



Lazos para la resistencia. La representación de las familias japonesas a través de la filmografía de Mamoru Hosoda, Makoto Shinkai y Naoko Yamada

Bonds for the Resistance. The Representation of Japanese Families through the Filmography of Mamoru Hosoda, Makoto Shinkai and Naoko Yamada

Delicia Aguado-Peláez

Aradia Cooperativa, España

Correo electrónico: deliciaaguado@gmail.com

Patricia Martínez-García

Aradia Cooperativa, España

Correo electrónico: patmartinez.garcia@gmail.com

Resumen

El presente artículo explora la representación de las familias japonesas a través del cine de animación de Mamoru Hosoda, Makoto Shinkai y Naoko Yamada. En este sentido, nos adentramos en películas como *Mirai no Mirai / Mirai, mi hermana pequeña* (2018), *Kimi no Na wa / Your Name* (2016) y *Koe no Katachi / A Silent Voice* (2016) utilizando como herramienta el análisis de contenido cualitativo desde una perspectiva interseccional y la matriz de dominación de la feminista negra Patricia Hill Collins. Se puede destacar que las miradas de estas generaciones de directores utilizan la familia —o su ausencia— como hilo conductor de una crítica sistémica a un Japón capitalista y global cada vez más individualista y deshumanizado. A la vez, se apuesta por los lazos afectivos que conforman nuevos modelos familiares más amplios y heterogéneos como una herramienta para transformar el entorno en clave de justicia social.

Abstract

This paper explores the representation of Japanese families through the animated films of Mamoru Hosoda, Makoto Shinkai and Naoko Yamada. Particularly, films such as *Mirai no Mirai / Mirai* (2018), *Kimi no Na wa / Your Name* (2016) and *Koe no Katachi / A Silent Voice* (2016) are analyzed using the Analysis of Qualitative Content from an intersectional perspective and the Matrix of Domination of the black feminist Patricia Hill Collins. It can be noted that these directors use the family —or its absence— as the thread of a systemic critique of an increasingly individualistic and dehumanized capitalist and global Japan. At the same time, there is a commitment to the emotional ties that make up new, broader and more heterogeneous family models as a tool for transforming the environment in terms of social justice.

Palabras clave

animación; cine; familia; feminismos; estudios culturales; estudios de género; interseccionalidad; Japón

Keywords

animation; film; family; feminism; cultural studies; gender studies; intersectionality; Japan.

1. Introducción: familia, ficción y Japón

El cine y la televisión han sido instrumentos fundamentales en la construcción de imaginarios que, a menudo, refuerzan los valores hegemónicos presentes en las sociedades. Uno de los ámbitos donde se puede ver con claridad la carga ideológica presente en los productos culturales es, precisamente, en la representación de las familias (Aguado-Peláez, 2014; Collins, 2009; Roqueta, 2019). A menudo, el entramado simbólico ha contribuido a estandarizar un ideal de familia nuclear que (re)produce códigos heteronormativos (Gras-Velázquez, 2014). Se trata de un arquetipo de familia normalizada que provoca la exclusión, estigmatización o invisibilización de otras formas de comprender o experimentar este proyecto de vida.

Aunque no siempre es así pues, en términos de Pierre Bourdieu (1996), el campo mediático es un espacio donde se entretajan las redes de poder a través de las luchas entre las fuerzas dominantes y dominadas por la conservación o el cambio. Es decir, dentro de las familias de ficción también encontramos expresiones que contribuyen a romper los estereotipos, a ampliar las posibilidades de lazos afectivos y a poner en evidencia las relaciones de poder que se dan en su seno.

Este es el punto de partida del presente estudio, que se pregunta cómo se representa la familia en el cine de animación japonés. Más concretamente, en los trabajos de Mamoru Hosoda (1967), Makoto Shinkai (1973) y Naoko Yamada (1984). No obstante, antes de entrar en el análisis, es necesario detenerse en la construcción de la noción hegemónica de familia que atraviesa la sociedad japonesa para aproximarnos a la relación del texto con el contexto.

1.1. Familias frente a familia: ampliando la concepción tradicional nuclear

El sistema capitalista japonés encontró en la familia tradicional el sustento social necesario para recomponer al país tras la Segunda Guerra Mundial. Un pilar para presentarse al mundo como un sistema democrático estable y avanzado a nivel industrial y tecnológico que sigue los parámetros de desarrollo occidentales. Son los valores del confucianismo los que aportan el ligamento necesario para que el sistema pueda desprenderse de la responsabilidad de garantizar el bienestar de la ciudadanía, que recae en la familia y en la comunidad mientras la economía crece. Se consolida en Japón el *male-breadwinner model* o su variante japonesa del *saraīman* (Kano, 2016; Ōsawa, 2010).

Este tipo de familia parte de una "definición tradicional y heteronormativa de un padre y una madre, con sus correspondientes hijo y/o hija (y, si quieres, un perro)" (Gras-Velázquez, 2014: 10), en la que el género —y la edad— se convierten en una divisoria

de espacios y tareas. El primero ocupará el espacio público y el ámbito de lo productivo, mientras la segunda se encargará de lo doméstico y lo reproductivo, cumpliendo el papel de ama de casa en una (engañosa) armonía (Murillo, 1996)¹.

Por supuesto, no es el único tipo de familia, pero se ha naturalizado como tal obviando que la institución familiar es una construcción social. Es decir, cambia y evoluciona a la par que se modifican las relaciones de poder en un contexto determinado. En este sentido, Japón no es ajeno a la oleada conservadora y neoliberal que está atravesando el globo en formato de nostalgia (Mackie, 2016). Desde la victoria de Abe Shinzō y el Partido Liberal Democrático (LDP) en 2012, se activa un discurso nacionalista y militarista, restrictivo a la entrada de migración, que busca recuperar la virilidad y los valores familiares disfrazados de igualdad de oportunidades al servicio del mercado (Crespín Perales, 2019; Kano, 2016).

No obstante, esta corriente reaccionaria contrasta con colectivos que habían conseguido incorporar sus demandas a la agenda política y social en los periodos previos, aprovechando la necesidad de atajar el problema demográfico japonés. Esto es, de manera simplificada, un envejecimiento poblacional al alza y una baja natalidad ligada a los cambios en el rol de las mujeres en la sociedad japonesa. Para contrastar estas problemáticas, se implementaron, especialmente en la década de los noventa, políticas públicas dirigidas a mejorar las posibilidades de conciliación para las madres con empleo.

