto él sabe que esa no es su realidad pero decide callarse, por tal, dentro de su propio código moral decide imponerse una actitud comprensible y de agradecimiento constante a pesar de su decepción ante los logros o comportamientos de sus hijos.

No busca enfrentarse al cambio, al crecimiento de su país y tampoco al comportamiento de las nuevas generaciones, por lo cual forja un pensamiento y mirada de aprobación en la que los hijos tienen una vida difícil y por esa razón entiende el alejamiento que tienen pues buscan su sobrevivencia.

2. La madre (Tomi):

Tomi es puesta ante la sociedad como una madre afortunada por sus hijos, los cuales son vistos exitosos por vivir en Tokio. Frente a esto mantiene ese pensamiento y al igual que su esposo se impone una actitud de agradecimiento y comprensión hacia sus hijos a pesar de que su comportamiento a veces tan frío le cause incomodidad y tristeza.

En cambio, ella con relación a su nuera se muestra un poco más abierta a hablar sobre sus deseos y mostrar sus emociones. Por tal, desea que su nuera sea feliz con alguien más y que no siga guardando luto hacia su hijo, pues está consciente que las tradiciones han cambiado por lo que las mujeres viudas pueden volver a casarse.

3. Koichi (Hijo mayor):

Al ser el hijo mayor cumple con su papel ante sus padres y al mismo tiempo como la cabeza de su propia familia. Para él lo más importante es su profesión y obligaciones relacionada a esto.

4. Shije (Hija mayor):

Shije cumple con su labor de hija ante sus padres, aunque a veces muestra cierta molestia ante ellos pues piensa que le impiden seguir con su vida cotidiana. Para ella lo más importante es su comodidad e incluso su propia felicidad.

5. Keizo (Hijo tercero):

Para Keizo su rol de hijo es como un compromiso que constantemente rompe incluso en la muerte de su madre. Él desea ser un bueno con sus padres sin embargo su vida como trabajador termina absorbiendo su atención.

6. Kyoko (Hija menor):

Al ser la hija menor sigue el código moral de sus mayores, es decir, de sus padres y hermanos. Por tal se muestra respetuosa y obediente ante sus órdenes. Sin embargo, sus verdaderos pensamientos están en contra del comportamiento tan frío y desinteresado de sus hermanos principalmente frente a la muerte de su madre. Ella desea ser diferente a ellos y no convertirse en una persona cruel y egoísta frente a sus padres.

7. Noriko (Viuda del hijo segundo):

Noriko es una mujer que sigue el código moral de las tradiciones, por tal ha decidido guardar fidelidad a su difunto esposo que murió hace mucho tiempo. No obstante, esta acción le causa un malestar pues su verdadero deseo de volver a tener una pareja es reprimido ya que para ante los demás eso sería egoísta y por ende ella da una mirada de desaprobación para sí misma.

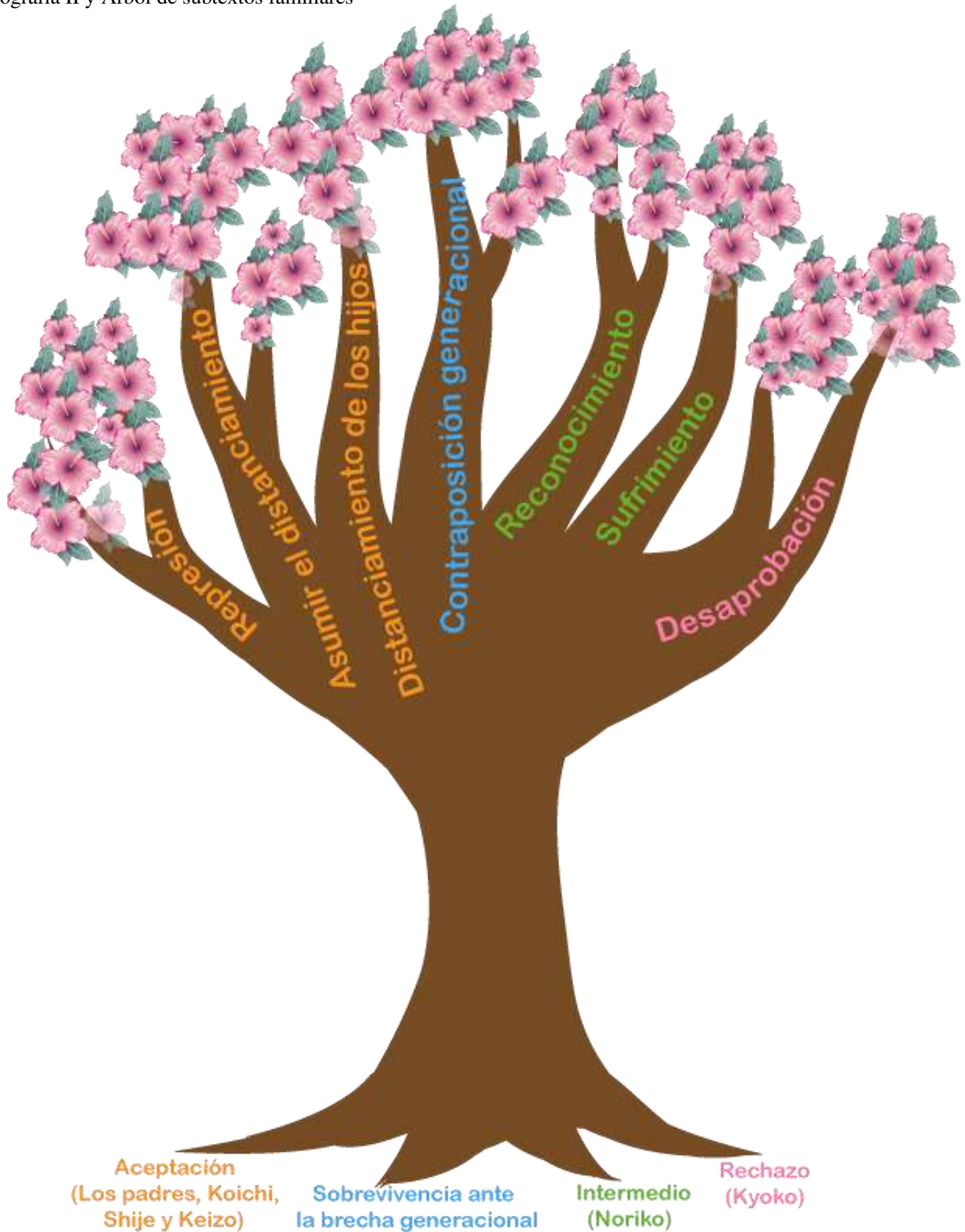


Figura 4. Las raíces del árbol representan los anhelos de los integrantes de la familia ante la supervivencia de una brecha generacional. Mientras las ramas representan los subtextos originados de cada raíz.

En la familia Hirayama existen distintos anhelos ante la **sobrevivencia** de una **brecha generacional** que ha surgido en la sociedad japonesa tras la guerra, lo que ha provocado una **contraposición** de los hijos (**nueva generación**) hacia a los padres (**vieja generación**). Esto presentado a partir de los diálogos y las expresiones de los personajes, enfatizadas en planos medios, donde la música y algunas veces el silencio le da mayor énfasis en la historia.

Frente a esto no hay una ley impuesta para la obtención del deseo ya que cada integrante de la familia tiene una posición (mirada) distinta. No obstante, existen tres divisiones dentro de la brecha que generan una actitud, emoción o pensamiento en los personajes ante su vida que se está construyendo.

En la primera (**rechazo**) se encuentra Kyoko quien **desaprueba** el comportamiento tan frío y egoísta de sus hermanos hacia sus padres, un acto que ella no quiere repetir; esto se muestra en la conversación que tiene con la viuda de su hermano donde el silencio permite que ésta tenga toda la atención sonora.

En la segunda (**intermediaria**) esta Noriko quien **reconoce** que la brecha generacional que ha surgido es un hecho inevitable en el cual los hijos se empiezan a alejar de sus padres para así ver por su propia felicidad, algo que incluso ella tampoco va a poder evitar con el paso del tiempo. Por otro lado, le cuesta aceptar su deseo de volver a rehacer su vida con otra persona, pues a pesar de tener la aprobación de la generación vieja (suegros) esta situación le causa **sufrimiento** ya que piensa que eso sería un acto egoísta de su parte; este sentimiento y acto se muestra en los constantes planos medios de su rostro y en los planos abiertos acompañados de atmósferas creadas con la música donde es mostrada con una actitud humilde y comprensiva a pesar de la circunstancia tanto económica y sentimental en la que está.

La tercera y última (**aceptación**) intervienen los tres hijos mayores y los padres. A pesar de que Koichi, Shije y Keizo intentar cumplir como hijos terminan mostrando un notable **distanciamiento** hacia sus padres pues están más interesados por sus propias vidas tan ocupadas. Mientras en los padres hay dos acciones, la **represión** de sus pensamientos, y emociones causado por la crítica social y la de **asumir** el alejamiento de sus hijos como un acto normal, por lo cual no buscan enfrentarse a la brecha generacional que está presente. Estos comportamientos son expuestos con gran carga dramática en la narración en la que la pareja vive el abandono hasta el punto de quedarse sin techo y donde uno de los hijos llega a negar a su papá, y mamá.

5.3 Shara (Japón, 2003)

a) Cuadro de análisis (Primera parte): Punto de vista

Título: *Shara* (沙羅双樹 *Sharasōju*)



Director: Naomi Kawase

Año: 2003



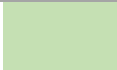
Secuencia analizar: Todas las secuencias de la película

SEC 1
(25" – 9' 47")

En esta secuencia se narra el día que desaparece Kei mientras sus padres están ayudando para el festival de su ciudad. Todo comienza en un nivel de calma el cual presenta a los gemelos lavándose las manos en el patio cuando de repente Kei corre y su hermano lo sigue hasta que éste lo pierde de vista por completo, siendo este momento el más importante. Al llegar Shun con sus padres y decirles que pasó se crea una atmosfera de incertidumbre que termina con el suceso.

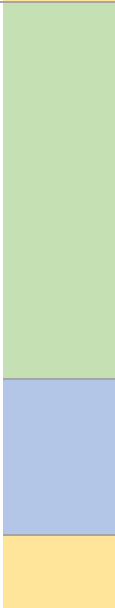

El relato es mostrado a partir de un plano secuencia, que, aunque tiene 5 cortes sigue manteniendo la narración y la acción. La cámara siempre está en mano y da una mirada omnisciente que muestra todo lo que ocurre con los hermanos hasta que uno de ellos desaparece. Constantemente hay uso de Tilt (de los pies al rostro de Shun) y Contrapicados (se deja ver un árbol muy alto), además de planos que van desde un Close Up (rostro de Shun) hasta Full Shot (el padre de los gemelos sentado).


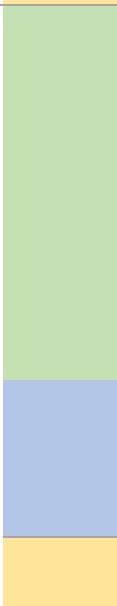
Por otro lado, el sonido ambiental tienen dos funciones; la primera con relación a la imagen donde contextualiza (el sonido del agua, el viento y los pájaros) y la segunda, siendo punto focal, con relación a la narración donde marca los momentos con mayor peso emocional (Kei corre, Shun le avisa a sus padres y cuando él escucha a todos hablando sobre los sucedido) a partir del silencio, unas campanas sonando a lo lejos y canticos que casi siempre se mantienen en 1P.

<p style="text-align: center;"><i>SEC 2</i> (9' 48" - 16' 24")</p>		<p>En esta secuencia se da a conocer a la familia en un tiempo presente, donde ya han pasado varios años desde el acontecimiento de Kei. Se muestra el recorrido de Shun (ya un joven) de la escuela a su casa, que da una vista de su nueva vida, él como un estudiante mayor, su padre aun participe de las actividades de su vecindario y su madre embarazada.</p> <p>Ante esto la cámara siempre está en mano y tiene un constante desplazamiento, por ejemplo, el travelling de la bicicleta. Hay uso de Tilt down y Tilt Up (rostro de Shun hacia sus pies y de esto hacia el rostro de Yuka) y de planos que van desde un Medium Close Up (rostro de Shun mientras dibuja) hasta un Long Shot (las calles de Nara) que dan a ver principalmente los espacios que conforman el lugar donde viven la familia.</p> <p>En este caso el sonido ambiental es muy importante ya que su relación con la imagen logra crear atmosferas de todos los espacios, los cuales están divididos en tres, el primero que es de la escuela (el sonido de Shun dibujando y el de estudiantes alrededor), el segundo que es del trayecto (la bicicleta avanzando, carros pasando, el viento soplando, gente caminando o trabajando) y el último que es el de la casa (campanas sonando, cigarras a lo lejos, la lluvia y diálogos los únicos en toda la secuencia).</p>
<p style="text-align: center;"><i>SEC 3</i> (16' 25" - 20' 39")</p>		<p>En esta secuencia se da a conocer (en nivel de calma) como se desarrolla la junta para el festival <i>Shara</i> donde los organizadores debaten sobre cómo quieren que se logre y que significado buscan transmitir, siendo Taku (padre de Shun) uno de los más involucrados.</p> <p>Ante esto la cámara en mano se desplaza de tal forma que se involucra en la conversación y va presentando a los exponentes de la reunión, en la cual hay una mayor participación de los hombres que de las mujeres. Por ende, hay un gran uso de planos Group Shot que muestran esta interacción y de Tilt que dan mayor dinamismo a lo que ocurre. También, se capta en la mirada de la cámara, un indicio de un interés de Shun hacia Yuka (los dos únicos jóvenes en la reunión) que es presentado a partir de Close Up (Shun observando a Yuka) con un punto de vista subjetivo y una corta profundidad de campo.</p> <p>En este caso, los diálogos (conversaciones sobre el festival y los jóvenes) y los efectos sonoros (sonidos de los vasos, las pisadas en el tatami y los abanicos sacudiéndose) son elementos importantes que dialogan entre sí y crean el ambiente en el espacio fílmico.</p>
		

