

Padres ausentes: el cine de Kore-eda Hirokazu

LORENZO J. TORRES HORTELANO

Universidad Rey Juan Carlos, España

Absent Fathers: The cinema of Kore-eda Hirokazu

Abstract

Throughout the filmography of the Japanese filmmaker Kore-eda Hirokazu a series of themes related to death, memory or assumption of the loss are repeated, often in relation to the father figure. From *Dare mo (Nobody Knows, 2004)* through *Aruitemo aruitemo (Still Walking, 2008)*, *Kiseki (I wish, 2011)*, *Soshite chichi ni naru (Like Father like Son, 2013)*, *Umimachi Diary (Our Little Sister, 2015)*, to the last released film *Umi yorimo mada fukaku (After the Storm, 2016)*, we find an absent father that causes a number of everyday dramatic disasters in the lives of his relatives. Kore-eda is usually compared to the classic filmmaker Ozu Yasujiro for his sober mise-en-scene, a mythomania often fed by the same Kore-eda; but beyond this influence, where has the symbolic father of his master's films gone? In this analysis I am going to interpret some representative scenes of symbolic violence that this absence provokes in the child.

Key words: Kore-eda. Absent father. Japanese cinema. Childhood. Symbolic Father.

Resumen

A lo largo de la filmografía del cineasta japonés Kore-eda Hirokazu se repiten una serie de temas relacionados con la muerte, la memoria o la asunción de la pérdida, a menudo en relación a una figura paterna. Desde *Dare mo shiranai (Nadie sabe, 2004)*, pasando por *Hana yori mo naho (Hana, 2006)*, *Aruitemo aruitemo (Caminando, 2008)*, *Kiseki (Milagro, 2011)*, *Soshite chichi ni naru (De tal padre, tal hijo, 2013)*, *Umimachi Diary (Nuestra hermana pequeña, 2015)*, hasta su último film estrenado *Umi yorimo mada fukaku (Después de la tormenta, 2016)*, nos encontramos con un padre ausente que provoca toda una serie de dramáticas hecatombes cotidianas en la vida de sus familiares. Kore-eda suele ser comparado con el cineasta clásico Ozu Yasujiro por su puesta en escena sobria, una mitomanía alimentada a menudo por el propio Kore-eda; pero más allá de este sentido tutor ¿dónde ha quedado el padre simbólico de los filmes de su maestro? En este análisis voy a deletrear algunas escenas representativas de violencia simbólica que esta ausencia provoca en el niño.

Palabras clave: Kore-eda. Padre ausente. Cine japonés. Infancia. Padre simbólico.

ISSN. 1137-4802. pp. 79-96

La infancia es en gran parte el resultado de la interacción del niño con sus padres. A veces a modo de choque, pues la violencia más inmediata que puede recibir un niño proviene de éstos. De los dos padres. En este texto voy a referirme sobre todo a la figura paterna, no a la madre, dado

que en los ejemplos textuales que voy a proponerles, la primera es realmente la figura que principalmente ejerce la violencia.

Kore-eda

En Kore-eda, ese padre, la mayoría de las veces falta físicamente, o mentalmente está en otra cosa.

Se suele comparar a Kore-eda con Ozu por su puesta en escena sobria, una mitomanía alimentada, como he señalado, por él mismo; pero más allá de este sentido tutor ¿dónde ha quedado el padre simbólico de los filmes de su maestro?

Los ejemplos extraídos de sus películas que voy a analizar no muestran violencia física contra la infancia y, sin embargo, las escenas del puro drama van a estar ahí. Pretendo analizar, pues, una violencia indirecta, ejercida no por acción, sino por omisión. O, dicho más claramente, una violencia que surge, precisamente, porque no hay un padre que esté ahí para sostener el dolor del drama esencial, es decir, el drama de aprender a vivir en soledad, precisamente, en la ausencia en la que se basa el acceso a la Ley Simbólica. Ahora sí, podemos llamarle *padre ausente*. Una violencia, no por menos física, menos palpable en ese ser que se forma.