Estas medidas han alzado voces críticas que ponen de manifiesto que, pese a estos avances, el entramado institucional sigue estructurado para potenciar su rol de madres y esposas, con estereotipos de género profundamente arraigados (Iwata, 2017; Yamaguchi, 2014; Ōsawa, 2010), que perpetúan a las mujeres en la inestabilidad laboral. Un indicador significativo a este respecto es el puesto que ocupa Japón en el *ranking* de igualdad internacional: es el número 121 de un total de 153 países, según el último *Global Gender Report* (2020), elaborado por el Foro Económico Mundial.

Otras perspectivas también han evidenciado que la potenciación institucional de la familia nuclear —heteronormativa, pronatalista y pronegocio (Allison, 2013)— desprotege a todas aquellas que no encajan con una élite privilegiada, especialmente por motivos de clase, origen, racialización y orientación sexual— (Shigematsu, 2018).

Por su parte, el modelo *breadwinner* también está siendo cuestionado por las carencias derivadas de la crisis económica de la década de los 2000. Así, muchos hombres de mediana edad, entre 30 y 40 años, se encuentran en situaciones de inestabilidad y precariedad que limitan su destino como garantes del sustento económico de sus familias. Además, este cuestionamiento sistémico procede de miembros de nuevas generaciones que discuten el modelo de masculinidad hegemónica y optan por roles menos competitivos y más cercanos a los cuidados.

La sociedad japonesa se mueve y, con ello, van variando y apareciendo nuevos conceptos y prácticas de familia. Entonces, ¿cómo se representan estos cambios en la animación japonesa, teniendo en cuenta también el cambio generacional entre quienes dirigen las películas? En este sentido, el análisis de las obras de Mamoru Hosoda, Makoto Shinkai y Naoko Yamada nos va a permitir ver las tensiones de las relaciones de poder que conforman el campo audiovisual. Y, con ello, examinar los cambios que se están produciendo en las representaciones simbólicas de las familias en la animación japonesa a través de preguntas como: ¿Cómo se construyen los personajes

y su relación con las familias? ¿Quién conforma estas familias? ¿Cómo se construyen las masculinidades y las feminidades? ¿Son relevantes otros ejes de identidad? ¿Cómo se entrecruzan con el género? ¿A qué problemáticas se enfrentan? ¿Qué valores se asocian a las mismas? En definitiva, ¿de qué relaciones de poder nos hablan estas producciones respecto a las familias y sus desafíos en el escenario japonés actual?

2. Metodología: sobre interseccionalidad

La presente investigación se enmarca en un estudio que aborda la animación cinematográfica japonesa desde una perspectiva de género (Aguado-Peláez y Martínez-García, 2019; 2021). En este sentido, el objetivo del presente artículo es analizar la representación de las familias en las películas de animación japonesa a partir de las obras de Mamoru Hosoda, Makoto Shinkai y Naoko Yamada (ver Tabla 1), dos directores y una directora con una importante proyección en el panorama nacional e internacional.

Tabla 1. Filmografía analizada en el artículo

DIRECCIÓN	PELÍCULAS (TÍTULO ORIGINAL/TRADUCCIÓN AL CASTELLANO, PRODUCTORA Y AÑO)
Mamoru Hosoda (1967)	<i>Toki wo Kakeru Shōjo / La chica que saltaba a través del tiempo</i> (Madhouse, 2006) <i>Sama Wozu / Summer Wars</i> (Madhouse, 2009) <i>Ōkami Kodomo no Ame to Yuki / Los niños lobo</i> (Madhouse y Studio Chizu, 2013) <i>Bakemono no Ko / El niño y la bestia</i> (Studio Chizu, 2015) <i>Mirai no Mirai / Mirai, mi hermana pequeña</i> (Studio Chizu, 2018)
Makoto Shinkai (1974)	<i>Byōsoku Go Senchimētoru / 5 centímetros por segundo</i> (CoMix Wave Films 2007) <i>Hoshi wo Ou Kodomo / Viaje a Agartha</i> (CoMix Wave Films 2011) <i>Kotonoha no Niwa / El jardín de las palabras</i> (CoMix Wave Films, 2013) <i>Kimi no Na wa / Tu nombre</i> (CoMix Wave Films, 2016) <i>Tenki no Ko / El tiempo contigo</i> (CoMix Wave Films, 2019)
Naoko Yamada (1983)	<i>Koe no Katachi / A silent voice</i> (Kyoto Animation, 2016)

En **negrita** se señalan las películas que han sido la base del análisis.

Para ello, se hace uso de la combinación de dos herramientas metodológicas: el análisis de contenido cualitativo y la interseccionalidad, cuya unión permite desvelar las relaciones de poder presentes en la ficción (Aguado-Peláez, 2019a; 2019b). La interseccionalidad contribuye a atender las identidades de manera compleja y explica cómo las distintas formas de opresión y privilegio están interconectadas y se entrecruzan (Crenshaw, 1989, 1991). Es decir, las experiencias de todas las personas están construidas sobre la combinación de distintos organizadores sociales cuya jerarquización depende del contexto (Platero, 2012).

A partir de aquí, se toman como unidades de análisis las tres películas destacadas en la Tabla 1: *Mirai no Mirai*, *Kimi no Na wa* y *Koe no Katachi*, si bien se tendrá en cuenta el resto de las producciones recogidas en la misma. A través de estas animaciones se estudian dos dimensiones fuertemente interrelacionadas: a) la construcción de personajes y sus familias; b) la representación del entorno en el que se insertan.

Respecto a la primera dimensión, la construcción de personajes y sus familias, se analizan las siguientes categorías: 1) la construcción de los personajes principales; 2) la composición de las familias; 3) los roles y el reparto de tareas dentro de esta; 4) la relación entre identidad del personaje analizado y su rol dentro de la familia — especialmente en torno a ejes como edad o género— (ver Tabla 2).