<p style="text-align: center;"><i>SEC 4</i> (20' 40" – 27' 41")</p>		<p>Esta secuencia narra el día en el que la familia recibe después de varios años una noticia sobre su hijo desaparecido. La primera escena inicia con un nivel de calma donde los padres tienen una mañana tranquila y soledad mientras su hijo se prepara para ir a la escuela, hasta que en la última escena la familia vive un momento de sorpresa ante la llegada de un hombre que les da la noticia.</p> <p>Frente a esto la cámara en mano se involucra en las reacciones de los personajes haciendo uso constante de Close Up (Shun escuchando la plática de su padre con el policía) y Group Shot (la familia confrontándose), además de picados y contrapicados los cuales permiten al espectador verlos de una forma más vulnerable.</p> <p>Por ende, los diálogos de esta secuencia son pocos (solo están cuando es necesario dentro del relato) y su ausencia aportan una mayor carga emocional a los personajes. Mientras el sonido de las cigarras aparte de desempeñarse dentro el sonido ambiental del espacio (jardín) también predicen lo que ocurrirá después (la noticia sobre Kei)</p>
<p style="text-align: center;"><i>SEC 5</i> (27' 42" – 32' 26")</p>		<p>En esta secuencia se da a conocer cómo vive la familia su duelo ante la noticia del cuerpo de Kei, presentado desde un nivel de calma donde cada integrante tiene una reacción particularmente distinta; Shun se encuentra totalmente triste y decide alejarse de los demás (se encierra en su habitación la cual está desordenada), la madre se deja ver desconcertada (en un momento busca enfrentar sus pensamientos ante su esposo) y el padre busca comportarse indiferente e incluso frío para evitar sus emociones.</p> <p>Ante esto la cámara en mano (que muestra una mirada omnisciente de los hechos) hace uso de Medium Close Up y Medium Shot para así dejar ver los rostros y los picados (la madre dejando en las escaleras comida para Shun) para mostrar al espectador la vulnerabilidad que viven los personajes.</p> <p>Por otro lado, en este caso el sonido ambiental (gente en la calle, las cigarras, los grillos y el ventilador trabajando) contextualiza y al mismo tiempo da una mayor carga emocional a la imagen. Mientras los diálogos (IP) solo están presentes en momentos necesarios (La tía de Yuka intentando conversar con ella o cuando la madre intenta hablar con Taku sobre su comportamiento).</p>
<p style="text-align: center;"><i>SEC 6</i> (32' 27" - 43' 38")</p>		<p>En esta secuencia se da a conocer dos hechos. La primera, de manera sutil muestra el interés de Yuka por Shun y viceversa ya que ambos a pesar de las circunstancias intentan estar unidos. Mientras en la segunda, la madre de Yuka confiesa durante su recorrido de vuelta a casa que ella no es su verdadera mamá lo cual aparentemente la joven lo toma calmadamente.</p> <p>Ante esto la cámara en mano está en constante desplazamiento para así acompañar el trayecto donde se hace la revelación sobre el origen de la chica, por ende los planos</p>

		<p>van principalmente desde un Group Shot (Shun, Yuka y su madre en la tienda de reparación de sandalias de madera) que muestran la convivencia en un espacio particular hasta un Medium Close Up (El rostro triste de la joven al recibir al recibir las sandalias de su padre) que deja ver las reacciones de los personajes (varias veces desde una posición contrapicada) en un estado vulnerable.</p> <p>En todas las escenas predomina el sonido ambiental que está en 2P (las cigarras, el piano de la casa de Shun, gente y carros pasando a lo lejos de la tienda, campanas sonando y las pisadas en la calle) para así contextualizar o dar mayor carga emocional como en la conversación final. Por otro lado, los diálogos se presentan como protagonistas con relación a la imagen pues permiten saber la confesión entre madre e hija.</p>
<p><i>SEC 7</i> (43' 39" – 48' 34")</p>		<p>En esta secuencia se da a conocer cómo es un día en el templo donde las personas del vecindario se reúnen para realizar los canticos y convivir, al mismo tiempo que esto predice la bienvenida de un nuevo integrante a la familia de Shun y del primer amor en él.</p> <p>Ante esto la cámara en mano se mantiene fija para así mostrar los rostros de la gente reunida donde principalmente hay uso de planos de Medium Close Up (Una anciana cantando) y de Group Shot (niños jugando mientras sus padres hacen los canticos). Además de algunos desplazamientos como en la escena final donde Yuka y Shun se besan.</p> <p>Por otro lado, en esta secuencia no hay diálogos protagonistas pues sólo está presente el sonido ambiental (los adultos haciendo los canticos, niños jugando con el agua, el viento soplando y el sonido de los insectos) para contextualizar los espacios (templo y jardín) y destacar lazos creados entre las familias.</p>
<p><i>SEC 8</i> (48' 35" – 1 02' 40)</p>		<p>En esta secuencia se da a conocer como la familia intenta romper con el recuerdo perturbador de la desaparición de Kei. Por un lado, Shun al caminar por las calles y al pintar un retrato de su hermano busca alegrarse de sus recuerdos. Mientras el padre junto con su familia hace un ritual (escribir con tinta el nombre del ser perdido) que ayudará a sanar sus heridas.</p> <p>Ante esto, la cámara en mano muestra a partir de planos cerrados (Close Up y Medium Close Up) los rostros de los integrantes de la familia ante lo que están viviendo y los planos abiertos (Full Shot y Long Shot) dejan ver sus acciones durante su proceso de sanación. El ritmo del montaje se presenta pausado para así hacer de la secuencia algo simbólica y contemplativa por lo cual constantemente no hay desplazamientos.</p>

		<p>Por otro lado, en todas las escenas el sonido ambiental (cigarras a los lejos, los pájaros cantando y los pasos en un espacio vacío), los diálogos (el padre conversando con su hijo sobre el olvido) y la voz en over (la voz de Kei como recuerdos de Shun) conversan de tal forma que le dan a la imagen una mayor carga emocional.</p>
<p><i>SEC 9</i> (1 02' 41" - 1 06' 32")</p>		<p>En esta secuencia se da conocer cómo se prepara la familia de Yuka y Shun a un día antes del festival <i>Shara</i>. Ante esto la cámara en mano hace uso de planos que van desde un Two Shot (Taku pidiéndole a la madre de Yuka que cuide de su tienda) hasta un Very Long Shot (vista del vecindario en el atardecer) donde se muestra un momento de tranquilidad en la interacción de los personajes. Por tal hay un poco desplazamiento de la cámara y un ritmo de montaje pausado.</p> <p>Por ende, el sonido ambiental en 2P (cigarras a lo lejos, los pasos en sandalias de madera, el motor de la moto de Taku y unas tijeras cortando tela) y los diálogos en 1P (conversaciones entre Taku, y la madre de Yuka y ésta con su hija) conversan de tal forma que crean una atmósfera de paz en los personajes ante un día muy esperado.</p>
<p><i>SEC 10</i> (1 06' 33" - 1 15' 55")</p>		<p>En esta secuencia se da a conocer el día del festival <i>Shara</i> en la ciudad Nara. Se muestra a Yuka participando en el evento junto a un gran número de personas mientras a su alrededor el público disfruta de la experiencia para después convertirse parte del espectáculo.</p> <p>Ante esto la cámara en mano se adentra a la coreografía, se desplaza a partir de los movimientos, las miradas de los personajes y la atmosfera creada en el universo fílmico. Por tal hay un uso constante de Medium Close Up (el rostro alegre de Yuka) y Group Shot (la gente bailando apasionadamente) además de barridos y Tilt que logran la interacción de los bailarines con el espectador hasta el punto de que ambos se mezclan y se crea un evento masivo.</p> <p>En este caso la música intradiegetica y el sonido ambiental se convierten en protagonistas de la secuencia. La música marca el ritmo de todos los elementos presentes, como los aplausos, y los pasos de baile y después de la lluvia que da mayor fuerza al momento que se está viviendo (imagen) donde todos enloquecen con el espectáculo y los movimientos tienen cada vez más fuerza.</p>

<p style="text-align: center;"><i>SEC 11</i> (1 15' 56"- 1 25' 16")</p>		<p>En esta secuencia se da a conocer el día en que la mamá de Shun va a dar luz. Se muestra cuando Yuka y Shun están en la escuela y les dan la noticia, cómo hacen el recorrido para llegar a la casa de este último hasta cuando la madre comienza a tener las contracciones.</p> <p>Ante esto la cámara en mano usa planos que van desde un Close Up (las manos de Yuka entregándole a Shun un amuleto) hasta un Long Shot (los dos jóvenes corriendo en las calles) y se desplaza constantemente para así seguir la acción de los personajes.</p> <p>Por otro lado, el sonido ambiental y los diálogos conversan mientras están presentes los diálogos en 1P (Shun hablando sobre la pintura que hizo de Kei o las madres platicando en el jardín) y el sonido ambiental contextualiza en 2P (alumnos en los salones de clase, carros pasando en las calles y las cigarras, y los pájaros a lo lejos). Al mismo tiempo se marcan en el relato los momentos más importantes, como la música intradieética y una máquina de construcción cuando Shun recibe la noticia sobre su madre o las campanas sonando cuando ésta comienza a tener contracciones.</p>
<p style="text-align: center;"><i>SEC 12</i> (1 25' 17"- 1 35' 00")</p>		<p>En esta secuencia se da a conocer el momento que da a luz la madre de Shun. Se muestra a toda la familia y a las personas más cercanas a ellos en un momento donde se cierra y al mismo tiempo inicia un nuevo ciclo de vida pero principalmente para Shun quien llora al ver a su hermano.</p> <p>Ante esto la cámara en mano se desplaza entre los personajes para así mostrar cómo se desarrolla el parto, por tal hay un uso de planos que van desde un Close Up (rostro de Shun observando al bebé) hasta un Group Shot (la familia reunida).</p> <p>Por otro lado, los diálogos en 1P permiten saber lo que va ocurriendo durante el parto y el sonido ambiental (las cigarras y pájaros cantando al amanecer) contextualiza el tiempo en el que ocurre el hecho, las campanas sonando a lo lejos, los canticos y la voz en over de Kei, marcan el momento como algo simbólico en la ida de Taku, Reiko y Shun.</p>

b) Cuadro de análisis (Segunda parte): Glosemática narrativa

Secuencia analizar: Primera y última secuencia de la película

		<i>Secuencia inicial #1 (25" – 9' 47")</i>	<i>Secuencia final #1</i>	
<i>Expresión</i>	<i>Sustancia</i>	<i>Imagen</i>	<p>En esta secuencia la cámara siempre está en mano (CM) y se desplaza a partir de los movimientos de Shun, por lo cual muy pocas veces se mantiene fija. Los planos van desde un CU (el rostro desconcertado de Shun) hasta un FS (Taku sentado). Continuamente hay un uso de Tilt y Contrapicado que muestran las acciones o marcan un giro en el relato.</p> <p>Al principio hay un nivel de calma donde se presentan a los gemelos, sin embargo, esto cambia cuando Kei corre y desaparece de la vista de Shun y éste les avisa a sus padres sobre lo sucedido. Terminando así la secuencia con hecho que cambia la vida de los integrantes de la familia y dándole al espectador un indicio sobre la trama de la historia.</p>	<p>En esta secuencia a mano siempre está desplazamiento que Los planos van desde observando al bebé reunida para recibir hay uso de zoom y Se da a conocer el en el núcleo familiar inicio (intentar olvidar de vida para todos. recorrido que se la secuencia (el taller, externo) pero que al</p>
		<i>Sonido</i>	<p>El sonido ambiental y los pocos diálogos están en función a la imagen y al cambio narrativo. La secuencia comienza con el sonido de los pájaros cantando, el viento soplando, una campana sonando y niños jugando a lo lejos en 1P. Salen y cuando Kei comienza a correr hay silencio completo durante unos segundos y después solo se escuchan canticos y nuevamente la campana en 1P. Por último el sonido ambiental</p>	<p>Del mismo modo e están en función a generar una atmósfera La secuencia comienza en 2P y los diálogos e apoyando a la madre parto, al nacer el bebé</p>

	<p>en 2P y los diálogos 2P conversan de tal forma que contextualizan los espacios y dan a saber lo sucedido (Shun le dice su madre que Kei se fue).</p> <p>Por otro lado, sonido ambiental crea atmosferas que marca la vulnerabilidad de Shun y la desaparición de su gemelo como un acto que cambiará la vida de la familia.</p>	<p>en 2P las voces f</p> <p>Después entra el ca</p> <p>la mañana en 2P y</p> <p>1P una campana s</p> <p>presentan cuando la</p> <p>finalizar con la voz</p> <p>secuencia) la cual</p> <p>viento soplando.</p>
<p><i>Montaje</i></p>	<p>En este caso el montaje se maneja como plano secuencia a pesar de que hay 5 cortes pues se mantiene la secuencialidad de las acciones y lo que se cuenta en un tiempo pasado.</p> <p>Por otro lado, la duración de las tomas tiene un aproximado no menor a 10 segundos y no mayor a 5 minutos, por ende el ritmo de los cortes es pausado.</p> <p>En el caso del montaje sonoro hay dos planos, el sonido ambiental y los diálogos. Ambos conversan de tal forma que contextualizan o crean atmosferas que marcan un cambio narrativo o una carga emocional en los personajes; sonido ambiental 1P, silencio 1P y sonido ambiental 2P – diálogos 1P.</p> <p>El punto focal del montaje es dar a conocer el hecho presentado como un suceso significativo e inesperado que cambia la vida emocional de la familia.</p>	<p>Del mismo modo e</p> <p>plano secuencia au</p> <p>hay dos escenas, c</p> <p>parto en la noche y</p> <p>reúne con el nuevo</p> <p>última hace referen</p> <p>Hay una duraci</p> <p>aproximado menor</p> <p>con un ritmo pa</p> <p>presenta normal.</p> <p>En el caso del mont</p> <p>sonoros, el sonid</p> <p>Contextualizan el t</p> <p>dan a saber lo que s</p> <p>tiempo crean una</p> <p>muerte) en el relato</p>