Desde el psicoanálisis y en *Trama y Fondo*, a través del 4º Freud teorizado por Jesús González Requena, ya se ha analizado la importancia del padre como donador de una Ley Simbólica que ayuda a conformar un ser sano. Quizá más que nunca en la historia de nuestra civilización, ese padre simbólico está amenazado y, por tanto, este padre ausente, es una de sus consecuencias.

Mi pregunta surge, entonces, de esa constancia: ¿qué pasa cuando ese padre ausente no está ahí para donar esa Ley y sus sucedáneos son incapaces al respecto?

Para responder he seleccionado varias escenas de algunas películas del director Kore-eda, pues se repite en su cine esta constancia: la falta o ausencia del padre.

Maboroshi

Esta es la protagonista del primer ejemplo, cuyo rostro va más allá de una dulzura materna, pues cierta aspereza ensombrece su rostro. Además, literalmente “maboroshi” significa “luz fantasmal” o “fuego fatuo”¹.

El marido de una joven pareja con un hijo, pasea un día cualquiera cerca de la vía del tren y muere atropellado por éste. Y, aunque parece un suicidio, no hay motivo aparente. La película empieza con un prólogo en el que participamos de un sueño infantil de la protagonista en el que intenta que su abuela no se vaya de la casa familiar con la intención de morir en su lugar de nacimiento. El padre siente como ella le da protagonismo en ese sueño lúgubre. Tras el suicidio, el padre deja un bebé de tres meses, por lo que éste no va a sufrir inmediatamente la violencia de la ausencia del padre. Pero tras unos años, la madre se vuelve a casar, pese a que el duelo y el drama siguen de forma interna, como parece intuir una anciana desconocida en un puesto ambulante, que le hará fijarse en su hijo.



¹ Esto nos acerca al tema de las diosas que se analizó en el VIII Congreso Internacional de Análisis Textual “Las Diosas”, Trama y Fondo: http://www.tramayfondo.com/8-congreso_tyf.html



Kore-eda centra la mirada de la madre, reforzada de alguna manera por la más sabia de la anciana. Pero lo más interesante de esta secuencia, lo que hace único este momento y da toda su potencia a las palabras de la anciana, es que se trata del único punto de vista subjetivo que veremos en todo el relato de la madre sobre el hijo, y con éste como único protagonista. Tanto el propio uso de este punto de vista como el hecho de que sea tan notable, le da a este plano/contraplano una potencia inusual en el film.

He apuntado que la anciana era una desconocida; pero no es del todo cierto, pues había aparecido un par de secuencias antes, cuando la protagonista se despertaba una mañana, miraba a través de la ventana de dormitorio-



rio y veía a la anciana, a la que le pedía que les pescase tres cangrejos.

Ahí se explica en cierta manera el hecho de que la madre se gira, en el mercado, para sostener el punto de vista subjetivo: una ventana al pasado, tres cangrejos que señalan hacia cierto sentido retrospectivo, así como los tres meses del bebé cuando muere el padre. En el fondo, todo ello parece habla del lugar secundario que el hijo ha tenido hasta ese momento, es decir, de la frialdad involuntaria por parte de una madre que se interrogará por la muerte de su primer marido hasta casi el final del relato. Por lo tanto, ese punto de vista subjetivo subraya la violenta soledad con la que ha vivido hasta ese momento el niño.

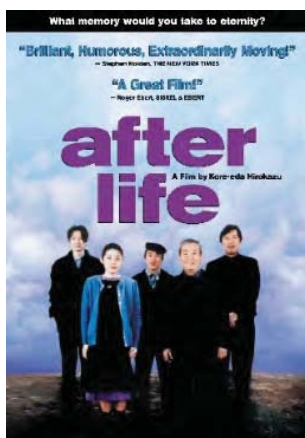
Por otra parte, este punto de vista subjetivo que necesariamente ha de construirse como mínimo en dos planos, marca ya dos espacios: el femenino conformado por la madre –que tapa ahora al hijo en plano– y la anciana; y el del niño que, igualmente, viene marcado por lo masculino por esas bicis y motocicletas a las que se acerca, así como por la potencia del cartel de HONDA –la multinacional japonesa cuyo lema original es “El poder de los sueños. Ofrecer productos que contribuyen a la mejora de la movilidad de las personas”. Precisamente, el cartel de HONDA parece salir de la cabeza de la madre y es hacia dónde va a ir el niño.