Tabla 2. Personajes y sus familias

PERSONAJE	GÉNERO	EDAD	FAMILIA	MIEMBROS	RELACIÓN
<i>Mirai no mirai</i>					
Kun Ota	H	4	Nuclear	Mirai Ota	Hermana menor*
				Otosan	Padre
				Okasan	Madre
				Jiji	Abuelo
<i>Kimi no Na wa</i>					
Taki Tachibana	H	14/17/22	Desconocida		
Mitsuha Miyamizu	M	17/25	Extendida	Hitoha Miyamizu	Abuela
				Futaba Miyamizu	Madre (fallecida)
				Yotsuha Miyamizu	Hermana menor
				Toshiki Miyamizu	Padre
<i>Koe no Katachi</i>					
Shōya Ishida	H	13/18	Monomarental	Miyako Ishida	Madre
			Extendida	No conocido	Hermana
				María Ishida	Sobrina
				Pedro	Cuñado
Shōko Nishimiya	M	13/18	Monomarental extendida	Yuzuru Nishimiya	Hermana menor
				Yaeko Nishimiya	Madre
				Ito Nishimiya	Abuela

Para el estudio de la segunda de las dimensiones, la representación del entorno, se hace uso de la matriz de dominación de Patricia Hill Collins (2000), un instrumento que

posibilita examinar la organización del poder en las sociedades, tanto dentro como fuera de la ficción. Esta matriz se configura a través de cuatro dominios de poder interrelacionados: a) el estructural, que organiza el acceso y las relaciones de poder; b) el disciplinario, encargado de gestionar las formas de opresión; c) el cultural —o hegemónico—, relativo a las instituciones y prácticas sociales con las que interiorizamos la opresión, y d) el interpersonal, que está ligado a la vida cotidiana y a cómo una persona moldea e interpreta sus propias experiencias y relaciones con la comunidad.

En resumen, esta matriz permite entender cómo se construye y fluye el poder en los distintos ámbitos, observando la relación entre lo macro y lo micro. También permite explorar el dinamismo en las posiciones de opresión y, más aún, visibilizar las experiencias y prácticas de resistencia. Esto es, los sujetos cambian su posición dependiendo del contexto, pero además son seres con agencia y con capacidad de maniobra para enfrentarse a las estructuras de dominación.

En definitiva, la combinación metodológica entre el análisis de contenido, la interseccionalidad y la matriz de dominación contribuye a repensar las relaciones de poder tanto dentro como fuera de la pantalla. En el propio texto, atendiendo a la maraña de ejes que se entrecruzan en la representación de los personajes y a las formas de dominación y resistencia que atraviesan el entorno en el que se insertan sus vidas. Y en su contexto, prestando atención al escenario en el que se crean las producciones, intentado evitar una mirada esencialista que convierte a Japón en una realidad estática y homogénea, como critican muchas académicas feministas niponas sobre investigaciones realizadas desde Occidente (Shigematsu, 2018; Tamanoi, 1990).

3. Resultados: cuando la familia se hunde en la matriz de dominación

Las obras que se examinan en el presente artículo narran preocupaciones centrales en la sociedad japonesa actual como el creciente individualismo y el atomismo social; la vulnerabilidad —física y psicológica— provocada por la deshumanización y la precariedad, o la pérdida de vínculos con el entorno —presente y pasado— que produce la desconexión con la naturaleza y con la cultura local. De una u otra forma, la representación de las familias es central en el desarrollo de estas tramas, sea mediante su adaptación a las dinámicas sociales contemporáneas a través de nuevas fórmulas o por su reivindicación como espacio de resistencia.

3.1. Mamoru Hosoda: diálogo con el pasado para un cambio futuro

La filmografía de Mamoru Hosoda narra experiencias entre lo cotidiano y lo extraordinario como hilo conductor para entretejer los lazos familiares. Para ello, se sirve de la mirada de los personajes más jóvenes que tendrán que explorar su pasado para poder tomar las riendas de un futuro enriquecido por la experiencia.

De esta forma, en *Mirai no Mirai*, narra las vivencias de Kun, un niño que tiene que afrontar los celos devenidos del nacimiento de su hermana Mirai. Lo hará gracias a un árbol que habita en su jardín que le permitirá conectar con diferentes miembros de su familia en diferentes momentos cronológicos. Toda una experiencia genealógica y vital a través de la cual ayuda a su hermana llegada del futuro a preservar las tradiciones del Festival de la Muñeca; dialoga con su perro, que también se había sentido

desplazado con su nacimiento; juega con su madre cuando aún era una —revoltosa— niña; aprende a andar en bici con su bisabuelo fallecido, e incluso habla con su yo del futuro.

Es decir, Kun encuentra en el diálogo entre pasado y futuro una oportunidad para aprender y enfrentarse a la dureza del crecimiento. Y lo hace reivindicando un arquetipo que ha sido central en las producciones del director para introducir la urdimbre intergeneracional: la figura del mentor que ayuda a conectar con el ambiente y (re)conocer las tradiciones. Dentro de su filmografía, encontramos al citado bisabuelo de Kun, así como Kumatetsu para Kyūta (*Bakemono no Ko*), el maestro zorro para Ame (*Ōkami Kodomo no Ame to Yuki*) o la abuela de Natsuki para Kenji (*Sama Wozu*).

Este telar también permite abordar los roles dentro de la familia. En el caso de *Mirai no Mirai*, es especialmente destacable la problematización de los roles de género en el hogar y la valorización de los cuidados. Para ello, Hosoda introduce un momento cotidiano pero que marcará toda la trama: la madre se incorpora a su empleo tras dar a luz a Mirai y el padre comienza a teletrabajar para corresponsabilizarse del cuidado del hogar y de los pequeños.

Esta apuesta narrativa permite introducir múltiples guiños que muestran el todavía desigual reparto de las tareas, pese al intento de superar la adscripción naturalizada de las mujeres a lo privado. Guiños como las constantes alabanzas —especialmente del entorno femenino— al padre por hacer lo que la madre hacía sin ningún reconocimiento especial; el sentimiento de culpabilidad de la madre por no estar más presente en la crianza, o los continuos despistes de un padre que se ve sobrepasado por la dureza de combinar el trabajo fuera y dentro del hogar. Algo importante porque, aunque se señala que queda camino por recorrer, se apuesta por la representación de otro arquetipo de masculinidad. Y, con ello, en *Mirai no Mirai* se aleja de modelos más tradicionales representados en obras anteriores como *Sama Wozu*, donde se representa una familia matrilineal profundamente conservadora donde los personajes están jerarquizados por edad y género y donde la heteronorma inunda la trama.