		<p><i>Puesta en escena</i></p> <p>La amplitud estilística de la secuencia es alta. La puesta en escena que integra todos los elementos del lenguaje cinematográfico se muestra muy variable.</p> <p>En la imagen la cámara en mano casi siempre está en constante movimiento a partir de la narración y hay un uso de Contrapicado y Tilt muy presente. La mezcla de planos sonoros (ambiental y diálogos) no solo contextualiza sino marca un giro en el relato. El montaje funciona como plano secuencia con un ritmo pausado. En la narración se hace la presentación del suceso que cambia la vida de la familia, desde un nivel de calma a uno de sorpresa.</p> <p>En este caso los colores de la imagen funcionan en relación a la narración, al principio se encuentra normales pero cuando Kei comienza a correr estos cambian a un tono blanco (hay gran contraste) para después regresar como al inicio.</p>	<p>La amplitud estilística de la puesta en escena que integra todos los elementos del lenguaje cinematográfico se muestra muy variable.</p> <p>En la imagen la cámara en mano casi siempre está en constante movimiento a excepción de un uso de Contrapicado y Tilt muy presente. La mezcla de planos sonoros (ambiental y diálogos) no solo contextualiza sino marca un giro en el relato. El montaje funciona como plano secuencia con un ritmo pausado. En la narración se hace la presentación del suceso que cambia la vida de la familia, desde un nivel de calma a uno de sorpresa.</p> <p>En este caso los colores de la imagen funcionan en relación a la narración, al principio se encuentra normales pero cuando Kei comienza a correr estos cambian a un tono blanco (hay gran contraste) para después regresar como al inicio.</p>
		<p><i>Narración</i></p> <p>La teoría incoativa de la secuencia es posmoderna. Se presenta como plano secuencia con un inicio que va desde un primer plano (Detalle) que muestra una parte del taller de Taku para después yuxtaponerse planos abiertos, medios y cerrados donde se contextualiza los espacios y se presentan los personajes pero al mismo tiempo se plantea un enigma con la desaparición de Kei ya que no se explica porque corre hasta que su hermano lo pierde de vista. Para así terminan la</p>	<p>La teoría terminativa de la secuencia es posmoderna. Se presenta como plano secuencia con un inicio que va desde un plano abierto que muestra una parte del taller de Taku para después yuxtaponerse planos abiertos, medios y cerrados donde se contextualiza los espacios y se presentan los personajes pero al mismo tiempo se plantea un enigma con la desaparición de Kei ya que no se explica porque corre hasta que su hermano lo pierde de vista. Para así terminan la</p>

			secuencia con un plano nuevamente cerrado (Medium Close Up).	Ante esto se marca el inicio de un nuevo ciclo de la vida (nacim
		<i>Estructura narrativa</i>	1. Se muestra el taller del padre, 2. Se recorre los pasillos de la casa hasta llegar al patio, 3. Shun y Kei en la patio, 4. Kei comienza a correr y Shun lo sigue, 5. Ambos salen de la casa y recorren las calles de su vecindario, 6. Shun pierde de vista a Kei, 7. Shun continúa buscándolo, 8. Shun va con sus padres y les dice lo sucedido y 9. Los padres y la gente de alrededor reaccionan ante la noticia.	1. Toda la familia en un momento de dolor por la desaparición de Kei, 2. Reiko en labor de parto, 3. El nacimiento de Taku, 4. El bebé en un baño, 5. El bebé en una cuna, 6. El bebé en una cámara se aleja y reacciona, 7. El bebé en una cuna de Taku y 8. La cámara se aleja del vecindario.
<i>Contenido</i>	<i>Forma</i>	<i>Género</i>	Esta película pertenece al género drama-familiar o también conocido anteriormente como drama familiar japonés, el cual se expone desde la vida cotidiana, las historias están centradas en el universo familiar japonés, el cual se expone desde la vida cotidiana, en este caso, la familia es presentada a partir de un suceso (la desaparición de Kei) que cambia su rumbo. No obstante, con la llegada de un nuevo hijo se cierra ese ciclo lleno de dolor y comienza un nuevo ciclo. Por lo cual el concepto de nacer, morir y crecer es expuesto en la historia.	
	<i>Sustancia</i>	<i>Ideología</i>	El universo de esta película es mostrado a partir de una mirada omnisciente, aunque se muestra la mirada de Kei (hijo muerto) quien acompaña a Shun en distintos momentos. En la familia se muestra la vida, donde la desaparición de un hijo provoca en el padre, la madre y el hermano un dolor profundo que es sanado con la liberación y la reconciliación con el pasado. Siendo el nacimiento de un nuevo hijo un ciclo y da paso a uno nuevo. Todo esto presentado dentro de la cotidianidad y las relaciones familiares.	

c) Moralidad y Análisis de subtextos familiares (Tercera parte):

Infografía I e Identidad moral



Figura 5. Presenta a los integrantes de la familia y sus números asignados conducen a las descripciones de sus identidades morales en el cuadro.

1. Taku (Padre):

Taku es un hombre que sigue su propio código moral. Es un padre que le gusta mostrar liderazgo ante su familia y en su comunidad, le gusta seguir las tradiciones, participar en las festividades e ir a las reuniones del templo. Ante la desaparición de su hijo Kei decide mostrarse fuerte y continuar con su vida pero después de una noticia relacionada con el cuerpo de su hijo tras varios años, éste deja ver su vulnerabilidad.

Vive simbólicamente el hecho de cerrar un ciclo y abrir otro en su vida con el nacimiento de un nuevo hijo y con su reconciliación con su familia.

2. Reiko (Madre):

Reiko sigue el código moral de su esposo; ella está ante el liderazgo de la vida familiar y la comunidad. Frente la desaparición de Kei se muestra vulnerable, sin embargo, intenta llevar con calma la carga de aquel hecho a pesar de las circunstancias que enfrenta, como la frialdad que a veces tiene Taku. Al igual que su esposo vive simbólicamente un nuevo ciclo de vida con el nacimiento de otro hijo.

3. Shun (Hijo):

Shun sigue el código moral de su padre. Es un joven tranquilo que le gusta pintar. Tras la noticia recibida de su hermano gemelo da a conocer el dolor que ha guardado durante mucho tiempo, pues el recuerdo de aquel hecho se ha convertido en algo tormentoso. No obstante, después de una reconciliación con su padre y con el nacimiento de un nuevo hermano decide comenzar una nueva vida en la cual acepta la muerte como un ciclo del ser humano.

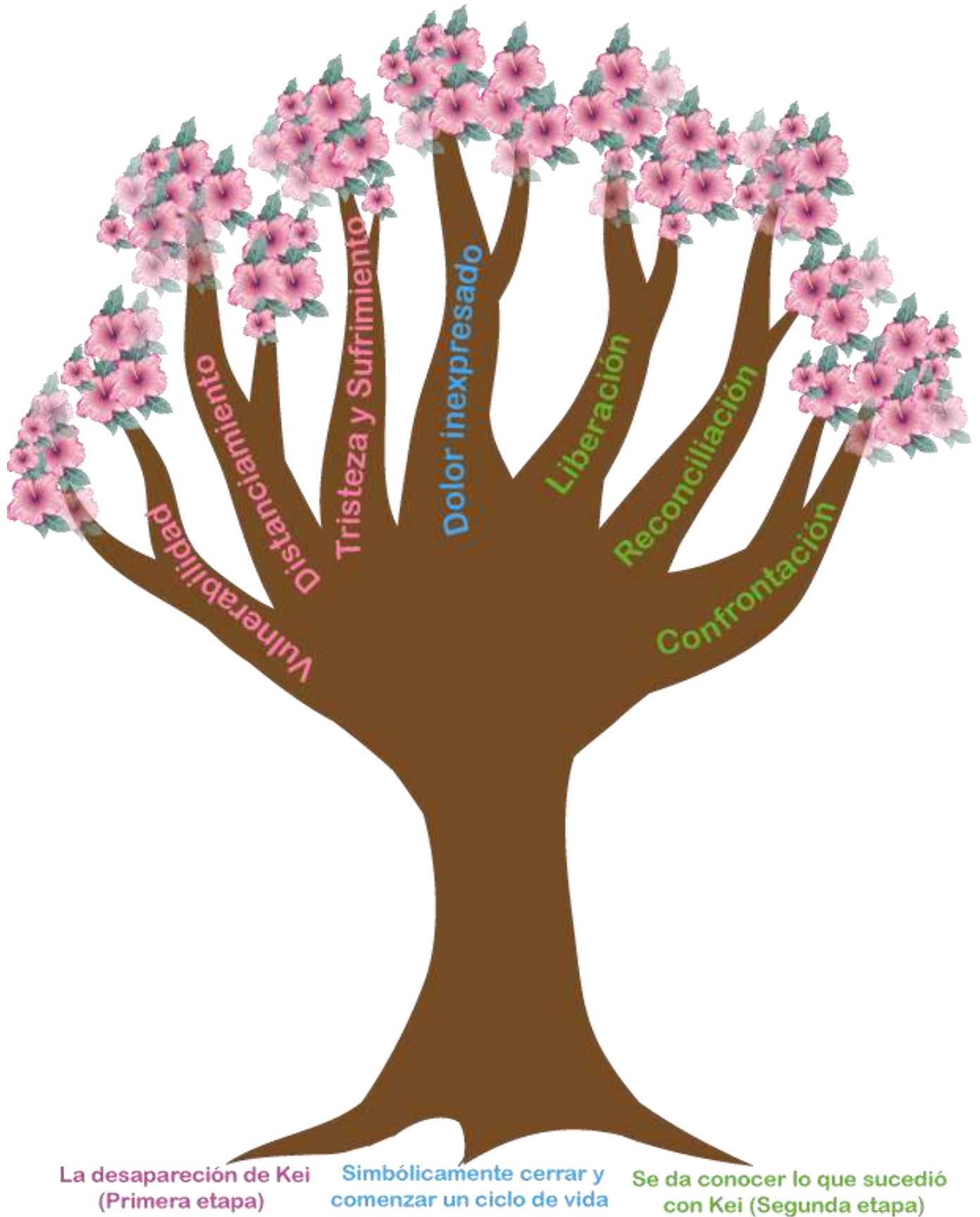


Figura 6. Las raíces del árbol representan el proceso simbólico que vive la familia y las dos etapas que existen en éste. Mientras las ramas representan los subtextos originados de cada raíz.

Tras la desaparición de un hijo, la familia Aso pasa por un proceso simbólico en el cual se **cierra un ciclo** (olvidar lo sucedido con Kei) para así **comenzar otro**, no obstante, durante mucho tiempo no lo lograron a causa de intentar **ocultar su dolor** por lo que no existió un proceso de sanación adecuado para cada uno de ellos. Esto se da conocer con la presencia de los diálogos que pocas veces tocan el tema del hijo desaparecido, además del uso de planos cerrados (Close Up y Medium Close Up) que dejaron ver sus verdaderas emociones en sus rostros.

Durante 5 años (**primera etapa antes de la noticia**) Taku mostró un **distanciamiento ante las emociones** de su esposa e hijo, lo que generó en él una apariencia fría e incluso despreocupada por lo que estaba ocurriendo realmente. En el caso de Reiko, ella presentó una **vulnerabilidad que ocultó** a través de una actitud pacífica que le permitió vivir frente la pérdida de su hijo y el comportamiento de su esposo. Mientras Shun vivió un constante **estado de tristeza y sufrimiento** que provocó en su imagen la apariencia de un joven gris y tímido. Siendo todo esto expresado principalmente con el sonido ambiental (sonido de las cigarras, el viento soplando, el ventilador y los constantes silencios).

Ante el deseo expuesto en el núcleo familiar no existió una ley que ayudó a obtenerlo pero si un suceso que lo dejó al descubierto y que por ende provocó en los personajes sus propios procesos de sanación. Con **la noticia que da a conocer lo que sucedido con Kei (segunda etapa)**, el padre, la madre y el hijo pudieron expresarse y así darse una oportunidad para dejar atrás su pasado tormentoso. Taku logró **reconciliarse con las emociones** de su familia, lo que permitió su aceptación al difícil proceso de duelo que tuvieron. En cambio, Reiko pudo **confrontar** a su esposo y expresarle que su forma de actuar no ha sido la correcta ante ella y su hijo. Por último, Shun **liberó sus recuerdos** que lo ataban a un estado negativo y así se dio una oportunidad de comenzar con la llegada de un nuevo hermano. Todo expuesto con el sonido de las campanas, los cánticos y el uso del plano secuencia que marca un recorrido al principio, y final de la película como algo simbólico.

5.4 De tal padre tal hijo (Japón, 2013)

a) Cuadro de análisis (Primera parte): Punto de vista

Título: *De tal padre tal hijo* (そして父になる *Soshite chichi ni naru*)



Director: Hirokazu Koreeda

Año: 2013

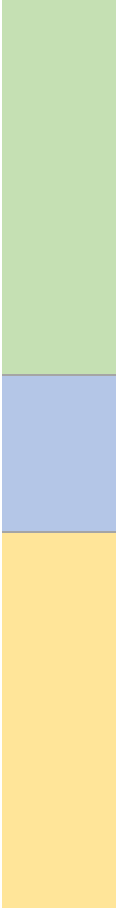

Secuencia analizar: Todas las secuencias de la película

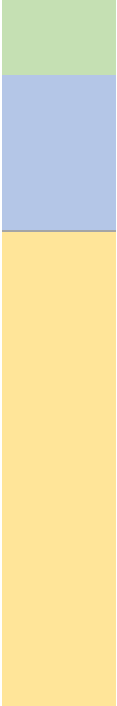
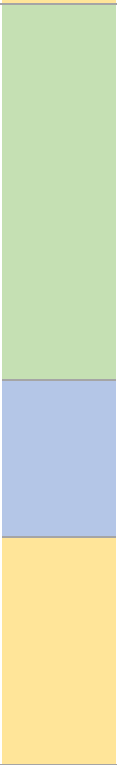
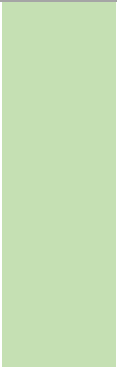
SEC 1
(39" – 4' 10")

En esta secuencia se da a conocer como ocurre la entrevista de Keita para poder entrar a una primaria de prestigio. Al mismo tiempo que se presentan a los personajes, Ryota (el padre), Midori (la madre) y Keita (el hijo), y la interacción que hay entre ellos.