Por su parte, conviene subrayar las palabras de la anciana desconocida que le recuerdan que, en el fondo, el niño tiene suerte de no recordar nada, y que está en sus manos evitar que su drama impregne la vida de su hijo.

After Life

El siguiente ejemplo es quizá el menos centrado en el tema infantil; pero, cuando éste aparece, es cualitativamente importante. Se trata de una comedia fantástica con tintes de drama en la que los muertos pasan una semana con consejeros del más allá, también fallecidos, que les ayudan a elegir el único recuerdo que podrán llevar en su viaje a la eternidad



y que, además, rodarán a modo de secuencia cinematográfica. Una de las consejeras, Shiori, se enamora de uno de los difuntos, lo cual rompe las reglas establecidas en ese limbo.

En una ocasión, Shiori aconseja a una joven muy naïf que elija un recuerdo diferente al del parque de atracciones Disney. La joven sigue el consejo y escoge un recuerdo que tiene que ver con su madre. A raíz ello, Shiori le cuenta, de forma anhelante, una anécdota compartida con su padre; pero lo hace mecánicamente, casi como si lo hubiese aprendido de memoria. Más avanzado el relato ocurre algo interesante: Shiori vuelve a hacer referencia al padre, esta vez, mientras preparan el rodaje de una de las secuencias memento. Discute con un compañero:

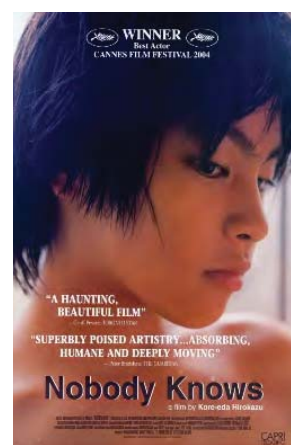
- Compañero: *¿Siempre tienes que estar a la defensiva? ¿Cómo te criaron tus padres?*
- Shiori: *Exactamente cómo a tu hija Sakurako. Yo soy lo que sucede cuando no conoces a tu padre.*



Entonces, ¿conoció a su propio padre o no? Tenemos aquí una bella contradicción e interrogación que no se resolverá en el relato; pero que nos señala de nuevo que hay algo que no funciona, que parece tener que ver con un padre ausente y que, como han oído, provoca cierta violencia en quien sufre esa ausencia.

Nadie Sabe

El siguiente título en el que vamos a detenernos merecería un texto por sí mismo, pues aquí la ausencia del padre –también la de la madre; pero en menor medida– es determinante. Estamos en el Tokio contemporáneo, en un melodrama casi documental inspirado en hechos reales que conmocionaron a la sociedad japonesa de su tiempo. *Nadie sabe* cuenta la historia de 4 hermanos entre 5 y 12 años, todos de la misma madre, pero de dife-



rentes padres. La madre, un personaje entrañable, pero de vida desastrosa, alquila un piso mintiendo a los caseros al decir que sólo tiene un hijo, Akira, el mayor. Por ello, los hijos menores no pueden hacer ruido ni salir del apartamento. La madre desaparece a veces unas semanas, siguiendo a sus amantes; pero finalmente desaparece, por lo que los niños tienen que sobrevivir por su cuenta apoyándose unos a otros.



En la escena de arranque del film, vemos a Akira centrado en el plano, en un vagón de tren, pero lejos del centro del encuadre, la madre de espaldas a la cámara y la mayor parte del plano ocupado por asientos vacíos. Menos uno en el extremo derecho, que parece que está ocupado por un hombre; pero cortado en su mayor parte, quedando casi todo en fuera de campo: este “corte” de la masculino se repetirá de forma más significativa en el resto del relato. Por el momento, ya está dibujada ahí su ecuación: tenemos como la dejadez de la madre y la ausencia de los padres van a obligar a ocupar el centro de la foto a ese niño, haciéndose cargo del resto de hermanos; y, todo ello, con resultados dramáticos.