Por otra parte, la valorización de los cuidados se da en una doble vertiente. Desde la mirada infantil, se pone de manifiesto la importancia del apoyo de las redes familiares en el desarrollo vital. Desde la mirada materna y paterna, se destaca el esfuerzo que exige la crianza. Además de en *Mirai no Mirai*, esta idea está presente en *Ōkami Kodomo no Ame to Yuki* y en *Bakemono no Ko*. En la primera, nos encontramos con Hana, una madre que se enfrenta a la dificultad de criar en soledad a Ame y Yuki, dos pequeños medio humanos y medio lobos que van explorando su identidad en la medida que crecen. En la segunda, el bruto Kumametsu lidia con el aprendizaje en el Reino de las Bestias de Kyūta/Ren, que acaba de perder a su madre y se niega a vivir con su padre, al que no ve desde que se divorciaron en el mundo humano y con el que luego se reconcilia.

Si bien Hosoda va incorporando nuevos tipos de masculinidad en sus películas, también es cierto que los personajes femeninos siguen un patrón altamente normativo. Mujeres delicadas, esbeltas, de ojos oscuros y pelo negro que se mueven entre dos perfiles: un carácter enérgico y algo caprichoso, con una gran capacidad de iniciativa —como Makoto, Natsuki, Mirai y Yuki de pequeña—, que despiertan la atención y el deseo de conquista de los varones. Y un arquetipo donde las jóvenes —Hana, Kaede y Yuki cuando crece— son más delicadas, serenas y funcionan como brújula y apoyo de los personajes masculinos.

Una representación que se puede ligar a la búsqueda del director de un equilibrio entre la necesidad de cambio y la reivindicación de las raíces japonesas, entre lo joven y lo viejo. Este diálogo entre pares posibilita que las familias se ubiquen en el centro de las tramas, demandando un papel imprescindible en el Japón contemporáneo, a la vez que requieren de su adaptación al nuevo contexto social y a las necesidades actuales.

3.2. Makoto Shinkai: tejer tradición, tejer afectos

La obra de Makoto Shinkai explora el desequilibrio cultural, económico y social del Japón moderno. Sus creaciones muestran una ciudadanía obnubilada con el desarrollo de un sistema capitalista salvaje que, a su paso, solo deja desconexión y deshumanización. Este ambiente desesperanzador se ceba, especialmente, con las personas jóvenes en transición hacia la madurez que son, precisamente, quienes ocupan el centro de sus tramas. Jóvenes que, a través del amor, van a fraguar unos vínculos que les permiten (sobre)vivir y, a su vez, restablecer en cierto modo el equilibrio perdido de una sociedad a la deriva. Es decir, como alternativa, el director pone el foco en el tejido de unos lazos afectivos que van más allá de los de la familia nuclear tradicional. Este es el caso de Mitsuha y Taki en *Kimi no Na wa*, cuyo intercambio de cuerpos en el tiempo y en el espacio posibilita confrontar dos realidades que giran en torno a lo rural y lo urbano.

Así, Mitsuha vive en Itomori, un pueblo japonés dibujado a través de la naturaleza tradicional nipona, la espiritualidad sintoísta y un ritmo de vida pausado y centrado en las relaciones humanas. Sin embargo, es un mundo que se presenta sumido en un largo ocaso debido a unas generaciones que han olvidado la importancia de mantener su esencia. Para este bosquejo, la familia se utiliza como un recurso central en la narración que muestra las tensiones entre lo viejo y lo nuevo, lo rural y lo urbano, lo femenino y lo masculino.

En este sentido, el núcleo familiar de la protagonista lo conforma un grupo de mujeres —abuela y hermanas— que ostentan el cargo de sacerdotisas guardianas de las tradiciones locales. Un puesto que gozó de gran prestigio en el pasado —como puede verse en la propia sucesión del apellido Miyamizu, procedente de la abuela— pero que en la actualidad va perdiendo reconocimiento cultural y social. Esto marca a Mitsuha, que anhela vivir en la gran ciudad y está cansada —avergonzada sería más preciso— de ser garante de las tradiciones. En contraste, el padre, alcalde de Itomori, está fuera del circuito familiar, precisamente, por rechazar las tradiciones y apostar por la política, representando así los nuevos aires capitalistas. Y, con ello, se dibuja desde las ansias de poder y la corrupción de un mundo que olvida sus raíces y sus lazos.

Un dibujo muy similar al que se hace de la capital. Taki vive en un Tokio despersonalizado, globalizado y gris, donde las expectativas vitales de hombres y mujeres se basan en sobrevivir a la extenuación y a la precariedad. En este entorno, la familia se ha visto desplazada de la centralidad de la vida por los acelerados tiempos del mercado. En este sentido, Taki, que está sumergido en los estudios y el trabajo, va a conocer el mundo rural a través del cuerpo de Mitsuha. Esto es fundamental porque el ser leído como mujer permite a Taki introducirse en la familia de la joven y explorar la espiritualidad y la tradición de la sociedad rural, algo que Shinkai liga de forma inherente a la feminidad.

En un momento en el que la sociedad nipona ha caído en la exaltación del crecimiento económico y tecnológico, así como en la pérdida de identidad en el mimetismo con lo

global, la filmografía de Shinkai reivindica lo femenino por su ligazón a valores como la comunidad, la espiritualidad, lo local o la naturaleza. El director presenta un desequilibrio entre el par masculino y el femenino, donde el primero domina y subyuga al segundo, creando el desorden que provoca unos dolores sociales que representa con especial crudeza —y brillantez—. En definitiva, esta dicotomía no se traduce en la total generización de personajes, que se dibujan desde la complejidad, si bien hay una crítica a la dominación resultante de una masculinidad hegemónica, como se observa en el padre de Mitsuki —Toshiki Miyamizu— o en el consumido Keisuke Suga, que no es capaz de cuidar de su hija Moka (*Tenki no Ko*).