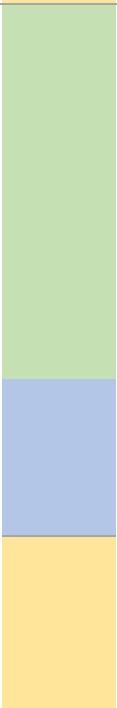
Ante esto la cámara se mantiene fija constantemente a excepción de 4 veces en las que se desplaza (cámara móvil). Hay un uso de planos que van desde un Detalle (foto de la familia dentro de un currículum escolar) hasta un Group Shot (la familia sentada para su entrevista). También está presente el campo contra campo que muestra a Ryota y Keita frente los entrevistadores y por otro lado, hay una corta profundidad de campo (destaca al padre e hijo) y el recurso de la pantalla en negro (al inicio de la secuencia y cuando se da el título de la película).

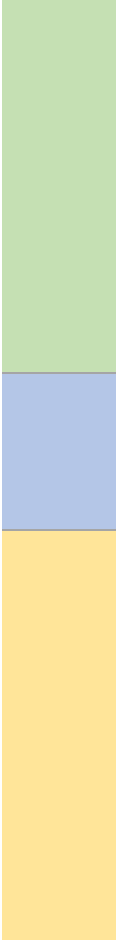
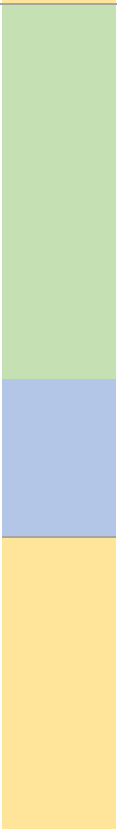
En este caso los elementos sonoros principales son los diálogos y la música. El primero en 1P da a saber quiénes son los personajes y que sucede dentro del universo fílmico. Mientras el segundo (piano) crea una atmósfera tranquila e incluso delicada que acompaña el procedimiento de las selecciones de los niños postulados para entrar a una institución educativa.

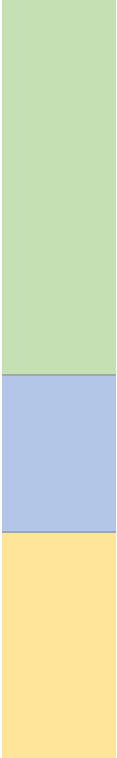

<p style="text-align: center;"><i>SEC 2</i> (4'11" – 10' 28")</p>		<p>En esta secuencia se da a conocer cómo transcurre un día en el trabajo de Ryota, su llegada a la casa y la convivencia con su familia, hasta el momento que su esposa le dice sobre la llegada de una noticia (una llamada de parte del hospital Maebashi donde nació Keita) que crea cierta incertidumbre en ambos.</p> <p>Ante esto la cámara muestra la rutina que hay en un día en la familia, por lo cual hay un constante desplazamiento sutil (cámara móvil) que deja ver la interacción casual. Por lo que, hay un uso de planos que van desde un Close Up (las manos de padre e hijo tocando el piano) hasta un Full Shot (Ryota trabajando en la casa), además de una corta profundidad de campo en el padre, y la madre y un uso campo contra campo en de las conversaciones.</p> <p>En este caso hay una comunicación entre los diálogos, la música extradiegética, el sonido ambiental y los efectos sonoros. El primero da a saber cómo es la actitud de Ryota ante algunos compañeros del trabajo y el tipo de conversaciones que tiene con su esposa e hijo. El segundo de alguna manera predice durante el relato la llegada de una noticia que provoca en los padres una reacción. Mientras el tercero (gente en la oficina, la televisión de la casa y los carros de la ciudad) y cuarto (un cuchillo cortando, el agua del lavado, el teléfono sonando y el sonido del piano) contextualizan los espacios.</p>
<p style="text-align: center;"><i>SEC 3</i> (10' 29" – 15' 39")</p>		<p>En esta secuencia se da a conocer cómo Ryota y Midori reciben la noticia de que Keita no es su hijo, ya que fue intercambiado el día de su nacimiento lo que provoca en los padres un gran dolor ante lo sucedido.</p> <p>Ante esto la cámara constantemente se mantiene fija a excepción de 3 veces que se desplaza sutilmente (cámara móvil) para adentrarse en las conversaciones y dejar ver las reacciones de los padres. Por tal, hay un uso de planos que van desde un Detalle (el pastel para festejar a Keita por haber aprobado el examen de admisión) hasta un Long Shot (la familia dirigiéndose a la prueba de ADN). Además de estar presente una corta profundidad de campo y una toma cenital y un Over shoulder frecuente (campo contra campo).</p> <p>Por otro lado, en este caso la música extradiegética y el sonido ambiental tienen una mayor presencia dentro del relato. La música (piano) crea una atmosfera triste durante el procedimiento y los resultados de la prueba de ADN, mientras el sonido ambiental además de contextualizar los espacios marca la carga emocional (los carros y el tren pasando) que están teniendo los padres, principalmente Ryota. En cambio los diálogos dan a saber el tipo de conversaciones que surgen a partir de la noticia dada, como la indignación de los padres ante lo sucedido.</p>

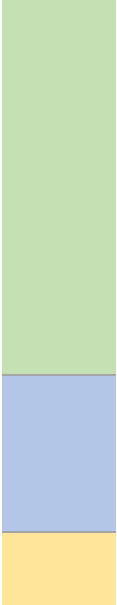
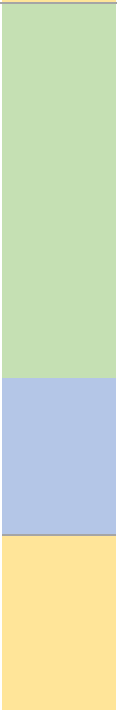
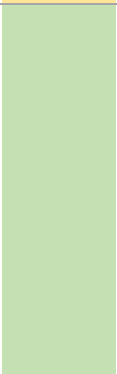
<p style="text-align: center;"><i>SEC 4</i> (15' 40" – 22' 11")</p>		<p>En esta secuencia se da a conocer el día que se reúnen las dos familias en el hospital donde nacieron Keita y Ryusei y donde se presenta la sugerencia de intercambiar los niños antes de que entren a la primaria, lo que somete a los padres en una situación incómoda.</p> <p>Frente esto se muestra una mirada omnisciente. Por tal la cámara constantemente se mantiene fija, a excepción de 3 veces que tiene un desplazamiento sutil (cámara en mano) que sigue las acciones de los personajes. Hay uso de planos que van desde un Detalle (las fotos de los niños) hasta un Long Shot (los padres dirigiéndose a sus respectivos autos), además de una corta profundidad de campo que destaca los rostros de las familias.</p> <p>Por otro lado, los diálogos son el foco sonoro. Las conversaciones en 1P que surgen durante el relato permiten saber sobre el posible intercambio y el tipo de relación que tiene Midori con su madre, quien es una mujer indiscreta. En este caso la música extradiegética (piano) crea una atmósfera incierta para Ryota y su esposa.</p>
<p style="text-align: center;"><i>SEC 5</i> (22' 12" – 30' 00")</p>		<p>En esta secuencia se da a conocer el primer encuentro entre las dos familias junto con Keita y Ryusei. Además de la conversación de Ryota donde se le presenta la idea de obtener la patria potestad de ambos.</p> <p>Ante esto la cámara muestra una mirada omnisciente que deja ver la interacción de las familias, a excepción de una vez que es subjetiva (Ryota observa los popotes de los vasos de Ryusei y el padre). Hay un uso de planos que van desde un Long Shot (el centro comercial donde se reúnen las familias) hasta un Two Shot (Ryota conversa con su abogado), junto con una corta profundidad de campo y campo contra campo presentes en las conversaciones.</p> <p>Por otro lado, en este caso los diálogos en 1P y el sonido ambiental en 2P conversan todo el tiempo. El primero da a saber la actitud un poco arrogante de Ryota y el interés de la familia Saiki por el dinero aun pasando por una situación difícil. Mientras el segundo se encarga de contextualizar los espacios, la sala de juntas (varias personas hablando a lo lejos) y el centro comercial (niños gritando, gente caminando, el sonido de juguetes, etc.)</p>
<p style="text-align: center;"><i>SEC 6</i> (30' 31" – 34' 02")</p>		<p>En esta secuencia se da a conocer como las dos familias llegan al acuerdo de intercambiar a Keita y Ryusei cada fin de semana ya que piensan que es muy apresurado hacerlo de golpe. Ante esto Midori se muestra muy sensible mientras Ryota tiene una actitud calmada e incluso fría.</p> <p>Frente esta situación hay una mirada omnisciente que deja ver el comportamiento de los padres. Hay un uso de planos que van desde un Two Shot (Ryota conversando con</p>


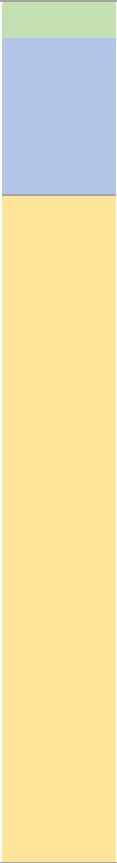
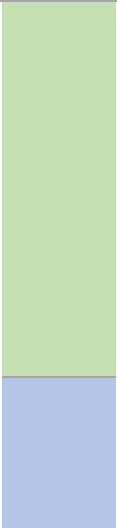
		<p>Keita) hasta un Group Shot (las dos familias reunidas con los abogados) y existe una constante presencia de campo contra campo.</p> <p>Por otro lado, hay una continua conversación entre el sonido ambiental, la música intradieética y los diálogos. El primero en 2P contextualiza los espacios, la sala de reunión (niños jugando a su alrededor), las calles de la ciudad (carros pasando a lo lejos) y la casa de la familia Monomiya (la televisión prendida). El segundo crea una atmosfera de tristeza cuando Keita toca el piano y Midori llora al verlo. Por último, el tercero da a saber las opiniones de los abogados y de los padres ante la situación que enfrentan.</p>
<p><i>SEC 7</i> (34' 03" – 44' 05")</p>		<p>En esta secuencia se da conocer el primer fin de semana en el que son intercambiados Ryusei y Keita, lo cual provoca en los padres cierta preocupación pero al mismo tiempo un interés por tratar de crear una buena convivencia con ellos.</p> <p>Ante esto la cámara constantemente se desplaza (cámara móvil o en mano) para seguir la interacción entre padres e hijos, la cual es mostrada principalmente por medio de una mirada omnisciente. Hay un uso de planos que van desde un Close Up (Ryota observando a Keita) hasta un Very Long Shot (La familia Monomiya dirigiéndose a la casa de los Saiki) los cuales dejan ver cómo es la vida en cada una de las familias y cómo reaccionan los niños y los padres ante el cambio. También hay una corta y alta profundidad de campo que destaca las miradas de los personajes.</p> <p>En este caso los diálogos se presentan como protagonistas ya que dan a saber qué tipo de conversaciones tienen día a día las familias y cómo se expresan ante Ryusei y Keita. Por otro lado, la música extradieética (piano) presentada crea una atmósfera de tristeza que acompaña el momento en que los niños son intercambiados por primera vez.</p>
<p><i>SEC 8</i> (44' 06" – 48' 12")</p>		<p>En esta secuencia se da a conocer cómo es el recibimiento de los niños en sus respectivas casas. Por un lado, la familia Saiki se presenta feliz y acogedora ante el regreso de Ryusei. Mientras en la familia Monomiya, Midori tiene miedo de volver a separarse de Keita y Ryota se muestra celoso por el interés de su hijo por su verdadero padre.</p> <p>Ante esto la cámara se mantiene constantemente fija y da una mirada omnisciente. Hay un uso de planos que van desde un Two Shot (Yukari secándole el cabello a Ryusei) hasta un Full Shot (Midori molesta ante Ryota), además del uso de picados y campo contra campo.</p>

		<p>En este caso los diálogos en 1P dan a saber algunos pensamientos de Midori ante la situación que está viviendo, al igual que su molestia ya que cree que su esposo piensa que ella es la culpable de lo sucedido por no darse cuenta del intercambio. Por otro lado, el sonido ambiental no sólo contextualiza los espacios sino que marca la carga emocional que vive Midori (el tren deteniéndose y la gente bajándose de éste).</p>
<p><i>SEC 9</i> (48' 13" – 55' 50")</p>		<p>En esta secuencia se da a conocer el día de la apertura escolar de Keita donde su padre biológico decide participar generando molestia a Ryota, por lo que después éste da un inesperado comentario sobre quedarse con Ryusei y Keita lo que provoca una gran indignación en la familia Saiki.</p> <p>Ante esto la cámara está en constante desplazamiento (cámara en mano y móvil) y tiene una mirada omnisciente a excepción dos veces que esta subjetiva (Ryota observando el juguete de Keita y la cámara del padre grabando). Hay un uso de planos que van desde un Two Shot (Ryota y el padre confrontándose) hasta un Group Shot (los padres conviviendo), además de una gran presencia de una corta profundidad de campo.</p> <p>Por otro lado, hay una conversación entre los elementos sonoros, los diálogos, la música extradiegética (piano) y el sonido ambiental. El primero da a saber principalmente las conversaciones de Ryota con el otro padre, en las cuales hay algunas confesiones. El segundo crea una atmósfera alegre ante la nueva etapa de Keita en la escuela. Por último, el tercero contextualiza los espacios como el salón de clases (cámaras tomando fotos) o el centro comercial (niños jugando y gente platicando).</p>
<p><i>SEC 10</i> (55' 51" – 1 01' 24")</p>		<p>En esta secuencia se da a conocer el día de la reunión de las dos familias ante la corte en donde la enfermera que atendió a Midori y Yukari confiesa que ella intercambio a los bebés descartando el hecho como un accidente. Provocando tal testimonio gran dolor a los padres.</p> <p>Ante esto la cámara se mantiene fija y muestra una mirada omnisciente que dejar ver las reacciones de los personajes frente a un momento muy sorprendente y difícil. Hay un uso de planos que van desde un Medium Shot (El esposo de la enfermera escuchando su testimonio) hasta un Group Shot (La familia Nonomiya disculpándose con la Familia Saiki tras la situación pasada). También hay una gran presencia de una corta profundidad de campo y campo contra campo.</p> <p>Por otro lado, los diálogos son el foco sonoro con relación a la imagen. Siempre se mantienen en 1P y dan a saber por qué la enfermera hizo el intercambio (confiesa que fue una forma liberar su infelicidad).</p>

