

La hospitalidad problematizada en *Somos una familia* de Hirozaku Koreeda

Rocío M. Llana
Universidad del Salvador
rociomllana@gmail.com
Buenos Aires, Argentina

Resumen: *Somos una familia* (título original en japonés: *Manbiki kazoku*, estrenada en 2018), la premiada película del director Hirokazu Koreeda, explora el concepto de familia a través de escenas sugestivas en las que las conclusiones quedan enteramente a cargo del espectador, que va formando sus interpretaciones a medida que progresa la trama. La película gira en torno a un grupo de personas de distintas edades que viven bajo un mismo techo y que podrían conformar una familia tradicional. Más adelante, se descubre que no están unidos por lazos de sangre, sino por elección. Los conflictos inician cuando, una noche de invierno, deciden que Juri, una niña maltratada y abandonada, pase con ellos algunos días. Este acto, que se puede interpretar como de hospitalidad, será visto como un secuestro por la policía y los medios masivos, pero hasta que se descubre, trae como consecuencia el mejoramiento ético de todos los que viven en la casa. El foco está puesto sobre aquellos trabajadores pobres y sin educación que sostienen la estructura capitalista, cuya base es la familia. Este análisis se apoya en las ideas de Jacques Derrida y en estudios sobre el cine de Koreeda y la sociedad de Japón.

Somos una familia (2018) es la decimotercera película del director japonés Hirozaku Koreeda. Relata la historia de los Shibata, una familia no unida por lazos de sangre sino por “elección”, conformada por una pareja adulta en el rol de “padres” —Nobuyo y Osamu—, con un niño adoptado —Shota—, junto a una “abuela”, Hatsue, y otra mujer más cercana a ella, Aki. Todos habitan una casa oculta entre varios edificios, de esta manera disimulan su existencia ante el ojo extraño. El conflicto surge cuando una noche fría de invierno Osamu y Shota encuentran a una niña abandonada y hambrienta, llamada Juri y rebautizada Lin, y deciden llevarla a su casa, después de haber escuchado a su madre proferir insultos, ser golpeada y afirmar que no había querido tener hijos.

Su título original es 万引き家族, *Manbiki kazoku*, traducido literalmente como “Robo en familia” o “Familia de ladrones”. En inglés se la ha llamado *Shoplifters*, lo que conserva esa idea, pero llamativamente en los países de habla hispana y en otros de Europa

se hizo más énfasis en los vínculos familiares, con los nombres de *Un asunto de familia* o *Somos una familia*. Estos datos anticipan el tema de la película: un cuestionamiento ético acerca de la familia y su lugar en el entramado social de las leyes y las costumbres.

El objetivo del presente trabajo es relacionar esta compleja dinámica familiar, uno de los temas centrales del cine de Koreeda, con el concepto de hospitalidad y explorar el sentido universal de la película. Para ello consideraremos las teorías de Jacques Derrida (2001) y algunos estudios sobre la obra del director y sobre la familia y la hospitalidad japonesas.

Koreeda y los dramas familiares

Hirozaku Koreeda ha dirigido numerosas películas dentro del género *homu dorama*, adaptación fonética japonesa de *home drama*. Proviene del *shoshimingeki*, que tuvo su auge durante las décadas de 1930 hasta 1960 y retrataba historias cotidianas con protagonistas de la clase obrera japonesa. El primer *homu dorama* fue televisivo y bastante edulcorado con respecto a su predecesor, más crudo. Koreeda está considerado uno de los grandes revalorizadores de este género y de hecho, su obra hace que la sociedad japonesa tome consciencia de sus propias dinámicas familiares a través del extrañamiento y a la vez, la empatía con los personajes de ficción (López Rodríguez, 2013).

La familia es un tema clave en la cinematografía japonesa y si bien esta se mantiene prácticamente impermeable ante lo extranjero, se trata de un planteo universal que tiene reflejo en otros países del mundo. Específicamente en Japón, el modelo tradicional de familia es el del *ie*, representado por el kanji 家 —pronunciado *jiā* en chino—. En él la residencia y el oficio, los dos significados principales de *ie*, son heredados por el primogénito. A partir de 1947, en la posguerra, se determinó que cada matrimonio constituye su propia unidad

familiar, con lo cual este esquema cayó en desuso. De todos modos, las generaciones anteriores a este cambio no lo ven con buenos ojos. Una costumbre establecida después de la era Meiji en Japón es el registro denominado *koseki* (戸籍), en el que se apuntan todos los eventos relevantes para la vida de una familia: nacimientos, fallecimientos, matrimonios, adopciones, entre otros. Aquellos eventos no registrados no tienen validez, están al margen de la sociedad. Desde ya, en la familia Shibata no existe nada parecido y la muerte de Hatsue queda en secreto, al punto de que es enterrada dentro de la casa.