Este movimiento por la escala de masculinidad y feminidad posibilita a las parejas protagonistas —siempre desde la heteronorma— restaurar el equilibrio. Junto a Taki y Mitsuha se encuentran Takaki y Akari (*Byōsoku Go Senchimētoru*), Asuna y Shin (*Hoshi wo Ou Kodomo*), Takao y Yukari (*Kotonoha no Niwa*) y Hodaka e Hina (*Koe no Katachi*) que transforman sus entornos al encontrarse y caminar juntos, garantizando la supervivencia personal y colectiva. En esta dinámica narrativa, las familias están ausentes —Yukari, Taki, Hodaka—; ahogadas en la falta de tiempo y exceso de trabajo —Asuna, Hodaka—, o son fuente de cambios indeseados —Takaki y Akari—. Esta representación no se liga a un rechazo de la familia, sino a una reivindicación de la necesidad de restaurar los lazos afectivos. Pueden ser familiares —Hina y su hermano Nagi, Mitsuha con su hermana y abuela— o sin vínculos consanguíneos —Hodaka con Keisuke y Natsumi o las propias parejas protagonistas—, pero siempre constituyen el anclaje para garantizar el apoyo y el cuidado recíproco en un mundo descarnado.

3.3. Naoko Yamada: los (silenciados) dolores en las familias japonesas

Naoko Yamada, conocida por la creación del anime *K-On!* (2009), es una de las pocas mujeres del cine de animación japonés que se adentra en la gran pantalla con *Koe no Katachi* en una adaptación del popular manga homónimo creado por la *mangaka* Yoshitoki Ōima. La directora muestra las miserias más enraizadas de la sociedad japonesa a través del acoso que Shōya imprime en Shōko durante su infancia, utilizando su diversidad funcional como excusa. El *bullying* se dibuja como una estrategia de otredad y deshumanización que favorece el hostigamiento consentido por el grupo —activa o pasivamente—. En el caso de esta historia, las consecuencias del ensañamiento se presentan en la propia víctima, en el agresor —que luego pasará a ser víctima en una comprensión compleja y dinámica de los fenómenos sociales— y en sus familias.

Yamada hace una apuesta por visibilizar realidades alejadas de la norma en la animación japonesa. El protagonismo recae en Shōko, una joven sorda, y en Shōya, un joven con depresión y problemas de sociabilidad, cuyos relatos ponen el foco en temas tabú como el acoso escolar, el capacitismo, el suicidio o las soledades que se experimentan en las sociedades actuales. Cabe decir que, aunque las masculinidades y feminidades están trabajadas, se reproducen ciertos estereotipos de género como el chismorreo, la malicia o la competitividad entre mujeres.

Por su parte, la búsqueda de representaciones incómodas se extiende a las familias: ambas son monomarentales —sin mención a paternidades por abandono, divorcio o muerte—. En el caso de Shōko, además de su madre, vive con su hermana Yuzuru —que juega con su identidad de género— y su abuela Ito, que es la encargada del cuidado físico y emocional de las hermanas, con las que tiene una mejor conexión que una madre volcada en el empleo.

La necesidad de supervivencia también aparece en el caso de Shōya, cuya madre es estilista y se pasa largas jornadas laborales trabajando para salir adelante. El resto del entorno familiar lo conforman la hermana de Shōya, que apenas tiene presencia en el filme, su pareja, Pedro, y la hija de ambos, María, ambos racializados. Este aspecto es fundamental, ya que la representación de la diversidad racial en la animación japonesa es muy baja —especialmente fuera de lo occidental—, algo que se liga al privilegio étnico —y, en ocasiones, a la extensión del ideal de blanquitud más allá de lo asiático— tanto dentro como fuera de la pantalla (Shigematsu, 2018).

En este sentido, cabe destacar que las familias funcionan como centros narrativos para mostrar el dolor ligado a problemas estructurales como los citados desde distintas miradas. Desde las personas más jóvenes sujetos y objetos de las acciones —del *bullying*, del suicidio— y de sus madres y familiares más cercanos que han de lidiar con unas problemáticas sin apoyo de una sociedad que mira para otro lado. En este caso, se puede ver un claro paralelismo con la obra de Hosoda y la reivindicación de los cuidados, no solo como algo esencial para la vida, sino también como un trabajo complejo y duro.

En definitiva, una vez más, la apuesta por el diálogo, el encuentro y la empatía son la receta para tejer redes y construir lazos afectivos entre la juventud, ahogada en las exigencias de la excelencia, en la desconexión y en el abandono cuando no encajan en lo normativo.

3.4. Relatos frente al modelo capitalista del *sararīman*

Si hasta ahora se ha examinado la construcción de personajes y sus familias, una segunda parte del análisis se corresponde con el impacto del entorno en las mismas, utilizando la matriz de dominación de Collins, como se detalla en el apartado metodológico. Desde distintas posiciones y trayectorias, Hosoda, Shinkai y Yamada presentan tramas protagonizadas por jóvenes que tienen que enfrentarse a unos entornos deshumanizados —en distintos grados—, con lazos familiares rotos y que han de generar estrategias de supervivencia personal y colectiva mediante el diálogo entre el pasado y el futuro.

A grandes rasgos, las sociedades imaginadas por estas figuras de la animación están atravesadas por la interacción de cuatro sistemas de dominación: el capitalismo, el colonialismo, el edadismo y el heteropatriarcado, que confluyen de forma particular según donde pongan el foco. En el caso que nos ocupa, el capitalismo y el colonialismo —con la particular impronta japonesa de ser país dominante y dominado (Kano, 2016; Shigematsu, 2018)— en un entorno globalizado son una constante, que deriva en una sociedad de mercado que lo absorbe todo, también las tradiciones locales.

En este sentido, se produce una crítica directa al modelo del *sararīman*, que se entiende ajeno a la tradición japonesa antes de la Segunda Guerra Mundial —si bien se impregna de valores del confucianismo—. Así, Hosoda, Yamada y, sobre todo, Shinkai presentan con crudeza este patrón como fuente de alienación, desconexión, precariedad vital y, cada vez más, laboral a través de jóvenes trabajadores, sin apenas lazos afectivos que se mueven en ciudades sin identidad propia en las que la vida ha sido desplazada por el mercado. Un escenario en el que las familias son prescindibles y, con ello, las personas son vulnerables a múltiples formas de soledad. Esta fragilidad se acentúa con la pérdida de espiritualidad y apego al entorno natural que promueve el sintoísmo y que ocasiona una pérdida de los vínculos comunitarios más ligados a lo rural.