<p style="text-align: center;"><i>SEC 11</i> (1 01' 25" - 1 08' 18")</p>		<p>En esta secuencia se da conocer el día que Ryota va junto con su hermano a visitar a su madrastra y padre, ya que este último los mandó a llamarlos. Ante esto se deja ver la mala relación que tiene Ryota con su papá, un hombre arraigado a los lazos de sangre como lo más importante.</p> <p>Frente a esto la cámara muestra una mirada omnisciente y constantemente se mantiene fija. Hay planos que van desde un Medium Close Up (Ryota incomodo ante los comentarios de su padre) hasta un Group Shot (La familia de Ryota reunida en la sala) que dejan ver cómo es la interacción entre los integrantes de la familia. Se presentan pocas veces una corta profundidad de campo y campo contra campo.</p> <p>Por otro lado, hay una continua conversación entre los diálogos en 1P y el sonido ambiental en 2P. El primero da a saber la forma de pensar del padre (le dice su hijo que debe hacer el intercambio lo más rápido posible pues Keita con el tiempo comenzará a parecerse a su padre biológico) y cómo Ryota reacciona a ese comentario. Por último, el segundo además de contextualizar los espacios (el salón de clases de Keita o la casa del padre y la madrastra) también marca la carga emocional de Ryota, por ejemplo con el tren pasando mientras él habla con su hermano (muestra indiferencia e incluso frialdad) o el piano sonando cuando Keita le dice que también hizo una flor para su padre biológico (se crea una atmosfera triste).</p>
<p style="text-align: center;"><i>SEC 12</i> (1 08' 19" - 1 12' 41")</p>		<p>En esta secuencia se da a conocer la decisión de Ryota de hacer el intercambio lo antes posible a lo cual Yukari no está de acuerdo, ya que ella no comparte el mismo pensamiento que él sobre el verdadero lazo entre un padre e hijo.</p> <p>Frente esto, la cámara tiene algunos desplazamientos sutiles (cámara móvil) que acompañan las acciones de los personajes y muestra una mirada omnisciente a excepción de una vez que está en subjetiva (Yukari ve desde la puerta a Keita cuidando de sus hermanos). Hay un uso de planos que van desde un Medium Close Up (Midori muestra molestia ante el comentario de Ryota) hasta un Long Shot (Yukari se despidió de Keita y de sus otros dos hijos) los cuales dejan ver la relación de Yukari con Keita que con el tiempo se ha hecho más cercana.</p> <p>Por otro lado, los diálogos dan a saber las conversaciones que surgen después de la decisión de Ryota (La opinión contraria de Yukari y la molestia de Midori ante el comportamiento de su esposo). El sonido ambiental contextualiza los espacios (niños jugando y carros pasando por las calles, los pájaros cantando y el viento soplando) y la música extradiegética crea una atmósfera enternecedora entre la relación de Yukari y Keita.</p>

<p style="text-align: center;"><i>SEC 13</i> (1 12' 42" - 1 16' 14")</p>		<p>En esta secuencia se da a conocer los pensamientos de Midori ante el comportamiento de su esposo. Tras un comentario hecho por Ryota hacia Keita desata la molestia de su esposa quien se había callado ante lo todo lo sucedido.</p> <p>Frente a esto la cámara se mantiene constantemente fija y muestra una mirada omnisciente de la confrontación entre la pareja. Hay un uso de planos que van desde un Medium Shot (Midori expresa gran tristeza) hasta un Group Shot (Ryota se muestra molesto ante la gentileza de Keita, quien no es competitivo) los cuales dejan ver cómo se desarrolla la confrontación de Midori con Ryota. Existe una presencia de corta profundidad de campo y campo contra campo durante las conversaciones.</p> <p>Por otro lado, los diálogos en 1P y el sonido ambiental en 2P conversan. El primero da a saber los pensamientos y emociones de la madre mientras el padre continúa mostrándose en sus palabras como alguien frío y estricto. Y el segundo se encarga de contextualizar los espacios, como el recital de Keita (el sonido del piano y la gente aplaudiendo) y la ciudad (carros pasando, gente y el viento soplando fuertemente).</p>
<p style="text-align: center;"><i>SEC 14</i> (1 16' 15" - 1 24' 57")</p>		<p>En esta secuencia se da a conocer los últimos momentos en los que Keita está con la familia Nonomiya. Frente a esta situación Ryota intenta con sus palabras mostrarse frío y decidido con el intercambio mientras Midori a pesar de intentar mantenerse calmada termina expresando su gran tristeza.</p> <p>Ante esto la cámara se mantiene fija a excepción de 2 veces que tiene un desplazamiento sutil (cámara móvil) y muestra una mirada omnisciente en la última reunión de las dos familias con Ryusei y Keita. Hay un uso de planos que van desde un Two Shot (Ryota y Keita conversando a la orilla del río) hasta un Group Shot (las dos familias posando para la foto), además de una constante presencia de una corta profundidad de campo.</p> <p>Por otro lado, los diálogos, la música extradiegética (piano) y el sonido ambiental conversan. El primero va a saber el tipo de relaciones que se han construido entre ambas familias (Midori con Yukari y Ryota con el padre). El segundo crea una atmósfera triste la cual acompaña a Midori cuando está haciendo las maletas de Keita y cuando las dos familias se toman una foto para así despedirse. Por último, el tercero contextualiza los espacios, el parque (niños jugando) y el campo (el río sonando, el paso del tren y los pájaros cantando).</p>

<p style="text-align: center;"><i>SEC 15</i> (1 24' 58"- 1 28' 50")</p>		<p>En esta secuencia se da a conocer cómo es la reacción de los niños ante el cambio de hogar, por un lado Keita tiene un comportamiento tranquilo pero triste mientras Ryusei se muestra travieso y curioso como una forma de expresar su confusión ante lo que está sucediendo.</p> <p>Frente a esto la cámara se mantiene fija y da una mirada omnisciente que deja ver las acciones de los niños y la reacción de los padres. Hay un uso de planos que van desde Medium Shot (Ryusei leyendo los deberes y reglas impuestas por Ryota) hasta un Two Shot (Midori animando a Keita) y además de una corta profundidad de campo.</p> <p>Por otro lado, los diálogos son el foco sonoro con relación a la imagen. Éstos dan a saber cómo se va desarrollando la interacción de Ryusei con Midori y Ryota (un poco fría e incluso incomoda) y la de Keita con Yukari (un poco más cariñosa).</p>
<p style="text-align: center;"><i>SEC 16</i> (1 28' 51"- 1 34' 29")</p>		<p>En esta secuencia se da a conocer cómo se va desarrollando la relación de Ryota con Ryusei, la cual no es fácil para ninguno ya que el padre extraño a Keita y Ryusei a Yukari.</p> <p>Ante esto la cámara se mantiene constantemente fija y muestra una mirada omnisciente que deja ver las emociones entre padre e hijo pues a pesar de mostrarse fuertes con su comportamiento sus rostros muestran lo contrario. Hay un uso de planos que van desde un Detalle (dibujo de Ryusei donde retrata a sus padres no biológicos) hasta un Long Shot (Midori en el parque) y hay una corta profundidad de campo en los planos donde están Ryota y Ryusei.</p> <p>Por otro lado, los diálogos en 1P dan a saber la opinión del jefe de Ryota quien le dice que debe pasar más tiempo con su familia y la confesión que hace Ryota hacia su hijo (que él es su verdadero padre). Mientras el sonido ambiental en 2P contextualiza los espacios como la oficina (teléfonos sonando, los teclados de las computadoras y trabajadores conversando) y un parque (el sonido de las cigarras).</p>
<p style="text-align: center;"><i>SEC 17</i></p>		<p>En esta secuencia se da a conocer la última vez que Ryota ve a la enfermera que intercambia a Keita y Ryusei, cuyo encuentro le dejó una perspectiva diferente sobre la relación entre un hijo y una madrastra, la cual no ha permitido entre él y la esposa de su padre.</p> <p>Ante esto la cámara se mantiene fija a excepción de 4 veces que tiene un desplazamiento sutil (cámara móvil) que acompaña a Ryota y muestra una mirada omnisciente principalmente. Hay un uso de planos que van desde un Close Up (Ryota</p>

<p>(1 34'30" - 1 40'36")</p>		<p>llama por teléfono a su madrastra) hasta un Group Shot (El hijastro de la enfermera enfrenta a Ryota) y una constante presencia de corta profundidad de campo en los momentos con más carga emocional.</p> <p>En este caso los diálogos en 1P y el sonido ambiental en 2P conversan. El primero da a saber la reflexión que hace Ryota con relación a su madrastra por lo cual decide disculparse con ella y la llama mamá por primera vez. El segundo contextualiza los espacios (las áreas de trabajo de Ryota y las calles de la ciudad) y al mismo tiempo enfatizan la carga emocional del personaje (el tren pasando y el sonido de las cigarras).</p>
<p><i>SEC 18</i> (1 40'37" - 1 45'09")</p>		<p>En esta secuencia se da a conocer el día en que Ryusei se escapa de la casa los Nonomiya y vuelve con los Saiki. Ante esto Midori y Ryota muestran gran preocupación por él y al mismo tiempo dan indicio de comenzar a crear un lazo entre padre e hijo y madre e hijo.</p> <p>Ante esto la cámara se mantiene fija a excepción de 4 veces que tiene un desplazamiento sutil (cámara móvil y grúa) y da una mirada omnisciente que deja ver a Midori desesperada mientras busca a Ryusei. Hay un uso de planos que van desde un Medium Close Up (Ryota observa con tristeza a Ryusei) hasta un Full Shot (Keita se esconde al escuchar la voz de Ryota) junto con una corta profundidad de campo principalmente para el personaje de Ryota.</p> <p>En este caso los diálogos, la música extradiegética (piano) y el sonido ambiental conversan constantemente. El primero va a saber el intento de Ryota de ser más comprensivo con Ryusei tras su huida. El segundo crea una atmósfera de angustia que acompaña a Midori al darse cuenta de que Ryusei se escapó. Y por último, el tercero contextualiza los espacios, como el parque (el sonido de las cigarras y niños jugando a lo lejos) y la carretera (carros pasando).</p>
<p><i>SEC 19</i> (1 45'10" - 1 49'50")</p>		<p>En esta secuencia se da a conocer la primera interacción de Ryota, Midori y Ryusei como familia, donde el padre se permite dejar de ser tan estricto e intenta crear un buen momento con su hijo y esposa. Sin embargo, a pesar de su esfuerzo Ryusei sigue extrañando a Yukari y su padre.</p> <p>Ante esto la cámara se mantiene fija a excepción de 3 veces que tienen un desplazamiento sutil (cámara en mano) y muestra constantemente una mirada omnisciente que deja ver como la familia se divierte. Hay un uso de planos que van desde un Medium Shot (Ryota finge ser disparado por Ryusei) hasta un Group Shot (la familia construye una casa de acampar), además una corta profundidad de campo presente en los rostros de los padres.</p>