Koreeda considera que los vínculos formados por elección son más fuertes que los sanguíneos, como lo prueba un plano americano de Hatsue y Aki refiriendo el tema. Este director representa en su filmografía las llamadas “familias sociales”, grupos que forman relaciones más profundas que las familias normativas y que a la vez muestran sus limitaciones. Los lazos afectivos de esta organización social se forjan en la convivencia y permiten la regeneración de sus miembros.

En las películas de Koreeda suele estar representado este paso de un esquema familiar a otro que se caracteriza por la desintegración y la irregularidad. Están retratadas tres generaciones: los ancianos, los adultos y los niños. Los primeros, en su rol de abuelos, muestran afecto y confianza, tienen inteligencia emocional y sabiduría sobre lo realmente importante en la vida. Sin embargo, en su rol de padres, se muestran autoritarios y aprehensivos. Por su parte, los adultos suelen ser incapaces de tomar decisiones y asumir responsabilidades; la figura paterna se caracteriza por su ausencia o su falta de nitidez, mientras que las madres suelen ser fuente de amor y cuidado para los hijos, o bien todo lo opuesto. Los niños, cuando son muy pequeños, están ajenos a sus circunstancias, pero cuando

son preadolescentes dan muestras de una mayor madurez y comprensión de la vida que los mismos adultos (López Rodríguez, 2017; Echart y Muñoz García, 2017).

En *Somos una familia* se respeta esta clasificación. Hatsue, la abuela, es el arquetipo de la anciana sabia y hospitalaria al comienzo del largometraje. En algunos planos detalle, demuestra su conocimiento de remedios caseros, como al darle de probar sal a Juri/Lin para que no moje la cama por las noches, o cuando le pregunta a Aki si se siente bien, ya que tiene los pies fríos.¹ Más adelante, vemos que Hatsue se había divorciado de su marido, y en una compleja secuencia de diálogos, comprendemos que sigue visitando al hijo de su exesposo y su otra mujer con propósitos económicos, y que ella persuadió a Aki — la hija de su expareja— para que se fuera a vivir con ella mucho antes de que tenga lugar el presente fílmico. Para eso obtuvo el consentimiento de sus padres, quienes fingen que Aki está de viaje en Australia. Entre Aki y su hermana Sayaka existe una enemistad velada que se materializa en el hecho de que la primera usa el nombre de la segunda en su trabajo como *hostess* —chica de cabaret—, avalado por Hatsue.

Por su parte, la pareja de Nobuyo y Osamu, en apariencia, son padres ejemplares. Nobuyo es comprensiva y amorosa con Juri/Lin y trata bien a Shota. Si bien da muestras de desearlo, no se preocupa excesivamente si Shota no la llama “madre”. En varias escenas se puede apreciar los cuidados que Nobuyo le prodiga a Juri/Lin y cómo le enseña que el maltrato no es una muestra de cariño. Osamu, en cambio, es un padre irresponsable y da consejos de una ética muy dudosa: por ejemplo, justifica el robo asegurando que lo que está en un negocio aún no le pertenece a nadie y de hecho, les enseña a hurtar a los niños. Realiza

¹ En la medicina china tradicional, importada a Japón en épocas medievales, se dice que para que se mantenga la buena salud, la cabeza debe estar fría y los pies, calientes. Si se produce un desequilibrio en estas temperaturas, debe ser remediado enseguida para prevenir la enfermedad.

afirmaciones polémicas tales como que solo los niños que no pueden estudiar en casa van a la escuela, con lo que justifica el aislamiento de Juri/Lin y Shota. En el lado positivo, juega con ellos y está siempre presente. Es el estereotipo del adulto infantil. Desea fervientemente que Shota lo llame “padre”, pero tiene confianza en que con el tiempo eso sucederá. Al final de la película, se revela que esta pareja había matado al marido anterior de Nobuyo y que antes usaban otros nombres. La mujer decide entregarse e ir a la cárcel para evitarle una sentencia más larga a su pareja.