Todo ello provoca desequilibrios que derivan en angustias, dolores y vulnerabilidades que los individuos deben afrontar solos en un entramado institucional y comunitario que los abandona a su suerte². Como se desprende de lo dicho anteriormente, este escenario es cada vez más inhabitable para las personas más jóvenes, cuyas expectativas de futuro se van reduciendo y no encuentran valoración de sus experiencias más allá de ser un tránsito para convertirse en seres productivos de un sistema alienante. Tampoco las personas mayores, cuyos saberes son desvalorizados en ciudades donde las siguientes generaciones están marcadas por el estrés y la inmediatez que lo inundan todo. En este sentido, capitalismo y colonialismo encuentran en el edadismo un aliado ideal para reforzar el modelo de mercado inhumano.

Por último, la matriz de dominación se ve enriquecida con la suma del patriarcado, y la heteronormatividad derivada, que organiza las relaciones familiares y sociales. Roles y espacios se distribuyen por género, otorgando la labor productiva a los hombres mientras son las mujeres quienes se encargan de los cuidados. Esta distribución se realiza de forma jerárquica, pues lo masculino somete a lo femenino. Hosoda y, especialmente, Shinkai critican la pérdida de la tradición sintoísta y, con ello, del equilibrio y la valoración de lo femenino³ —empatía, espiritualidad, naturaleza, lo rural...— que desconecta el presente y el futuro de un pasado que fue más rico. En todas las obras examinadas, la crítica directa a las insuficiencias del modelo del *sarariman* —reforzado desde las instancias gubernamentales— es una constante, sea por la redistribución de roles, por la imposibilidad de la juventud de acogerse a este —indeseado— patrón o por las carencias que experimentan aquellas familias que no encajan con lo normativo.

A este respecto, parece relevante mencionar el cruce de la racialización en la formación del modelo nuclear japonés. Hosoda pone en primera plana las dificultades de una familia mestiza —en este caso, entre especies— para ver reconocido su amor y, con ello, dotar de derechos a sus hijos en el caso de *Ōkami Kodomo no Ame to Yuki*. Por su parte, Yamada presenta una familia formada por una japonesa y un brasileño. Se entiende que la intención de la directora era destacar la racialización del cuñado y la sobrina de Shōya, ya que la figura de la hermana ni siquiera aparece completa en la película.

No obstante, y siguiendo el marco de interpretación de este artículo, donde hay opresión también hay resistencias: los personajes y sus familias desarrollan estrategias para sobrevivir y generan oportunidades para transformar sus entornos y hacerlos más habitables. Así, en medio de un ambiente abrumador y desesperanzador, se prende la chispa del cambio en las nuevas generaciones, que se alían con el pasado para repensar el futuro. Hosoda y, especialmente, Shinkai ofrecen una visión romántica de las tradiciones japonesas, exaltando la ruralidad y el sintoísmo en favor de la idea de nacionalismo pop de Sakamoto Rumi (2007). Es decir, abogando por una descolonización cultural y una vuelta a las raíces locales —pero sin espacio para el imperialismo nipón ni el racismo— como una solución a la deshumanización de las sociedades capitalistas (Tomas-Avellana, 2014).

En este sentido, el hogar es el refugio de la tradición, pero también de los vínculos afectivos que posibilitan equilibrar los dolores de la intersección entre capitalismo, colonialismo y edadismo. La naturaleza y la comunidad se convierten en espacios de resistencia, como se observa claramente en el caso de las guardianas de la familia Miyamizu o en el apoyo que ofrece el entorno rural a Hana y sus criaturas. En el patriarcado aparecen fisuras que posibilitan dinamitar el modelo de familia tradicional:

el alejamiento de masculinidades fuertes y todopoderosas —la sensibilidad es habitual en los hombres protagonistas— en favor de un (limitado) patrón más cuidador que desea implicarse en el hogar y en la crianza, muy visible en Hosoda y Shinkai. Son hombres que establecen relaciones horizontales con mujeres, en cuya representación se insiste en ubicarlas en el trabajo remunerado. Aunque se debe reconocer una tendencia a una mayor complejidad, la balanza se inclina a una representación ideal de las mujeres, especialmente en las que actúan de compañeras comprensivas y juegan un papel de apoyo del protagonista masculino. La excepción la encontramos en la obra de Yamada, que presenta un mayor abanico de personalidades femeninas con importantes claroscuros.

Por último, cabe mencionar la importancia que las redes de apoyo familiares y comunitarias tienen en todas las representaciones: relaciones entre maestro y aprendiz, vínculos vecinales, el entramado abuela-madre-nieta(s) o el propio soporte ofrecido por las amistades —que también pueden ser destructoras—. Oportunidades todas ellas para reforzar los lazos intergeneracionales e ir reconociendo saberes que permitan el cambio futuro.

4. Conclusiones: nuevos lazos desde nuevas miradas

El mayor dinamismo en el rango de personalidades de mujeres y hombres, así como los cambios en la representación de las masculinidades y feminidades han traído consigo una apertura del tipo de familias que aparecen en pantalla. Hosoda, Shinkai y Yamada ofrecen modelos afectivos más diversos, que se encuadran en las dinámicas del Japón contemporáneo.

En primer lugar, se puede mencionar la redistribución de espacios y tareas en la construcción de personajes y familias. Ya no estamos ante imaginarios exclusivos de hombre-ganador de pan y mujer-ama de casa. Las segundas ocupan un lugar central en el espacio de lo público y lo productivo, incluso a veces siendo las únicas proveedoras económicas del núcleo familiar, mientras los primeros se van incorporando lentamente a lo reproductivo. En este sentido, cabe destacar la representación de los cuidados alejados de una visión esencialista e idealizada, para reivindicarlos como un trabajo complejo y arduo, que es fundamental para la sociedad. La revalorización de las tareas ligadas al cuidado y el reconocimiento del papel de lo —tradicionalmente— femenino en la reproducción de la vida, a nivel individual y también cultural y social, puede contribuir a acelerar el paso de esos hombres que buscan alejarse de la masculinidad hegemónica en una sociedad muy resistente, hasta el momento, a este tipo de cambios.