		<p>En este caso los diálogos, la música extradiegética (piano) y el sonido ambiental conversan. El primero da a saber los pensamientos de Midori quien por un lado ha comenzado a querer a Ryusei pero por otro siente que está traicionando Keita. El segundo crea una atmósfera alegre que acompaña a la familia mientras está jugando. Y por último, el tercero contextualiza el espacio (la ciudad en la noche).</p>
<p><i>SEC 20</i> <i>(1 49' 51" - 1 58' 15")</i></p>	<p style="background-color: #c8e6c9;">En esta secuencia se da a conocer la aceptación de Ryota como padre de Keita a pesar de no tener la misma sangre y se disculpa con él por no ser un buen padre. Además de buscar una reconciliación con la familia Saiki,</p> <p style="background-color: #bbdefb;">Ante esto la cámara está en constante desplazamiento (travelling, cámara móvil y grúa) y muestra una mirada subjetiva de Ryota al conversar con Keita en un momento muy íntimo entre padre e hijo. Hay un uso de planos que van desde un Long Shot (Ryota sigue a Keita quien camina por las calles sin rumbo) hasta un Full Shot (Ryota abraza a Keita) y una de corta profundidad de campo muy presente en el padre.</p> <p style="background-color: #fff9c4;">En este caso los elementos sonoros conversan continuamente. Los diálogos casi siempre en 1P dan a saber los verdaderos sentimientos y pensamientos de Ryota hacia Keita. Mientras la música extradiegética (piano) crea una atmósfera emotiva que acompaña a Ryota con sus hijos, cuando lleva Ryusei a ver a la familia Saiki y cuando conversa con Keita. Y por último, el sonido ambiental no solo contextualiza los espacios (las calles y el parque) sino que marca la carga emocional en la conversación de padre e hijo (el sonido del agua y los pájaros).</p>	<p>En esta secuencia se da a conocer la aceptación de Ryota como padre de Keita a pesar de no tener la misma sangre y se disculpa con él por no ser un buen padre. Además de buscar una reconciliación con la familia Saiki,</p> <p>Ante esto la cámara está en constante desplazamiento (travelling, cámara móvil y grúa) y muestra una mirada subjetiva de Ryota al conversar con Keita en un momento muy íntimo entre padre e hijo. Hay un uso de planos que van desde un Long Shot (Ryota sigue a Keita quien camina por las calles sin rumbo) hasta un Full Shot (Ryota abraza a Keita) y una de corta profundidad de campo muy presente en el padre.</p> <p>En este caso los elementos sonoros conversan continuamente. Los diálogos casi siempre en 1P dan a saber los verdaderos sentimientos y pensamientos de Ryota hacia Keita. Mientras la música extradiegética (piano) crea una atmósfera emotiva que acompaña a Ryota con sus hijos, cuando lleva Ryusei a ver a la familia Saiki y cuando conversa con Keita. Y por último, el sonido ambiental no solo contextualiza los espacios (las calles y el parque) sino que marca la carga emocional en la conversación de padre e hijo (el sonido del agua y los pájaros).</p>

b) Cuadro de análisis (Segunda parte): Glosemática narrativa

Secuencia analizar: Primera y última secuencia de la película

		<i>Secuencia inicial #1 (39" – 4' 10")</i>	<i>Secuencia final 20'</i>
<i>Expresión</i>	<i>Sustancia</i>	<p>En esta secuencia hay CF constantemente que permite presentar a los personajes, mientras la cámara móvil (CM) que ésta presente pocas veces sigue sus acciones dentro de los espacios. Los planos utilizados van desde un Detalle a un Group Shot.</p> <p>Hay presencia de una corta profundidad de campo principalmente en los rostros de Ryota y Keita. También hay uso de pantalla en negro como un recurso para comenzar la secuencia (voz en off) y para dar el nombre de la película.</p> <p>Hay un nivel de calma que se mantiene durante todo el relato, cuando Keita se presenta ante los entrevistadores de la institución hasta cuando éste termina con el examen de admisión y se reúne con Midori y Ryota. Lo cual deja ver cómo es la interacción entre los integrantes de la familia.</p>	<p>En esta secuencia a tiene un constante travelling y grúa) Ryota. Los planos hasta un Long Shot</p> <p>Hay una constante de campo en la cuando éste escapa. del padre.</p> <p>El relato comienza Ryota, Midori y Ryota, Midori y Ryota, Midori y Ryota, Midori y Ryota. Esta situación padre no biológico</p>
	<i>Sonido</i>	<p>En este caso los elementos sonoros están en función a la imagen. Los diálogos dan saber quién es la familia Nonomiya y qué están haciendo dentro del universo fílmico; entra voz en off de los entrevistadores (pantalla negra) en 1P, continúan los diálogos donde Keita da su nombre completo y contesta las preguntas que le hacen, al igual que Ryota. Salen los diálogos y entra la música extradiegética (piano) en 1P la cual crea una</p>	<p>En este caso los música y sonido am (acciones y conve primer lugar los di Midori despiertan, extradiegética en 1 después pasa 2P y e</p>

		<p>atmosfera armoniosa que acompaña al hijo que es evaluado junto con otros niños. Sale y entra nuevamente los diálogos en 1P donde la conversación se centra nuevamente en Keita.</p>	<p>Éste último sale y e música sale y entra diálogos salen y la n</p>
	<p><i>Montaje</i></p>	<p>Esta secuencia tiene un montaje clásico donde hay una secuencialidad lógica y cronológica de las tomas en un tiempo presente. La duración de las tomas tiene un aproximado no menor a 3 segundos y no mayor a 48 segundos, por ende su ritmo es normal a excepción del final que es más pausado. En este caso hay dos planos sonoros, los diálogos y la música extradiegética. Ambos están en relación a la imagen para dar saber lo que sucede en el relato (el examen de admisión de Keita para entrar a una primaria privada) y crear una atmosfera armoniosa durante éste.</p> <p>El punto focal del montaje es dar a conocer a la familia durante una situación importante de una manera simple e incluso común dentro de la vida familiar japonesa.</p>	<p>En esta secuencia montaje clásico, cronológica en un t tomas tiene un apro mayor a 2 minutos normal. En este caso hay música extradiegét (carros pasando, el el viento soplando imagen y la narració dar a saber el tipo emociones) sino pa incluso simbólica a El punto focal del m la reconciliación en</p>
	<p><i>Puesta en escena</i></p>	<p>La amplitud estilística de esta secuencia es variada. Su puesta escena tiene distintos elementos de una baja y alta amplitud. En la imagen la cámara se mantiene constantemente fija y tiene un mayor uso de planos Medium Shot que presentan a los personajes. La mezcla sonora (diálogos y la música extradiegética) con relación a la imagen permite saber cómo</p>	<p>Esta secuencia a co amplitud estilística elementos de una al En la imagen la desplazamiento y un y americano que mu</p>

		<p>es la interacción de la familia. El montaje clásico da un ritmo tranquilo en el relato, el cual da a conocer quiénes son los Nonomiya y cuál es su posición dentro del universo fílmico. Ante esto, el uso de colores uniformes presenta mayor armonía a lo que sucede dentro la secuencia.</p>	<p>Keita. Una mezcla extradiegética y momento emotivo y un ritmo normal. Y reconciliación entre lazo de sangre. E uniformes que armo</p>
<p><i>Narración</i></p>		<p>La teoría incoativa de esta secuencia es posmoderna. Se presenta con un inicio que va desde el uso de pantalla en negro (la familia Nonomiya llega a la entrevista) que presenta a Ryota, Keita y Midori, y luego continúa con uno abierto (Full Shot de los personajes sentados) que muestra la entrevista escolar. Para después una yuxtaposición de ambos donde se desarrolla el relato (el proceso del examen de admisión). Y termina la secuencia con uno abierto (Long Shot de la familia retirándose de la institución) que deja ver la interacción entre padres e hijo (la madre cariñosa con Keita mientras Ryota un poco más frío).</p>	<p>La teoría terminati Inicia con un plano a Ryota fotografiando con varios cerrado cuando el padre ve un uso constante de la huida de Keita, p Medium Shot) dur Keita. Y todo fina donde no se presen reconciliación entre si los niños (Ry intercambiados.</p>
		<p>1. Pantalla en negro, 2. Foto de la familia Nonomiya, 3. Ryota, Keita y Midori sentados, 4. Los entrevistadores frente la familia, 5. Los entrevistadores le pregunta a Keita sobre sus interés y su relación con su padre, 6. Los entrevistadores le dirigen al padre, 7. Ryota contesta a todo de manera confiada,</p>	<p>1. Ryota fotograf duermen, 2. Ryota Pantalla de la cámar 5. Ryota llora al ve Midori y Ryusei se</p>

		<p><i>Estructura narrativa</i></p>	<p>8. Keita hace globos con bolsas de plástico, 9. Los niños del examen de admisión hacen los globos, 10. Los niños son observados por los entrevistadores, 11. Un globo al aire, 12. Keita continúa jugando con los globos, 13. Pantalla en negro, 14. Ryota ve por la ventana, 15. Midori conversa con Ryota, 16. Los niños regresan del examen de admisión, 17. Keita se reúne con sus padres y se van del lugar.</p>	<p>Nonomiya saludan 10. Ryota sigue a K Ryota continúa sig distintos mientras c 14. Ambos regresa familias entran a la</p>
<p><i>Contenido</i></p>	<p><i>Forma</i></p>	<p><i>Género</i></p>	<p>Esta película pertenece al género drama-familiar o también conocido como Shojo enfocadas al núcleo familiar y las relaciones entre padres e hijos donde las problemáticas de sus vidas. En este caso se presenta el intercambio de niños quienes fueron cambiaron de sangre para entrar a la escuela, Ryota y Midori descubren que Keita no es su hijo. A los dos familias involucradas en esta situación se debaten entre si deben cambiar los a s</p>	
	<p><i>Sustancia</i></p>	<p><i>Ideología</i></p>	<p>En esta película el universo es mostrado desde una mirada omnisciente que muestra a los padres (Ryota y Saiki) deben decidir si hacer o no el intercambio de sus hijos (Keita y Ryusei) lo cual es un desafío de nacimiento. Ante esto Ryota un padre estricto y competitivo descubre a partir de esto el desafío de ser padre frente a Keita con quien no comparte un lazo de sangre y Ryusei con quien comparte una convivencia. Siendo esto presentado a través del paso del tiempo (meses) donde los niños se integran a sus familias biológicas mientras los padres crean una relación de amistad.</p>	

Infografía I e Identidad moral



Figura 7. Presenta a los integrantes de la familia y sus números asignados conducen a las descripciones de sus identidades morales en el cuadro.

1. Ryota (El padre):

Ryota sigue su propio código moral. En un principio tenía como base las reglas del código moral de su padre, quien tiene muy arraigado el valor de la sangre familiar. Sin embargo, después de enfrentar sus valores aprendidos en casa con sus verdaderos sentimientos, rompe con este código y edifica uno propio.

Es un hombre competitivo y poco expresivo, que le gusta la música (piano y la guitarra) y la fotografía.

Su mirada de ante los Saiki (Yukari y Yudai) era de desaprobación por el comportamiento y las reglas que tienen dentro de su núcleo familiar, no obstante, esto cambia cuando desarrolla una convivencia más íntima con ellos.

Idealiza en Keita y Ryusei un futuro exitoso, el cual debe obtenerse con grandes esfuerzos desde una edad temprana según su criterio. Pero con el tiempo comprende que hay momentos durante la infancia donde lo más importante debe ser la interacción entre padres e hijos.

2. Midori (La madre):

Midori sigue el código moral de Ryota. Cumple con sus reglas y siempre intenta comprender y confiar en sus valores impuestos. Pero esto cambia cuando tiene el momento más difícil y vulnerable como madre, donde da a saber su inconformidad y decepción ante el comportamiento y las promesas no cumplidas de su esposo.

Es una mujer alegre a pesar de tener una vida muy monótona. Una esposa dedicada a su familia, que muestra gran amor por Keita y poco a poco por Ryusei.

3. Keita (Hijo):

Keita sigue el código moral de Ryota. Es un hijo que cumple con las reglas, que siempre intenta complacer las expectativas de su padre. Casi nunca da a saber sus pensamientos a pesar de las situaciones difíciles en las que pueda estar. Pero después del intercambio, por primera vez muestra su enojo ante el comportamiento tan frío de Ryota.

Es un niño dulce y tranquilo, que le gusta la fotografía.

4. Yudai (El padre):

Yudai sigue un código moral familiar, es decir, él junto con su esposa intenta no imponer a sus hijos un modo de vida estricto, lleno de reglas y mucho menos de altas exigencias. Tiene una visión sobre el rol del padre como una persona cariñosa y alegre que comparte cada momento con su familia.

Es un hombre relajado y amable. Aunque algunas veces parezca que no toma con seriedad las situaciones difíciles y se vea desinteresado por lo material, es una persona que sabe escuchar e intuir las emociones de los demás y que si tienen la oportunidad sacará un beneficio monetario de algunas circunstancias.

5. Yukari (La madre):

Yukari sigue un código moral familiar, al igual que su esposo tiene una mentalidad donde lo más importante es la unión de la familia. Para ella la convivencia día a día y el afecto sentimental son parte fundamental para creación de lazos entre padres e hijos.

Es una mujer alegre, cariñosa y amable. A pesar de tener un carácter muy relajado, ante circunstancias difíciles se muestra decidida y fuerte. Así como Yudai, si tiene la oportunidad no dudará obtener un beneficio monetario

6. Ryusei (Hijo):

Ryusei sigue el código moral de los Saiki. Es un hijo que disfruta compartir tiempo con sus padres y hermanos.

Es un niño alegre, curioso y audaz ante sus decisiones. A pesar de mostrarse fuerte ante ciertas circunstancias es una persona muy sensible.

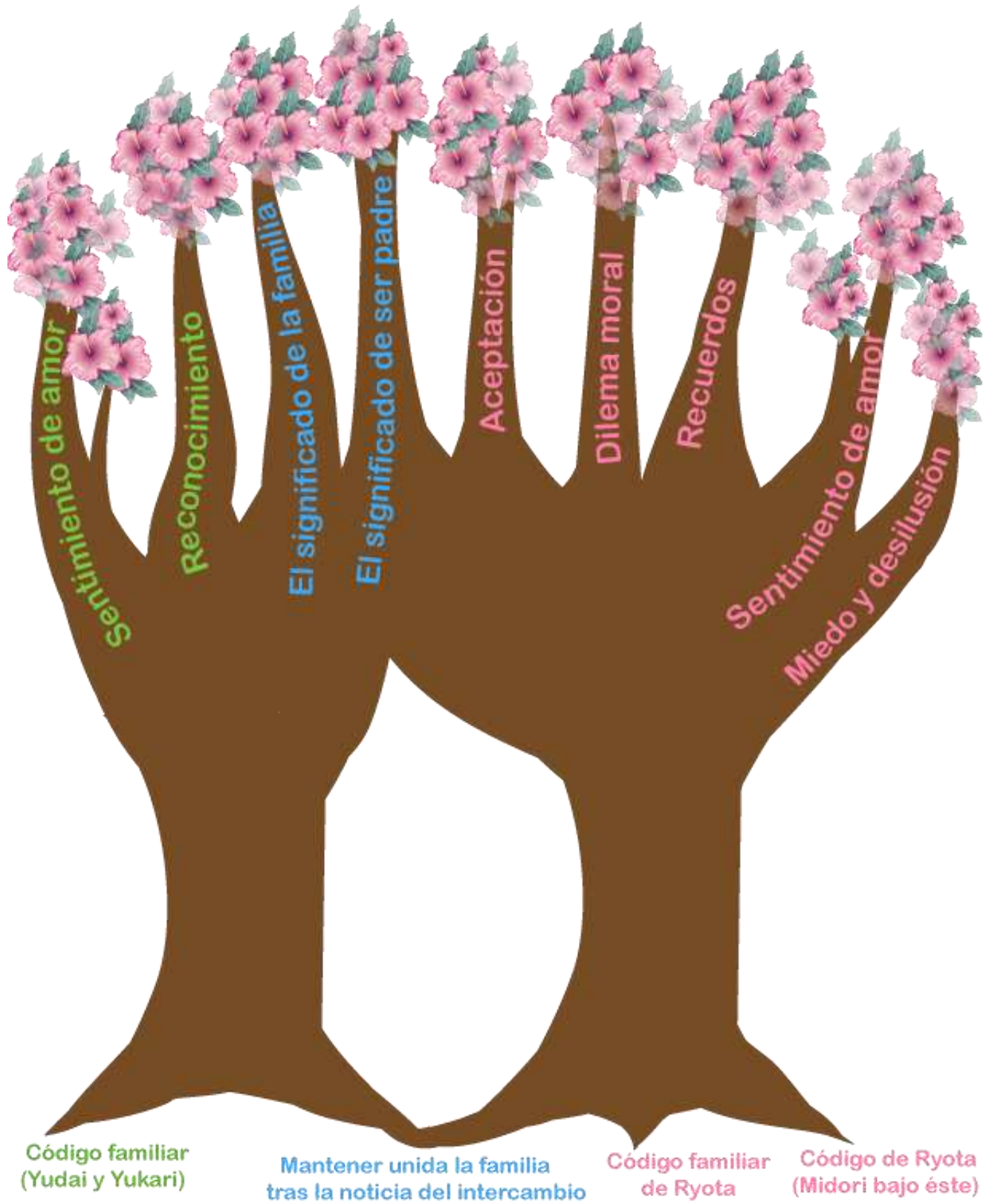


Figura 8. Las raíces del árbol representan el anhelo de las dos familias que intentan mantenerse unidas y los códigos familiares que hay ente esto. Mientras las ramas representan los subtextos originados de cada raíz.