La mayor parte del relato lo conforman las pequeñas hazañas diarias con las que Akira se las arregla para cuidar y alimentar a sus hermanos. Y cómo su vida se va embruteciendo, pese a que son capaces de mantener un mínimo de unión entre ellos, sobre todo a través del humor. Pero un humor, de nuevo, muy mezclado, en primer lugar, con la irresponsabilidad de la madre; y ya en la segunda parte, cuando ésta desaparece, como lo más alejado de la estabilidad que podría dar un padre. De hecho, el relato insiste en mostrar a los niños tocando cosas con sus manos, oliendo, gustando diferentes comidas; pero, realmente, hablan poco, sobre todo el mayor, Akira, lo que nos indica, de nuevo, su estado cuasi animal, por tanto, alejados todos de la palabra simbólica de un padre.

¿Dónde está el Padre?

En un momento dado, en el que la madre se ha ido unas semanas con uno de sus amantes, se quedan sin dinero y Akira va a visitar a uno de los padres, un taxista.

Pero la reacción del padre será bastante fría, pues el padre está, literalmente, ausente, comiendo snacks, mandando sus mensajes de móvil y sin mostrar ningún interés real por su hijo. La escena se repite con otro de los padres; pero este llega a negar su paternidad.



Cuando debería llegar el momento de intimidad entre padre e hijastro, Kore-eda corta literalmente a estos padres con el borde del cuadro, dejándoles casi en fuera de campo.



De hecho, a cambio de esa ausencia intimidad o intercambio simbólico, Akira recibe el significativo que más alejado está de la densidad simbólica de la palabra del padre: el dinero, subrayado por un primer plano muy significativo. Esto por otra parte, es lo único que alargará el estado de anarquía al que se condena a su infantil familia.

En un momento dado, la madre desaparece del todo y la casa empieza a convertirse en un estercolero, el dinero escasea, les cortan el agua, llega el caos... Akira parece llegar al límite de sus fuerzas. Aunque vive momentos de esperanza, como cuando uno de los padres, que entrena un equipo de béisbol, le introduce en el equipo.

El punto de ignición llega cuando una de las hermanas pequeñas, Yuki, tiene un accidente en casa y Akira intenta salvarla, pero ésta finalmente muere.

Yuki sale de la casa como entró, metida en una maleta en la que ya no cabe, pues ha ido creciendo en esa casa. Los hermanos, juntos con una amiga de Akira, bosquejan una especie de ceremonia de despedida; pero la luz de la vela no



da suficiente luz para acoger sus sentimientos. De nuevo, el factor que falta es la presencia de un padre que les dé una palabra para sostener no tanto esa maleta como lo que va dentro. Por ello, Akira, junto a su amiga, cumplirá una promesa que le hizo a Yuki: llevarla un día al aeropuerto de Haneda. Ahora sí, la ceremonia de enterramiento puede llevarse a cabo, pues viene sancionada por el cumplimiento de una promesa.



Sentir el frío de la muerte es sin duda una tremenda violencia para un niño. Pero no es ese el único motivo por el que van al aeropuerto, pues en una secuencia de la primera parte del film, la madre relataba cómo el padre de Akira trabaja en ese aeropuerto: ¿qué mejor lugar, entonces, para este enterramiento, tan despersonalizado y frío? Pero a modo de ofrenda invertida que muestra que la ausencia del padre es, literalmente, una muerte tan violenta como fría, que se relaciona con el título del relato, *nadie sabe* o, más bien, nadie quiere saber, pues el propio padre se escabulle de ello.

La posible eficacia simbólica de esta ceremonia cristaliza en las manos de Akira y la amiga, sin duda sucias por la labor penosa que han tenido que realizar, pero que vienen a ser cubiertas por unas manos femeninas que marcan el camino del deseo. Es esta cauterización de la falta del padre lo que seguramente va a posibilitar la entrada de Akira en el circuito del deseo, siempre metonímico e inagotable.

En relación a esta carencia de padre real, es sugerente la idea de Lacan en el *Seminario 5* cuando afirma que: “hablar de su carencia [del padre] en la familia no es hablar de su carencia en el complejo [de Edipo]” (Lacan, 1958, clase 9). Es decir que, aunque el padre no esté físicamente, algo en el campo del bricolaje simbólico puede ayudar a que el niño acceda a la Ley;

pero, en este caso, mediante una violencia evidente. De nuevo, entonces, si el padre está ausente, ese deseo unido a la ley no está asegurado. Claro, aquí el problema se dispara exponencialmente, pues si no va unido a esa ley, ese deseo es capaz de cualquier cosa más allá de ésta.