En un segundo lugar, cabe mencionar la necesidad de reforzar los lazos afectivos en un entorno hostil que abandona a su suerte a los protagonistas jóvenes. Es en familias extendidas, en los apoyos comunitarios, en las amistades y en el encuentro con el otro complementario donde se desarrollan estrategias que posibilitan la transformación del mundo. En todas las obras se reivindica el amor frente al odio, la empatía frente a la otredad, el apego frente a la desconexión o los cuidados frente a lo deshumanizado de un mercado al que solo importa lo productivo.

Por último, se encuentra la creciente —y todavía limitada— representación de modelos de familia y problemáticas no hegemónicas, como es el caso de las monomarentales o las mestizas, donde la mayor apertura la encontramos en Naoko Yamada. El hecho de

que las producciones se vean influidas por la posición social de quien las crea (Foucault, 2001) es fundamental a este respecto, ya que no es baladí que sea la única mujer y la más joven entre los directores de animación seleccionados. Un argumento más que sumar a la necesidad de romper el techo de cristal en la animación y en el resto de producciones culturales. Teniendo en cuenta esta posición situada, junto a las limitaciones sociales e institucionales del colectivo LGBTQ+, no es de extrañar la ausencia de modelos familiares *queer*, una representación imprescindible para poder seguir mirando al futuro desde el reconocimiento y el cambio respecto al pasado.

Notas aclaratorias

¹ A lo largo de los años, y como respuesta a todas las formas de dominación, los feminismos y otros movimientos sociales han puesto de manifiesto varias cuestiones que son fundamentales para problematizar una institución tan fuerte como es la familia. De este modo se argumenta que las familias no son un espacio armónico y que existen relaciones de poder (Walby, 1990), tanto en el seno del matrimonio como hacia la descendencia debido a su carácter patriarcal (bell hooks, 2017). También se ha evidenciado que este modelo no agota las experiencias de mujeres racializadas, para las que la familia puede ser un espacio de resistencia frente al racismo y la discriminación (Carby, 1996; Collins, 2000; Davis, 2018), al igual que para las mujeres con diversidad funcional que se mueven en la necesidad de reivindicar (todavía) los derechos ligados a lo que se conoce como ciudadanía íntima (Pérez-de la Merced, 2017). Por no hablar de las prácticas afectivas disidentes que bombardean el concepto de familia nuclear heteronormativa que quedan invisibilizadas en favor de la poderosa maquinaria ideológica que supone la familia nuclear (Platero, 2012).

² Ocurre con especial dureza en el caso de Hana, que tiene que lidiar con la crianza de sus cachorros medios humanos; en adolescentes que tienen que cargar con todas las tareas del hogar ante la necesidad de una madre viuda de trabajar sin descanso como Asuna; en mujeres jóvenes que se plantean la posibilidad de prostituirse para garantizar el sustento familiar —Hina—, o en familias monomarentales que sobreviven a duras penas, haciéndose cargo de los gastos continuados ligados a la salud —como los audífonos de Shōko— o la obligatoriedad de convivir en fórmulas amplias de parentela —como Shōya viviendo con la madre, la hermana, el cuñado y su hija—.

³ A este respecto, cabe mencionar los reproches de algunas voces feministas japonesas que hablan de una construcción esencialista de la feminidad en Japón. Una construcción que exalta el papel de las mujeres como garantes de la sostenibilidad y el vínculo con la tradición y el entorno natural y que, a su vez, niega la heterogeneidad de sus vivencias y de las múltiples formas de discriminación que se derivan de esta condición (Maruyama, 2002; Tamanoi, 1990).

Referencias bibliográficas

Aguado-Peláez, D. (2014) "Cuando el patriarcado sobrevive al apocalipsis: análisis de *The Walking Dead* (AMC, 2010-)", *Feminismo/s*, 23, pp. 279-297. Disponible en <http://dx.doi.org/10.14198/fem.2014.23.13> [Consultado el 26/02/21]

Aguado-Peláez, D. (2019a) "*Steven Universe*: un héroe dialógico como engranaje del cambio", *Index.comunicación*, 9 (3), pp. 207-235.

- Aguado-Peláez, D. (2019b) "Violaciones en serie: dominaciones y resistencias tras las agresiones sexuales de ficción en la era del #Metoo", *Feminismo/s*, 33, pp. 91-116. Disponible en <https://doi.org/10.14198/fem.2019.33.04> [Consultado el 26/02/21]
- Aguado-Peláez, D. y Martínez-García, P. (2019) "Cuando el modelo de dominación se agota. Una lectura desde la sostenibilidad de la vida de las ficciones de Hayao Miyazaki", *Investigaciones feministas*, 10 (2), pp. 351-366. Disponible en <https://doi.org/10.5209/infe.66498> [Consultado el 26/02/21]
- Aguado-Peláez, D. y Martínez-García, P. (2021) "Tras la herencia de Miyazaki Hayao o sobre cómo las nuevas generaciones trenzan el equilibrio olvidado". En: Crespín Perales, M. Ed. *Feminismo e identidades de género en Japón*. Barcelona: Editorial Bellaterra, pp. 145-168.
- Allison, A. (2013) *Precairous Japan*. Durham (NC): Duke University Press.
- bell hooks (2017) *El feminismo es para todo el mundo*. Madrid: Traficantes de Sueños
- Bourdieu, P. (1996) *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Carby, H. V. (1996) "White woman listen! Black feminists and the boundaries of sisterhood". En: Houston A., Diawara, M. y Lindeborg, R. Eds. *Black British Cultural Studies: A Reader*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 61-86.
- Collins, P. H. (2000) *Black feminist thought. Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. New York: Routledge.
- Collins, P. H. (2009) *Another Kind of Public Education: Race, Schools, the Media and Democratic Possibilities*. Boston: Beacon Press
- Crenshaw, K. (1989) "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics", *University of Chicago Legal Forum*, 1989 (8), pp. 139-167.
- Crenshaw, K. (1991) "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color", *Stanford Law Review*, 43 (6), pp. 1241-1299.
- Crespín Perales, M. (2019) "Womonomics en Japón: Mujer, neoliberalismo y paradigma productivista", *Recerca. Revista de Pensament i Anàlisi*, 24 (2), pp. 63-86.
- Foucault, M. (2001) *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*. México: Siglo XXI.
- Davis, A. (2018) *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Akal.
- Gras-Velázquez, A. (2014) "Introducción. Hablemos de familias y conceptos". *Feminismo/s*, 23, pp. 9-20.
- Iwata, K. (2017) "Empowering the women of Japan", *East Asia Forum. Economics, Politics and Public Policy in East Asia and the Pacific*, 19 de noviembre de 2017. Disponible en <https://www.eastasiaforum.org/2017/11/19/empowering-the-women-of-japan/> [Consultado el 14/09/20]
- Kano, A. (2016) *Japanese feminist debates. A century of contention on sex, love, and labor*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