Tras la noticia del intercambio que hubo entre Keita y Ryusei al nacer, las dos familias involucradas, los Saiki (Yudai y Yukari) y los Nonomiya (Ryota y Midori), se enfrentan a varias situaciones que contraponen sus **anhelos de mantener a la familia unida**. Con el transcurrir de los meses ambas desarrollan entre sí una relación más profunda que les permite descubrir el **significado de la familia** y de la **paternidad**. Gran parte de esto es demostrado en la imagen donde se deja ver como las familias aprenden una de la otra a partir de la convivencia y las conversaciones (diálogos) que tienen.

Ante esto, en cada hogar se vive un **código familiar** distinto que provoca en sus integrantes diferentes reacciones. En el núcleo de los Nonomiya, **Ryota es quien impone las reglas** a Midori y Keita, dispone de sus acciones y decisiones; piensa que en el hogar sólo la madre debe ser cariñosa mientras que el papá es el que debe encargarse de disciplinar al hijo para que éste tenga un futuro exitoso. No obstante, después de saber del intercambio de los niños su código tiene un desequilibrio al igual que él, ya que comienza a **enfrentarse a sus recuerdos** (la mala relación con su padre, la ausencia de su madre biológica y su rechazo hacia su madrastra quien siempre lo cuidó como un hijo), **al dilema de su posición como padre** (si es más importante los lazos de sangre o los lazos contruidos con la convivencia) y al final a la **aceptación de sus sentimientos y figura paterna** como simbólica (el surgimiento de cariño hacia Ryusei y la tristeza al dejar ir a Keita quien ha sido su hijo y lo será siempre). Por otro lado, Midori bajo el código de su esposo pasa por **un estado de miedo** (no quiere perder a Keita) y de **desilusión** (piensa que las promesas de Ryota han sido rotas ya que decidió hacer el intercambio), al mismo tiempo que surge un **sentimiento de amor** hacia Ryusei el cual es interferido al sentirse que está traicionando a Keita. En este caso el uso de planos Medium Shot y de una corta profundidad de campo permite destacar sus rostros donde sus emociones son reveladas y destacadas.

En cambio el núcleo de los Saiki, éste está rígido por un **código de dos personas**, Yudai y Yukari. Para ambos en la familia lo más importante es la interacción entre padres e hijos a partir de momentos simples de la vida, como comer juntos y disfrutar de los días libres. Pero con la integración de Keita, Ryota y Midori a sus vidas, su visión adquiere mayor amplitud y nuevos elementos. Por un lado la madre logra **reconocer** que los lazos de sangre son inevitables de rechazar pues forman parte de uno mismo pues tienen el mismo valor que los lazos contruidos a partir de la convivencia, lo cual es expuesto en ella al comenzar a adquirir un **sentimiento de amor** hacia Keita. Por otro, la pareja **reafirma sus valores** como familia al conocer el código de los Nonomiya, pero al igual toman de éste una parte de su visión que los ayuda a aprender sobre la vida, como que el dinero jamás recompensará las desafortunadas acciones de las personas, una idea que antes ellos tenían pues mostraban mucho interés por recibir una compensación monetaria por parte del hospital donde ocurrió el intercambio. Frente esto la música extradiegética (piano) y el sonido ambiental son parte fundamental ya que acompañan a los personajes creando atmósferas cálidas donde la interacción es puesta como punto focal.

6. CUADROS COMPARATIVOS: REPRESENTACIÓN DE LA FAMILIA

En estos cuadros se comparan las dos películas de los años 2000 (siglo XXI) con las dos de los años posguerra (siglo XX), para así reconocer que características dentro de sus representaciones comparten o tienen como diferencia. En el primer cuadro se compara *Mother* (1952) de Mikio Naruse frente a *De tal padre tal hijo* (2013) de Hirokazu Kore-eda y en el segundo *Cuentos de Tokio* (1953) de Yasujirō Ozu ante *Shara* (2003) de Naomi Kawase.

6.1 Cuadro comparativo I

Mother (1952)

De tal padre tal hijo (2013)

Similitudes

- | | |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • Los hechos son narrados a partir de la vida diaria de la familia Fukuhara, sus labores dentro y fuera de la casa, su convivencia entre ellos mismos y sus relaciones con amigos, y personas cercanas a su entorno, lo cual da a conocer cómo viven los personajes frente a las situaciones que van surgiendo en su vida. • La relación entre el sonido, la imagen y la narración tiene como enfoque dar a conocer quiénes son los integrantes de la familia Fukuhara, a qué se dedican, cuáles son sus gustos y sus emociones. • La música está presente en los momentos con mayor carga emocional para los personajes, creando distintas atmósferas dentro del universo fílmico. | <ul style="list-style-type: none"> • Los sucesos que ocurren son narrados a partir de la vida diaria de las dos familias (Nonomiya y Saiki) en donde se da conocer quiénes son los personajes, a qué se dedican, cuáles son sus gustos, sus actitudes, pensamientos e incluso hasta el tipo de clase social a la que pertenecen. • Del mismo modo la música es utilizada para crear atmósferas dentro de los momentos significativos o necesarios dentro el relato, los cuales en su mayoría son en los que hay una mayor carga emocional en los integrantes de las dos familias. |
|---|---|

Diferencias

- La cámara muestra una mirada omnisciente que da a conocer los hechos que ocurren dentro de la vida de la familia Fukuhara. Ante esto hay una constante atención visual a Hisako, Toshiko y Masako (personajes femeninos), siendo la última en la que está más presente su visión subjetiva de su entorno al mismo tiempo que existe un mayor enfoque de sus emociones presentados a través de planos cerrados y una corta profundidad de campo.
 - El discurso a través de los diálogos no da a saber sobre las emociones que tienen los integrantes de la familia y muy pocas veces estos dan a conocer sus pensamientos. Por lo tal, esto es mejor expuesto por medio de la imagen y la música.
 - La voz de off de Toshiko (narrador) es la encargada de presentar a los integrantes de la familia a través de su perspectiva y al mismo tiempo da a saber sus emociones y pensamientos en los momentos más dolorosos de su vida, como la muerte de su hermano y su padre. Por tal, el relato es introducido y cerrado por una figura femenina.
 - El contexto dentro de este universo fílmico es un aspecto muy importante, ya que la época presentada (Japón durante la posguerra) y los sucesos históricos mencionados (la Segunda Guerra Mundial) son los que desembocan dificultades y sentimientos de añoranza no sólo en la familia Fukuhara sino en general en todas las familias japonesas.
 - Existe una ausencia de la figura masculina, tras la muerte del hijo y después del padre esto terminan siendo un factor importante que provoca la separación de la familia. Ante esto la madre y sus hijas confrontan una vida aún más difícil.
- La cámara muestra una mirada omnisciente que presenta a los integrantes de las familias Nonomiya, y Saiki, además de da a conocer los hechos que ocurren cotidianamente tras la noticia del intercambio de hijos. En este elemento hay un constante enfoque a la figura masculina, en este caso de Ryota, el cual se da ver su visión subjetiva y sus emociones.
 - Los diálogos dentro del relato dan a conocer conversaciones íntimas entre los padres e hijos, las cuales dan a saber los pensamientos y sentimientos que tienen pero que pocas veces han demostrado entre ellos mismos.
 - Hay una alta profundidad de campo presentada en Ryota, un continuo desplazamiento de la cámara (grúa, móvil y travelling) y un uso de planos de Detalle que muestran objetos significativos (fotos de la familia, el pastel de Keita, la cámara de Ryota, etc.) y Close Up que dejan ver los rostros de los personajes en situaciones de mayor carga emocional.
 - Un contexto histórico o social dentro de este relato no tiene presencia, ya que lo más destacado dentro de este universo fílmico son las emociones y hechos que enfrentan los integrantes de las dos familias, en los cuales descubren como se construyen los lazos familiares entre padres e hijos.
 - Las dos familias (Nonomiya y Saiki) involucradas en el intercambio de Keita y Ryusei tienen como deseo ante la situación que viven poder mantener a sus familias unidas. Con el paso del tiempo y la convivencia entre ellos descubren cuál es el significado de la familia y de las relaciones entre padres e hijos.
 - Los códigos familiares presentes en las dos familias son contruidos de distinta forma. En los Nonomiya

- El objeto de deseo. Dentro de esta representación se identifica la recuperación de la felicidad familiar como el mayor objetivo del padre y la madre, para así darles a sus hijos un buen nivel de comodidad lo que conlleva una mayor plenitud emocional para los padres.
- La ley de padre. A pesar de la muerte del padre, Masako continua con la ley que deja su esposo para así poder recuperar la felicidad que algún momento existió en su familia. Por tal, para obtener este deseo se ve en la necesidad de ir en contra de sus verdaderas emociones y pensamientos.

el padre (Ryota) es quien impone las reglas dentro del hogar en el cual la madre (Midori) debe ser más cariñosa ante el hijo mientras el esposo es quien debe cumplir un rol más fuerte para lograr un futuro exitoso en su familia. Aunque este código cambia tras la noticia del intercambio. Por otro lado, con los Saiki el código familiar es llevado por el padre (Yudai) y la madre (Yukari) pues ambos comparten la misma visión sobre cómo deben ser las relaciones en un núcleo familiar, a través de la convivencia diaria y una constante demostración de afecto.

6.2 Cuadro comparativo II

<i>Cuentos de Tokio (1953)</i>	<i>Shara (2003)</i>
<i>Similitudes</i>	
<ul style="list-style-type: none"> • El relato se desarrolla a partir de lo que sucede en el viaje de los padres que van a visitar a sus hijos a Tokio y sobre cómo es la vida de los integrantes de la familia Hirayama en la ciudad. Lo cual da a conocer el alejamiento de la generación nueva (hijos) ante la generación vieja (padres). Mientras con relación a la imagen se encarga de presentar los distintos hechos que suceden dentro del universo fílmico. 	<ul style="list-style-type: none"> • En el relato se da a conocer cómo ocurre la desaparición de Kei y cómo vive la familia Aso ante su ausencia mientras sus sentimientos y pensamientos están reprimidos, los cuales son liberados tras la noticia de lo que realmente ocurrió con el hijo. Con relación a la imagen se da saber sobre quiénes son los personajes, que personas los rodean y cuáles son sus gustos o deseos. Además de presentar los espacios dentro del universo fílmico que están ubicados en la ciudad Nara, la cual es un lugar significativo para la familia.
<i>Diferencias</i>	
<ul style="list-style-type: none"> • La cámara muestra una mirada omnisciente que presenta los integrantes de la familia Hirayama y contextualiza los espacios. Este elemento siempre se mantiene fijo a excepción de una vez que hay un desplazamiento que marca el momento más dramático en la estancia de los padres en Tokio, donde los hijos muestran tal desinterés hacia su 	<ul style="list-style-type: none"> • La cámara siempre está en mano lo cual le da a la película un estilo más inclinado al género documental que le permite acompañar e involucrarse de forma más íntima en la vida los integrantes de la familia Aso. Se muestra una mirada constantemente omnisciente que da a ver la vida cotidiana de los personajes en la ciudad de Nara.

madre y padre al punto de que éstos dos se quedan sin un lugar para dormir.