Milagro

En *Milagro*, Koichi, el niño de la izquierda en el cartel, de 12 años, vive con su madre y su abuela en Kagoshima, una ciudad al suroeste de Japón, muy conocida por tener un volcán parecido al Vesubio y que continuamente expulsa cenizas mediando la vida cotidiana de sus vecinos.



De hecho, el plano del volcán supone el primer plano subjetivo del film, correspondiente a Koichi, lo que nos sitúa inmediatamente, como la ceniza que vemos elevarse de ese volcán, ante una interrogación: ¿qué hay en el interior de ese preadolescente que bulla?

Algo que sin duda ahora se manifiesta masivamente en esa ceniza que lo impregna todo y contra la cual trabaja constantemente, condenado como un Sísifo, Koichi. La diferencia es que él es muy joven como para haber engañado a los dioses.

El montaje nos señala enseguida una clave: el otro hermano que se ve en la foto, Ryonosuke, que vive en una ciudad diferente debido al divorcio de sus padres. Además, tenemos al lado de la foto un cartel que reza "Breeze", que significa "brisa" en inglés. Quizá la brisa necesaria para limpiar toda esa ceniza o la que le



sirva para reunirse con el hermano, como en la foto que mueve. Enseguida tendremos una derivada al respecto de la brisa.

Mientras Koichi limpia a modo de Sísifo condenado, escucha la radio:

–Locutor radio (en Off): *“Toda el área de Kagoshima estará nubosa por la tarde [...] El pronóstico del viento sobre Sakurajima...”* Aquí tienen la segunda referencia a la brisa, esta vez en forma de viento y no sobre cualquier sitio, sino sobre el imponente volcán.



Sísifo,
Tiziano, 1548,
Museo del Prado



Y en la escena que se inicia en la cocina, con su abuela y su madre, tenemos la tercera referencia. La abuela estudia los gestos que ha de hacer en una danza tradicional, dándoles nombre, el primero de ellos, el de la luna; el segundo, el del viento. Tanto la madre como Koichi intentan ayudarla en esa tarea nominativa; pero sin mucha convicción, así que no es que no sepan hacerlo, sino que más bien les falta cierta energía. Quizá la energía que podría provocar la erupción del volcán, o la que haría arrancar un relato. Una energía que podría venir de la Palabra del Padre, muy concretamente, en la forma en que la declina el psicoanálisis en relación a la Ley. Una Ley que colocaría lo que falta en esa mitología que ensaya la abuela sobre la marcha: el sol frente a la luna, protección frente al viento –pues recordemos que era la tercera referencia al viento, es decir, la cifra simbólica del padre–, y estar a la altura ante el encuentro sexual que parece indicar la luna y la serpiente, aspecto que se refuerza por el hecho de que es la madre la que le propone nombrarla así, mostrando de paso su deseo inconsciente, presente también en su media sonrisa; pero que propone interrogativamente y centrada realmente en limpiar los enseres. Hasta que aparece Koichi, que subraya igualmente este aspecto sexual al proponer que es un fantasma, con lo que se acaba de dibujar ahí la escena primaria, representada en el espacio nocturno de la luna, protagonizada por la presencia trinitaria del viento en la secuencia,

a modo de dos cuerpos que se unirían formando una figura que se mece como una serpiente y que en este plano señala a la cintura de la madre, la cual, por su parte, mira sorprendida.

Aquí podría haber un punto de ignición narrativo; sin embargo, la madre retorna a la limpieza de forma histérica y Koichi señala el problema: la abuela le pregunta por uno de los movimientos de la danza y él cree que es un fantasma. Solo hay, pues, cenizas y un fantasma –*escenas fantasmáticas* en la teorización de González Requena–; es decir que finalmente, esa escena de encuentro sexual no se da.

Sin ser consciente de que lo sabe, Koichi señala el otro polo del fantasma en relación a la serpiente, pues cuando va a contestar a la abuela, gira la mirada hacia la madre. Por lo tanto, queda marcada desde el principio, no simplemente una preponderancia de lo femenino en ese hogar, presencia que como vemos es muy amable, sino una ausencia total del padre, como se ve en este encuadre en el que Koichi queda subsumido por la presencia de las mujeres y un espacio lleno de flores pintadas y guirnaldas.