- Mackie, V. (2016) "Enduring debates. Closing the gender gap in Japan", *East Asia Forum Quarterly*, 8 (2), pp. 32-33.
- Maruyama, M. (2002) "Deconstructive ecofeminism: A Japanese critical interpretation", *Worldviews*, 4 (1), pp 20-46.
- Murillo, Soledad (1996) *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*. Madrid: Siglo XXI.
- Ōsawa, M. (2000) "Government approaches to gender equality in the Mid-1990", *Social Science Japan Journal*, 3 (1), pp. 3-19.
- Pérez-de la Merced (2017) "Ciudadanas en la encrucijada: interseccionalidad y ciudadanía íntima de las mujeres con diversidad funcional", *Investigaciones feministas*, 8 (1), pp. 151-163.
- Platero, (R.) L. (2012) *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Barcelona: Bellaterra.
- Roqueta Fernández, M. (2019) "Posthumanism and the creation of racialised, queer identities and sexualities: An analysis of Steven Universe", *Admira*, 7, pp. 48-84.
- Sakamoto, R. (2007) "Will you go to War? Or will you stop being Japanese? Nationalism and History in Kobayashi Yoshinori's 'Sensoron'". En Heazle, M. y Knight, N. Eds. *China-Japan Relations in the Twenty-first Century: Creating a Future Past?* UK: Cheltenham, pp. 75-92.
- Shigematsu, S. (2018) "Rethinking Japanese Feminism and the Lessons of Ūman Ribū: Toward a Praxis of Critical Transnational Feminism". En: Bullock, J. C. et al. Eds. *Rethinking Japanese Feminisms*. Honolulu: University of Hawai'i Press, pp. 205-229.
- Tamanoi, M. A. (1990) "Women's Voices: Their critique of the Anthropology of Japan", *Annual Review of Anthropology*, 19, pp. 17-37.
- Tomas-Avellana, L. (2014) *La fi de l'hegemonia dels sarariiman? Anàlisi de l'estat de la masculinitat al Japó actual a través dels continguts editorials de revistes masculines*. *Estudis de l'Àsia Oriental*, 31 de marzo de 2015. Disponible en: <http://asiaoriental.blogs.uoc.edu/2015/03/31/practicumla-fi-de-lhegemonia-del-sarariiman/> [Consultado el 14/09/20].
- Walby, S. (1990) *Theorizing patriarchy*. Oxford: Basil Blackwell.
- Yamaguchi, T. (2014) "Gender Free' Feminism in Japan. A Story of Mainstreaming and Backlash", *Feminist Studies*, 40 (3), pp. 541-572.

Obras audiovisuales

- Bakemono no Ko* [バケモノの子] (*El niño y la bestia*) (2015). Dir. Mamoru Hosoda. Japón: Studio Chizu.
- Byōsoku Go Senchimētoru* [秒速5センチメートル] (*5 centímetros por segundo*) (2007). Dir. Makoto Shinkai. Japón: CoMix Wave Films.
- Hoshi wo Ou Kodomo* [星を追う子ども] (*Viaje a Agartha*) (2011). Dir. Makoto Shinkai.

Japón: CoMix Wave Films.

Kimi no Na wa [君の名は。] (*Your Name*). (2016). Dir. Makoto Shinkai. Japón: CoMix Wave Films.

Koe no Katachi [聲の形] (*A Silent Voice*) (2016). Dir. Naoko Yamada. Japón: Kyoto Animation.

Kotonoha no Niwa [言の葉の庭] (*El jardín de las palabras*) (2013). Dir. Makoto Shinkai. Japón: CoMix Wave Films.

Mirai no Mirai [未来のミライ] (*Mirai, mi hermana pequeña*) (2018). Dir. Mamoru Hosoda. Japón: Studio Chizu.

Ōkami Kodomo no Ame to Yuki [おおかみこどもの雨と雪] (*Los niños lobo Ame y Yuki*). (2012). Dir. Mamoru Hosoda. Japón: Madhouse y Studio Chizu.

Tenki no Ko [天気の子] (*El tiempo contigo*). (2019). Dir. Makoto Shinkai. Japón: CoMix Wave Films.

Toki wo Kakeru Shōjo [時をかける少女] (*La chica que saltaba a través del tiempo*). (2006). Dir. Mamoru Hosoda. Japón: Madhouse.

Sama Wozu [サマー ウォーズ] (*Summer Wars*) (2009). Dir. Mamoru Hosoda. Japón: Madhouse.

Sobre las autoras

Delicia Aguado-Peláez es Doctora en Comunicación Audiovisual por la UPV/EHU. Sus líneas de investigación se centran en el estudio de la profundización democrática mediante la cultura de masas y la cultura política a través de los estudios culturales, los estudios de género y la participación ciudadana. Actualmente, desarrolla su labor investigadora y formadora en Aradia Cooperativa (www.aradiacooperativa.org).

Patricia Martínez-García es Doctora en Ciencia Política por la UPV/EHU. Sus investigaciones se centran, fundamentalmente, en el análisis de las formas de dominación que atraviesan la participación cultural, social y política de las mujeres. Actualmente, desarrolla su labor investigadora y formadora en Aradia Cooperativa (www.aradiacooperativa.org).