- Dentro del discurso los diálogos dan a saber los pensamientos de los integrantes de la familia. A partir de cómo se va desarrollando el relato las conversaciones son cada vez más profundas y emotivas.
- En general el sonido obedece a las acciones de los personajes y lo que ocurren en los espacios. La música en específico no sólo crea atmósferas en los momentos de mayor carga emocional sino también marca los cambios de lugares (de una provincia a la gran ciudad) lo cual representa dentro de la historia los cambios que han surgido en el país con la entrada de la industrialización y la nueva forma de vida que tiene los ciudadanos de manera tan acelerada. Al mismo tiempo que ésta también marca la brecha generacional que existe dentro del universo fílmico.
- El contexto dentro del universo fílmico es un aspecto importante, ya que a partir de éste es planteada la brecha generacional en la cual los padres descubren el alejamiento de sus hijos. La familia Hirayama es presentada en una época donde la sociedad japonesa se encuentra viviendo varios cambios tras la Ocupación norteamericana y la Segunda Guerra Mundial.
- Hay un gran uso de planos abiertos (Very Long Shot, Long Shot y Full Shot) que contextualizan los espacios principalmente de la ciudad donde se da a conocer a Tokio como un mundo nuevo lleno de grandes monumentos, edificios y fabricas ante los ojos de los padres. Por otro lado, hay una constante presencia de planos cerrados dentro de las conversaciones que surgen en la cotidianidad de la

- Hay una corta presencia de los diálogos en el relato puesto que el sonido ambiental principalmente tiene el foco sonoro dentro del relato. Por tal las conversaciones presentadas sólo son las necesarias para la historia, las cuales están acompañadas por atmósferas creadas a partir de silencio.
- El sonido tiene dos funciones importantes, la de contextualizar los espacios y la de marcar los momentos con mayor carga emocional del relato donde el sonido de las cigarras, las campanas, el viento y los canticos se vuelven simbólicos. Por otro lado, a través de este elemento (sonido ambiental y voz en over) junto con la imagen manejan la memoria y tiempo para hacer referencia a la desaparición o presencia de Kei en la vida presente de la familia.
- Dentro del universo fílmico se desarrollan muchos momentos simbólicos en la familia Aso. Siendo la primera y última secuencia de esta historia las más destacadas por el desplazamiento de la cámara (plano-secuencia) y el uso del sonido (el viento soplando, las campanas sonando, los canticos) que simbolizan el inicio y fin de un ciclo de vida. Este concepto sobre el ciclo de la vida es un aspecto importante pues en él se desarrolla el camino que deben seguir los personajes para así poder sanar su dolor y reconciliarse con ellos mismos a través de la liberación de su pasado.
- Hay un uso continuo de Tilt down, Tilt up y Contrapicados que permiten mostrar a los personajes durante su proceso de liberación emocional. Mientras el uso de planos abiertos (Very Long Shot y Long Shot) dan a ver el espacio fílmico como un lugar con gran valor significativo para los integrantes de la familia, ya que forma

familia lo cual permite ver las actitudes de los hijos hacia sus padres.

- En el universo fílmico los padres ante la sociedad son personas consideradas afortunadas por tener unos hijos “exitosos” por el hecho de que viven en la ciudad de Tokio.

Ante esto el código moral del padre siempre intenta comprender la indiferencia de sus hijos a pesar de que realmente está decepcionado de ellos por sus actitudes. Por otro lado, los hijos a pesar de intentar cumplir sus obligaciones terminan dando a conocer su alejamiento por mamá y papá.

parte de sus identificaciones como ciudadanos de Nara.

- El padre es quien tiene su propio código moral el cual es seguido por su esposa y su hijo, quienes comparten la misma visión que él como ciudadanos de su comunidad la cual les da una identidad. Aunque al mismo tiempo hay una confrontación dentro de este código ante la forma que cada uno vive su propio duelo ante la muerte Kei y su vulnerabilidad emocional.

7. CONCLUSIONES

La familia en el cine japonés es un gran referente de la cultura y la sociedad nipona. Tras la Segunda Guerra Mundial y la Ocupación Norteamericana la representación del universo familiar tuvo mayor importancia en Japón, ya que se buscó mostrar las problemáticas que vivía la familia durante un periodo de restablecimiento. Por lo que durante la posguerra el *Shomin-geki* fue el género más importante, el cual dio una mirada sobre la forma de vida, las relaciones entre padres e hijos y los problemas que enfrentaban, donde el contexto histórico tenía gran relevancia. En cambio, en el siglo XXI se muestra una perspectiva distinta dentro del género *Drama-familiar* en el cual los conflictos sentimentales y morales tienen una mayor carga, pues la generación de directores de esta época busca mostrar a la nueva familia contemporánea.

Tras el análisis de las 4 películas seleccionadas, dos de los años posguerra y dos de los años 2000, en las cuales se analizó el Punto de vista, la Narrativa, la Identidad moral y se identificó los Subtextos familiares, se pudo conocer a detalle cómo es la representación de la familia en dos épocas y generaciones distintas de directores, además de cuáles son las diferencias o similitudes que comparten.

En este caso la representación en las películas, *Mother* (1952) y *Cuentos se Tokio* (1953), las familias se enfrentan a las secuelas y los cambios generados por la guerra. Por un lado, en *Mother* (1952) la familia Fukuhara intenta recuperar la felicidad que en algún momento tuvo, la cual constaba de un buen nivel de comodidad económica y una plenitud emocional principalmente en los padres. Ante esto hay un discurso a través de los diálogos poco presente ya que los integrantes de la familia no dan a saber de sus pensamientos o verdaderas emociones. La cámara muestra una mirada omnisciente de los hechos que suceden donde hay un constante enfoque en los personajes femeninos pero en especial en la mamá, quien toma el lugar del padre tras su ausencia. Por tal, existe hacia este personaje una identificación femenina por parte de la hija mayor y un anhelo del amor por parte de la hija menor.

Mientras en *Cuentos de Tokio* (1953) la familia Hirayama vive ante una brecha generacional donde los anhelos de los padres se contraponen con los de los hijos, puesto que los primeros tienen una imagen idealizada de los segundos, la cual es realmente diferente a la verdadera vida e intereses que tienen los hijos. Ante esto hay una mirada omnisciente que contextualiza los espacios y un uso del sonido que crea atmósferas de tristeza en los momentos de mayor carga emocional en los personajes, además de marcar una comparación del campo y la ciudad, es decir, entre los espacios aun no tocados por la industria y los que ya lo están. A través de los diálogos se dan a saber los verdaderos pensamientos de los integrantes de la familia, siendo las conversaciones cada vez más emotivas y profundas a partir del como se va desarrollando la historia. Dentro del universo fílmico los padres son considerados como personas afortunadas por hecho de tener hijos

viviendo en la gran ciudad considerado por la sociedad como algo “exitoso”, lo cual provoca en los padres una represión de sus emociones ante esto y la realidad de sus hijos.

En cambio en la representación de las películas, *Shara* (2003) y *De tal padre tal hijo* (2013), hay una gran carga emocional en las situaciones que afectan la unidad del hogar. Por un lado, en *Shara* (2003) la familia Aso vive simbólicamente el inicio y cierre de un ciclo de vida que es causado por la desaparición de un hijo, lo que provoca en los padres y en el hermano gemelo un gran dolor inexpresado. Frente a esto se desarrollan muchos momentos simbólicos que son expuestos a partir del sonido ambiental (la presencia constante del viento, las campanas y los canticos) y el desplazamiento de la cámara (plano secuencia). Siendo este último, un elemento que acompaña a los personajes involucrándose de manera íntima al mismo tiempo que da mirada omnisciente de las situaciones que se viven en su comunidad. Por otro lado, hay un manejo de la memoria y el tiempo que hace referencia a la desaparición del hijo y algunas veces de su presencia en la familia. El recorrido simbólico que hacen los personajes les permite sanar y reconciliarse con ellos mismos liberando así su pasado y algunos recuerdos.

Mientras tanto en la representación *De tal padre tal hijo* (2013) la familia Nonomiya y Saiki se enfrentan a la noticia del intercambio de sus hijos lo que contrapone sus anhelos de querer mantener unido el hogar. Aunque este hecho genera en ellos el descubrimiento del verdadero significado de la familia y de la paternidad. Por tal, en el universo fílmico los sentimientos y las emociones son lo más importante dentro de las situaciones que se presentan en las que se da a conocer los lazos entre padres e hijos sin la necesidad de existir un lazo biológico. La cámara da una mirada omnisciente en la que hay un continuo enfoque en la figura masculina, siendo Ryota el más destacado, quien vive un dilema moral. Las conversaciones se desarrollan de una manera íntima en las dos familias que terminan compartiendo sus pensamientos y emociones entre sí.

Pero más allá de sus características correspondientes y diferencias o semejanzas compartidas entre estas películas y las miradas de sus directores que dan una perspectiva social, histórica o personal, al final todas comparten una misma forma de presentar a las familias y las situaciones que viven en su vida diaria, en las que se muestra quiénes son los integrantes del hogar, cuáles son sus actitudes, sus gustos y quiénes son las personas que los rodean. En donde sus conversaciones aparentemente intrascendentes son tan profundas que incluso dan a conocer a los personajes en su forma más vulnerable.

Por tal la familia en el cine japonés es un reflejo de la sociedad y cultura nipona. Siendo los directores de la primera y la actual generación grandes exponentes del universo familiar, en el cual plasman una mirada que hace alusión al contexto histórico de los años posguerra y a las emociones de los padres e hijos de la época contemporánea. Pero esta familia también puede asemejarse a cualquier otra del mundo ya que su

representación rompe con la distancia cultural, donde las relaciones entre los miembros del hogar y los lazos que los unen existen de manera universal.

8. BIBLIOGRAFÍA

Betancor, Orlando (2013). “Ciclo eterno de la vida, en el filme *Sharasoju* (Shara) de la directora Naomi Kawase”, en *Ars Bilduma*, núm. 3, pp. 105-116.

Bringas, Cristina (2014). “De la sangre y sus herencias”, en *El espectador imaginario*, núm. 49. Disponible en internet: <http://www.elespectadorimaginario.com/de-tal-padre-tal-hijo/>

Dor, Joël (1989). *El padre y su función en psicoanálisis*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Dupré, Ben (2014). *50 cosas que hay que saber sobre ética*, traducción de Julia Alquézar, México: Ariel.

Echart, Pablo y Muñoz, Miguel (2017). “Infancia y desestructuración familiar en el cine de Hirokazu Koreeda: nadie sabe, milagro y de tal padre, tal hijo”, en *Fotocinema. Revista científica de Cine y Fotografía*, núm. 14, pp. 313-339.

“Filmaffinity” fecha de consulta: del 6 al 9 de julio 2019, Disponible en internet: <https://www.filmaffinity.com/mx/main.html>

Gaudreault, André y Jost, Francois (1995). *El relato cinematográfico: Cine y narratología*, traducción por Núria Pujol, Barcelona: Paidós.

Lacan, Jacques (1999). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 5: Las formaciones del inconsciente 1957-1958*, Barcelona: Paidós.

López, Francisco (2013). "La familia japonesa y su representación en el cine de Hirokazu Koreeda", en *Kokoro Revista*, núm. Extra1, pp. 1-17.

Mariás, Miguel (1993). “Mikio Naruse, o la cara oculta”, en *Revista de cine Nosferatu*, núm.11, pp. 42-47.

Monterde, José y Rimbau, Esteve (1996). *Historia general del cine. Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*, Madrid: Cátedra.

Montes, Gustavo (2009). “El silencio en el diálogo cinematográfico” en *Enlaces: revista del CES Felipe II*, núm. 10. Disponible en internet: <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2009/GustavoMontes.pdf>

- Moreno, Nieves (2009) “Elogio de la memoria. Koreeda Hirokazu”, en *Secuencias: revista de historia del cine*, núm. 30, pp.80-93.
- Palacio, Manuel y Pérez, Julio (1997). *Historia general del cine. Volumen V. Europa y Asia (1918- 1930)*, Madrid: Cátedra.
- Ramírez, Estela (2018). *De la familia tradicional de Yasujiro Ozu a la familia moderna Hirokazu Koreeda*, Universidad de salamanca, Máster universitario en estudios en Asia Oriental.
- Richie, Donald (2005). *Cien años de cine japonés*, segunda edición, traducción de Rafael Rodríguez Tapia, Madrid: Jaguar.
- Rivera, Juan Antonio (2003). *Lo que Sócrates le diría a Woody Allen. Cine y filosofía*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Russell, Catherine (2008). *The Cinema of Naruse Mikio. Women and Japanese modernity*, Duke University Press: The United States of America.
- Sedeño, Ana María (2002). “Cine japonés: Tradición y condicionantes creativos actuales. Una revisión histórica”, en *Historia y Comunicación Social*, vol. 7, pp. 253-266.
- Tápiz, José María (2008). *La historia a través del cine. China y Japón en el siglo XX*, UPV-EHU.
- Torres, Lorenzo (2017). “Padres ausentes: el cine de Kore-eda Hirokazu”, en *Trama y Fondo: revista de cultura*, núm. 4, pp. 79-96.
- Zavala, Lauro (2010). *El sujeto de la enunciación audiovisual: Las teorías del punto de vista cinematográfico*, Simposio Internacional sobre cine y Literatura.
- Zavala, Lauro (2016). “Las fórmulas narrativas en cine y literatura: Una propuesta paradigmática” en *Comunicación y medios*, núm. 34, pp. 70-81.
- Zavala, Lauro. *Una glosemática narrativa para la traducción intersemiótica*, Ponencia presentada en el Seminario de Estudios Cinematográficos de la BUAP en febrero 2017.
- Zavala, Lauro (Enero-Abril de 2018). “Notas de curso”
- Zavala, Lauro. *Guía de análisis*, fecha de consulta: 7 de enero 2019.
- Zavala, Lauro. *Guía para analizar el POV*, Material de trabajo del área de concentración de Análisis Cinematográfico 2019.

9. FILMOGRAFÍA

Kawase, Naomi: *Shara*. Japón, 2003.

Koreeda, Hirokazu: *Nadie sabe*, Japón, 2004

Koreeda, Hirokazu: *Still walking*. Japón, 2008.

Koreeda, Hirokazu: *De tal padre tal hijo*. Japón, 2013.

Koreeda, Hirokazu: *Nuestra pequeña hermana*. Japón, 2015

Koreeda, Hirokazu: *Después de la tormenta*. Japón, 2016.

Koreeda, Hirokazu: *Un asunto de familia*. Japón, 2018.

Naruse, Mikio: *El almuerzo*, Japón, 1951.

Naruse, Mikio: *Mother*. Japón, 1952.

Ozu, Yasujirō: *Cuentos de Tokio*. Japón, 1953.

Ozu, Yasujirō: *El sabor del sake*. Japón, 1962.