La madre, por su parte, sabe sin duda de eso; pero está en otro sitio, despistada. Y, por su parte, la abuela corrige al niño y les explica a ambos qué es realmente un fantasma: señalando con sus brazos hacia los dos ejemplos humanos que tiene delante.



La interrogación ante el volcán

Koichi va a llegar tarde al punto de reunión con sus colegas, pero antes vamos a ver aparecer por primera vez el tren, el cual luego tomará tanta importancia y que, por supuesto, también agita ese aire enrarecido.

Cuando alcanza a sus amigos, Koichi ya no limpia la ceniza del volcán, sino que directamente se interroga ante éste. Pero serán sus éstos los que le indiquen la respuesta a su interrogación: estar lejos de su hermano y, aunque no





lo nombran, de su padre, que en cierta manera viene representado por la ceniza de ese volcán, que inunda toda la ciudad y su propia casa.

La trama del film se basará, desde este momento, en algo en lo que Koichi va a empezar a creer: que el tren bala que une la ciudad de su hermano y la suya puede producir un milagro. Para ello, debe ser testigo del cruce de los dos trenes que hacen el recorrido a máxima velocidad en sentido contrario. Para ello viaja al punto de intersección con sus amigos y lo mismo hará su hermano Ryunosuke, desde la otra punta del trayecto.

En la secuencia en la que por fin viajan al punto intermedio y se produce el cruce, Kore-eda inserta una animación del volcán, con dibujos hechos por Koichi.



Más allá de la referencia sexual –que es evidente pues Koichi mira hacia abajo, donde tiene colocado el dibujo del volcán al que le hemos visto mirar varias veces–, lo que se intuye es que Koichi logra liberar su fantasma, quitarse de encima esa violencia que nace en su interior por culpa del padre ausente, al que odia por ser una persona desastrosa, pero al que no puede dejar de tener como referencia.

De hecho, el dibujo del volcán aparece en varias ocasiones, como si lo adorase y con la esperanza de que entre en erupción y eso precipitara el irse con el padre: ese es su deseo íntimo, aunque sabe que el padre es un desastre.



“El niño tiene todos los derechos a ser un hombre, y lo que será más tarde discutido de sus derechos, en el momen-

to de la pubertad, es en tanto que habrá allí algo que no habrá llenado completamente esta identificación metafórica con la imagen del padre”



(Lacan, 1958, clase 10). ¿Se trataría de una entrada abierta a cierta necesidad de ausencia simbólica necesaria? Lacan no lo acaba de aclarar y, sin duda, se vuelve más claro cuando su análisis se basa en el de Freud, pues como en el caso de *Nadie sabe*, comprobamos que la ausencia del padre complica la entrada en la vía del deseo: “queda marcada, más aún que revelada, la verdadera función del Padre que en el fondo es la de unir (y no la de oponer) un deseo a la ley” (Lacan 1960, 755).

De tal padre, tal hijo

En este drama familiar, Ryota, un arquitecto obsesionado por el éxito profesional, vive aparentemente feliz con su esposa y su hijo Keita, de seis años; pero su mundo se viene abajo cuando los responsables del hospital donde éste nació les comunican que, debido a una confusión, poco después del parto, fue cambiado por otro. Ambas familias se conocen y deciden darse un tiempo mientras cada hijo va conociendo a la familia biológica.

En la presentación de Keita, en una escena en la que los padres y el propio Keita son entrevistados por la dirección del colegio a la que quieren matricularle, se percibe ya cierta distancia entre la rectitud funcional del padre y el mundo inocente infantil del hijo. Al contrario que la otra familia, más humilde y liberal, Ryota, le da más importancia a la sangre y por ello cree darse cuenta de por qué su hijo Keita es tan diferente a él. Al mismo tiempo, empieza a sentirse más cercano a Ryusei, el hijo biológico. Esto va a hacer sufrir a Keita y a su madre; pero va a ser el otro padre, Judai, el que le llame la atención sobre esto.