Shota, por su parte, es el niño adulto de esta película. Si bien también hace gala de actitudes infantiles, como estar celoso del cariño que recibe Juri/Lin al principio, luego se muestra protector con ella y evita que aprenda a robar. Además, el espectador puede percibir que está entrando a la adolescencia con la conversación que sostiene en el mar con Osamu y a través de un plano detalle de los pechos de Aki, que recupera la mirada de Shota a través de la ocularización. Juri/Lin es demasiado pequeña para comprender los sucesos que la rodean, pero, en las escenas finales, se puede ver que cuando regresa a su hogar rechaza a su madre abusiva y canta una canción que le enseñaron los Shibata, lo cual marca una evolución en su carácter y da esperanza sobre su futuro.

Secuestro u hospedaje: problemáticas de la hospitalidad

¿Cómo se relaciona la organización familiar de los Shibata con la hospitalidad? En primer lugar, el eje central de la historia es la interacción de todos ellos con la niña recién acogida, Juri. En la primera secuencia en el hogar, se instala un debate entre Osamu y Nobuyo sobre si es o no un acto de secuestro lo que están realizando. El espectador se introduce en la relatividad moral de la película gracias a esa conversación. Finalmente deciden que la niña

esté con ellos porque no pedirán una recompensa por ella: la relación se torna desinteresada y por eso, moralmente válida.

El largometraje muestra diversos espacios de la vida japonesa con una gran fuerza simbólica: en primer lugar, el hogar pequeño, humilde y desordenado de la familia, espacios verdes como un parque y la playa, los trabajos de Aki —en un *host club* o cabaret—, de Nobuyo —en una tintorería industrial— y de Osamu —en una construcción—. Se observan numerosos planos de diversos negocios, el espacio en el que Shota y Osamu roban. Como la planificación urbana es un proceso social y no existen en sí los espacios hospitalarios, sino que se construyen usos segregadores u hospitalarios del espacio, todos estos planos de lugares revelan que la familia es la unidad constitutiva de la sociedad y que los Shibata no están aislados, sino que son parte del entretejido legal y cultural de Japón (De la Haba y Santamaría, 2004).

Según Jacques Derrida (2001), existen dos concepciones sobre la hospitalidad. En primer lugar existe la Ley de la hospitalidad, ilimitada e incondicional, que implica darle todo al huésped sin pedir nada y sin esperar compensación. Su contraparte son las leyes de la hospitalidad, que implican derechos y deberes condicionales y condicionados por la familia, la sociedad y el Estado. Derrida apunta que la hospitalidad incondicional es imposible y que en la actualidad siempre es condicionada porque la primera implica una virtud moral, una apertura total a lo Absoluto, sea positivo o negativo, y una ruptura con la hospitalidad del derecho y del deber. El filósofo también distingue entre huésped y parásito: el primero es deseado, mientras que el segundo es un huésped ilegítimo, clandestino, que puede y debe ser expulsado (O’Gormar, 2006).

El capitalismo, que hace su ingreso en la película con las referencias al dinero o al trabajo, es percibido como el enemigo de la hospitalidad (De la Haba y Santamaría, 2004). Cuestiona las relaciones de cariño entre los miembros de la familia y destruye la solidaridad entre las empleadas de la tintorería donde trabaja Nobuyo, al crear una competencia por ver quién conserva el puesto. De hecho, la familia normativa es la base de la organización sociopolítica capitalista, por lo que al mostrar una familia desorganizada y al margen de la ley pero con vínculos genuinos creemos que se pretende atacar el concepto de parasitismo social y contraponerlo con la hospitalidad más pura. Los Shibata pueden acercarse a la hospitalidad incondicional justamente porque están por fuera de todo derecho o deber social; han construido su propia ética bordeando el sistema capitalista. Por estas razones lo que la sociedad percibe como un secuestro, ellos lo justifican como un acto que obedece a la virtud moral de la hospitalidad. Sin embargo, la conclusión última queda a cargo del espectador.

La hospitalidad implica arriesgarse a un cambio que se puede producir tanto en el huésped como en el hospedador (Derrida, 2001). En *Somos una familia*, la llegada de Juri implica cambios positivos en el carácter de todos los miembros de la familia. Hatsue, Nobuyo y Aki la tratan con amor materno, mientras que Osamu y Shota la protegen y buscan instruirla. Nobuyo, sobre todo, compensa su deseo frustrado de ser madre cuando Juri la llama así. Los cambios en la niña son también evidentes: en primer lugar, para evitar que la reconozcan, los Shibata le cortan el cabello, la visten de manera diferente y queman su ropa vieja, y sobre todo, la renombran a Lin. Todos estos gestos reproducen la ceremonia de ordenación de un monje budista: la tonsura, el cambio de nombre y las nuevas vestiduras. Este ritual marca la entrada del neófito a la comunidad de monjes, una familia espiritual.