Judai señala indirectamente el tema de mi hipótesis, es decir, la importancia para el niño de la ausencia del padre. Pese a ello, Ryota va a empezar a distanciarse todavía más de Keita, con una violencia sutil, pero que un niño es incapaz de gestionar; por ejemplo, cuando en el festival del colegio, mientras escuchan la actuación de una niña prodigio del piano, a la que Keita alaba, le espeta: “Keita, no te entiendo. Si careces de voluntad para tocar bien, será mejor que lo dejes”. Pero es que el hijo biológico tampoco va a cumplir sus expectativas, cuando en una escena posterior, retomando el motivo del piano, Ryusei muestra todavía menos habilidades en el piano, al que directamente aporrea.

Pese a ello, paulatinamente, Ryota se irá dando cuenta de lo que es ser un padre, uno que no debe estar ausente por su trabajo; se irá reconciliando con todos y, finalmente, con Keita, con el que comparte una de las escenas icónicas del film, en la que Kore-eda dibuja magistralmente dos líneas espaciales que van a confluír, más allá de la sangre, conformando un espacio común o simbólico.



Nuestra hermana pequeña

Esta es la última de las películas que voy a analizar. Kore-eda todavía ha estrenado una nueva en 2016 que se llama *Después de la tormenta* (*Umi yori mo mada fukaku*) que puede incluirse en este grupo de padres ausentes por su temática.

En *Nuestra hermana pequeña* tres hermanas adultas reciben la noticia de la muerte de su disoluto padre, al que hacía 15 años que no veían. En el funeral se encuentran con su hermanastra adoles-

cente Suzu, a la que no conocían, pero con la que congenian rápidamente pues, de alguna manera, sus respectivos dramas vitales –provenientes de la complicada relación con ese padre ausente, ahora de forma doble–, se complementan, por lo que deciden invitar a Suzu a vivir con ellas.

Ésta es la verdadera protagonista, la hermana pequeña del título que ya señala indirectamente la ausencia de un



padre y a la que se caracteriza desde el inicio del relato como muy madura para su edad. Pese a ello, enseguida va a posar su mirada en la hermana mayor, a modo de un posible asidero a su ya casi extinta infancia. Se percibe, asimismo, que el padre no ha sido cualquier hombre, por los sentimientos que levanta y porque literalmente una de las hermanas afirma que afirma que es como "un funeral antiguo", es decir, el que se merece la Ley Simbólica del Padre, aunque ésta sea incomprensible para ellas, por ejemplo, para la hermana mayor, que parece la más reticente a imprimirle valor a esa Ley. Y, sin embargo, todas agradecen los gestos de compasión de Suzu con el padre, que le cuidó en el hospital hasta el final. Suzu guarda silencio, pues más allá de la habitual cortesía japonesa, lo que parece evidente es que para ella no debe haber sido nada fácil.

En agradecimiento, las hermanas le proponen a Suzu irse a vivir con ellas. Todas van a vivir a una vieja, grande y tradicional casa que pertenecía a la abuela paterna, por lo que, de alguna manera, y aunque ellas no lo quieran, siempre el padre está ahí presente, aunque sólo sea por ser el escenario de los pequeños, pero determinantes desajustes que ocurren en sus vidas: desde la hermana que no para de salir con diferentes hombres tóxicos que no le convienen, hasta la que sólo vive entregada al trabajo, o la que no sabe qué hacer con su vida.

Pero el gran conflicto, como ya he apuntado, está en Suzu, como se evidencia cuando su conciencia se relaja y se emborracha con un licor de cerezas que destilaba artesanalmente la abuela. Un relajamiento que la lleva a sacar un enfado con el padre que, hasta ese momento, había permanecido oculto: ¿por qué este enojo? ¿quizá porque le tocó vivir la lenta



muerte del padre, porque en vida éste *se iba metiendo en todas las bragas que podía* –como llega a firmar la hermana mayor–, o por la ausencia forzada actual? La clave está en la propia escena.

–Suzu: *Quería probarlo ya que era casero.*

Es decir, que en el fondo lo que necesita, más allá de la casa y esa familia adoptada, es probar el sabor auténtico de lo casero, el sabor y saber de la Ley Simbólica. No obstante, es sin duda en esta casa dónde puede construirse su punto de vista; aunque aquí se trata todavía de un punto de vista



semisubjetivo, tanto de la hermana mayor como de la pequeña, que están desenfocadas en primer término mientras miran al cerezo.