En la cultura japonesa contemporánea, desde la Segunda Guerra Mundial, el inglés tiene una presencia muy notoria. De hecho, existen numerosos préstamos del idioma, uno de los cuales es *hosuto* (ホスト), derivado de *host*, ‘hospedador’, que tiene la misma raíz que ‘huésped’ (Barrs, 2018).² La palabra no se refiere a quien recibe a otra persona en su hogar, sino a un trabajador nocturno —mujer o varón— a quien se le paga por dar atención a alguien del sexo opuesto de forma no necesariamente sexual durante unas horas. En *Somos una familia*, Aki trabaja como *hostess* y en una escena emotiva, la vemos acariciando la cabeza de un cliente incapaz de hablar, que la abraza y le da a entender que se autoflagela. Estas escenas revelan la necesidad profunda de hospitalidad que se observa en la sociedad japonesa, donde la apariencia y el interés del grupo condicionan todos los vínculos entre los individuos y es necesario pagar para recibir una atención personalizada y quitarse las máscaras, para mostrarse vulnerable o triste sin sufrir rechazo (Henson, 2013). En una sociedad tan cerrada a las emociones, parece que el único espacio de hospitalidad posible es el *host* o *hostess club*.

En síntesis, *Somos una familia* muestra un núcleo familiar constituido por elección, donde tres generaciones conviven de forma pacífica pero por fuera de la ley. Gracias a esta condición, son capaces de abrirse para ser hospitalarios con el Otro que llega y a la vez cuestionan la estructura social capitalista de un país del primer mundo. El desenlace es inevitablemente desfavorable para esta comunidad unida por lazos solo afectivos, lo cual

²La palabra “hospitalidad” deriva de *hospitalitas*, *-ātis*, al igual que *ospitalité* en francés antiguo, *hospitalité* en francés moderno y *hospitality* en inglés. *Host* deriva de la palabra latina *hospes*, con el significado de ‘huésped’ y ‘hospedador’. En francés antiguo existe *oste* y en la lengua moderna, *hôte*. Es interesante la confusión en el inglés entre *host*, ‘hospedador’ y *host*, ‘ejército’, que en español se resolvió en “huésped” y “hueste” (Corominas, 1987:327). Todo esto, junto con la doble posibilidad entre ‘extranjero’ y ‘enemigo’ en la palabra latina *hostis* muestra que en la hospitalidad existe una raíz de temor y de aprehensión ante el que llega de afuera, raíz que se trasladó al préstamo *hosuto*.

suscita la empatía del espectador y a la vez lleva a cuestionar el modelo familiar tradicional, que cada vez está más en crisis. Allí, creemos, radica la universalidad de la película: a través del lenguaje cinematográfico, aún más elocuente que la palabra escrita, ilumina una realidad emocional común en todo el mundo.

Referencias bibliográficas

Barrs, Keith, 2018, *A Corpus Analysis of the Grammatical Behaviour of English Loanwords in the Japanese Language*. Universidad de Leicester. Recuperado de <https://lra.le.ac.uk/bitstream/2381/43445/1/2019BARRSKPhD.pdf> el 26 de abril de 2019.

Corominas, Joan, 1987, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.

De la Haba, Juan y Enrique Santamaría, 2004, “De la distancia y la hospitalidad: consideraciones sobre la razón espacial”, en *Athenea Digital*, 5. Recuperado de <http://antalya.uab.es/athenea/num5/delahaba.pdf> el 26 de abril de 2019.

Derrida, Jacques, 2001, “Sobre la hospitalidad”, en *¡Palabra!*, Madrid, Trotta, pp. 49-56.

Echart, Pablo y Miguel Muñoz Garnica, 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*, 14, pp. 313-339.

Henson, Kristy D., 2013, “For \$1,000 I’ll Love You Too: An Understanding of Japanese Hosts and Hosts Clubs”, en *Theses, Dissertations and Capstones*, 940.

López Rodríguez, Francisco J., 2013, “La familia japonesa y su representación en el cine de Hirokazu Koreeda”, en *Kokoro: Revista para la Difusión de la Cultura Japonesa*, 1.

O’Gorman, Kevin D., 2006, “Jacques Derrida's Philosophy of Hospitality”, en *Hospitality Review*, 8 (4), pp. 50-57