Podemos preguntarnos entonces qué se hace necesario para que logren *enfocarse*.

Los cerezos...

Quizá intentar sentir algo de lo que el padre sintió; pero para ello haría falta un túnel en el tiempo que le pusiese a Suzu en contacto con él. Esto es lo que va a ocurrir en una de las secuencias más memorables de la película. En el previo a ésta, vemos a Suzu paseando con un amigo por la playa al que le cuenta una anécdota de su padre moribundo en el hospital:



–Suzu: *Cuando mi padre se puso enfermo me dijeron que no viviría para ver los cerezos en flor. Pero él se puso en la ventana. Consiguió ver las flores desde el hospital*

Tras este paseo, el amigo le lleva en bici, cual caballero, a ver la floración de los cerezos que conforman una especie de túnel en una carretera secundaria.



Es este uno de los momentos del año más seguido por cualquier japonés, pues su evidente belleza va indisolublemente unida a su carácter efímero. Ello se relaciona, asimismo, con ese inicio en la vía del deseo que ya he analizado en películas anteriores. La angulación casi cenital, la mirada que ella dirige hacia arriba en el último momento de la escena, sin duda nos conecta con el padre ausente. Una conexión con éste que ayudará al resto de las hermanas, pues éstas van a empezar a reflexionar sobre una herida que lleva 15 años abierta. Por su parte, Suzu empieza a enfocarse, aún con una cámara vacilante que no acaba de centrarse sobre su rostro, a quitarse el dolor de la doble ausencia del padre; a partir de la cual todavía queda algo por hacer, pues toda esa belleza no deja de ser el anverso de la violencia que ha debido sufrir.

Final

Podemos decir entonces que el padre, pese a su ausencia, se convierte a través de Suzu en el Destinator Simbólico del relato. Y que la tarea heroica la tendrá que llevar a cabo la hermana mayor, precisamente, renunciando a su objeto de deseo: un amante que no le conviene por estar casado, el cual le pedirá que se vaya con él a Boston, lo que la obligaría a dejar a sus hermanas. Así, la hermana mayor, como adulta y heroína, tiene la llave para reconciliarse con el padre y, de paso, liberar a Suzu definitivamente de su dolor. Éste no puede relajarse hasta que ambas se reconcilian con la ausencia del padre, que es lo que sucede en la escena en la que acuden al lugar donde el



padre llevaba a la hermana mayor, donde expulsan de su interior, mediante gritos catárticos, su malestar y aparecen ya enfocadas en plano.

En la última escena que voy a analizar, las cuatro hermanas pasean por la playa tras uno de tradicionales servicios conmemorativos –como mínimo, al primer año de la muerte.



En estos momentos finales, las hermanas recuerdan de nuevo al padre; pero ahora sí parece que han experimentado lo que supone la Ley Simbólica, pues si al principio la hermana mayor afirmaba, tras el funeral, que el padre era “un buen hombre, pero un perdedor”, ahora

cambia el orden –y el sentido– de los términos para cerrar el círculo: “Papá era un perdedor. Pero también un buen hombre”, entre otras cosas, porque les dejó a su hermana pequeña.

En este punto y final conviene recordar un momento la hipótesis de la que partía: cómo en el cine de Kore-eda hay una ausencia constante del padre que provoca que el hijo tenga que sufrir una violencia simbólica que perdura y reaparece en el tiempo y que sólo cauteriza por la asunción íntima de esta falta que, en primer lugar, siempre es un fracaso, una pérdida; pero que, en otras ocasiones, puede servir de disparadero para que el hijo experimente e intente acoger por sus medios, en su verdadera dimensión, la palabra del padre.

Bibliografía

LACAN, Jacques, 1958. *Seminario 5. Las formaciones del inconsciente. Clase 9. La Metáfora Paterna I*. 15 de Enero, Psikolibro, Ricardo E. Rodríguez Ponte para circulación interna de la E.F.B.A. Versión completa de la Escuela Freudiana de Buenos Aires.

—1960. *Escritos 2. Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.