

La recepción del cine de Kore-Eda en España: una perspectiva sociocultural¹

Guillermo Torres Moreno
Universidad de Granada
torresmorenoguillermo@gmail.com

Resumen

En el presente trabajo se plantea una aproximación a la manera en la que los largometrajes de Kore-eda Hirokazu: *Air Doll* (2009), *Milagro* (2011) y *De tal padre, tal hijo* (2013) son recibidos en España por el público y la crítica. Para ello, se adoptará una visión que parta de los estudios de recepción cinematográfica, entendidos desde una perspectiva antropológica anclada en los estudios culturales.

Palabras clave: *Kore-eda, cine japonés, recepción.*

Abstract

The main point of this article is to tackle how Kore-eda Hirokazu's films *Air Doll* (2009), *I Wish* (2011) and *Like Father, Like Son* (2013) are received by the Spanish public and critique. In order to do so, we will take into consideration Film Reception Theory from a point of view that call the attention to both a Cultural Studies and anthropological perspectives.

Keywords: *Kore-eda, Japanese film, reception.*

1. Introducción

El cine es un agente comunicador de masas que proyecta, de manera intrínseca, una serie de elementos culturales que esbozan diferentes realidades y miradas sobre una determinada comunidad cultural. En este ámbito, Japón siempre se ha caracterizado por una producción cinematográfica muy prolífica y, gracias a su desconocimiento en Europa hasta mediados de los años cincuenta, de gran atractivo para el espectador euro-americano.

Géneros como el *jidai-geki* (cine de época), las *yakuza-eiga* (cine de mafiosos) o el *sho-min-geki* (drama familiar) se establecen como tales una vez aterrizan en Europa, siendo bautizados como tal por sus académicos². De esta manera, se ha dado paso a clichés y efectismos que, a la postre, serían reproducidos por las industrias japonesas en un intento de alcanzar cierta internacionalización o canonización de algunos de sus supuestos valores culturales.

1. Trabajo ganador, por unanimidad del jurado, del V Premio a la Investigación Revista *Kokoro*.

Probablemente, Hirokazu Kore-eda³ (Tokio, 1962) sea el director contemporáneo japonés que más atención ha conseguido captar dentro y fuera de Japón en la última década. Kore-eda nos muestra un cine costumbrista marcado por el drama social en el que explora cuestiones como la memoria, la pérdida o la identidad. Su visión parte de la crítica a la realidad social japonesa desde una perspectiva familiar; de la (des)configuración de los distintos modelos familiares propios de las sociedades posindustriales, sus problemáticas, sus retos, incongruencias y, a fin de cuentas, sus anhelos.

En el presente artículo se plantea una aproximación a la manera en la que los largometrajes de Kore-eda Hirokazu: *Air Doll* (空気人形, *Kūkininyō*, 2009), *Milagro* (奇跡, *Kiseki*, 2011) y *De tal padre, tal hijo* (そして父になる, *Soshite chichi ni naru*, 2013) son recibidos en España por el público y la crítica. Para ello, se adoptará una visión que parta de la teoría de recepción cinematográfica desde una perspectiva antropológica que esté anclada, a su vez, en los estudios culturales.

2. *Air Doll*

Un hombre soltero de mediana edad vive en un pequeño apartamento de Tokio con la única compañía de una muñeca hinchable de tamaño real. Cada día, tras volver del trabajo, interactúa con ella como si de su pareja real se tratara. Sin embargo, esta rutina termina cuando, de repente, la muñeca cobra vida. Acaba de «nacer» y no comprende nada, aunque pronto descubre el mundo exterior, y comienza a sentirse fascinada por todo lo que ve. Conoce a mucha gente, pero nadie es capaz de explicarle qué significa «estar viva». Finalmente, cree encontrar el amor en un depen-

diente de videoclub y el espectador es transportado hacia su mundo interior a través de un viaje marcado por la sensibilidad, donde la «unidad familiar» se ve reducida a una suerte de matrimonio en el que la fantasía juega un papel esencial.

En el terreno de la crítica, es posible diferenciar dos discursos predominantes, tanto en la vertiente profesional, como en la no profesional. Por un lado, las críticas positivas suelen establecer su eje principal en torno a la delicadeza y el sentimiento que emanan de la película: «Kore-eda construye una fábula, casi un embuste, sobre lo auténtico con una absoluta precisión (y belleza) de la imagen» (Rodríguez Marchante, ABC, 2010); «para preservar esa pureza, el artificio está naturalizado con la mayor simplicidad del mundo (...) sutilidad, delicadeza y colores cálidos que diseñan la construcción visual» (Argüelles, Divergente, 2012). Por otro lado, entre las valoraciones negativas (no tan comunes entre la crítica especializada), esto se percibe como aburrido, previsible o tedioso: «el deseo y el anhelo son tratados de forma meramente superficial, en tanto que *Air Doll* desdeña el sentido narrativo en favor de la pose poética y melancólica» (Salvá, El Periódico, 2010); «La impresión que se tiene viendo esta extraña *Air Doll* (...) es la de asistir a un discurso que, en el mejor de los casos, agota su trayecto a la media hora» (Broc y Torreiro, Fotogramas).

Air Doll sitúa con frecuencia al espectador frente a planos generales de la urbe tokiota: planos con poco o ningún movimiento de la cámara introducidos de manera estratégica con el objetivo de sugerir al espectador una sensación de vacío y desazón, de nihilismo. Estos planos, conocidos como *pillowshots* (popularizados por el gran Ozu Yasujiro), están muy presentes en el cine de

Kore-eda: planos estáticos aparentemente vacíos y que invitan a reflexionar. Dicho esto, conviene matizar que, generalmente, el espectador español no está familiarizado con el cine japonés tradicional (Ozu, Mizoguchi), caracterizado por un *storytelling* lento y presuntamente más insustancial que el cine de éxito en España (normalmente, proveniente de Hollywood). Kore-eda hace uso de largas escenas de poco peso o relevancia de cara al desarrollo de la trama, pero sí que son de vital importancia para el desarrollo de los personajes dentro de la realidad interna de la película; de su realidad. Precisamente, y en palabras de Christian Metz: «el espectador es consciente de que si no está representado en la pantalla puede identificarse a sí mismo como puro acto de percepción» (2001: 63). Es decir, será más susceptible de identificarse con los sentimientos o las ideas que surgen del filme en lugar de hacerlo con los personajes o con la historia en sí misma, causando en el receptor cierta sensación de hastío e indiferencia. En consecuencia, cabe esperar que una audiencia urbana se muestre más receptiva ante la filmografía de Kore-eda si consideramos su posición de prestigio dentro de festivales y retrospectivas en las que el cine japonés está presente. Sin embargo, la frescura y el uso de una *idol* como Bae Doo-Na también podría entenderse como un elemento clave de cara a una audiencia marcada por la subculturalidad y el consumo a través de circuitos alternativos. Es decir, la presencia de *idols* no se emplea como recurso de marketing de cara al público objetivo internacional, sino que queda relegado a un contexto eminentemente japonés o asiático en el que el fenómeno *idol* cuenta con un nicho espectralorial detrás. Asimismo, resulta interesante considerar que los planteamientos de la película seguramente

no sorprenderán al espectador español. Dicho de otro modo, no son pocos los ejemplos de largometrajes *mainstream* o *blockbusters* con temáticas similares que han llegado a las salas españolas de mayor tamaño. Algunos ejemplos de especial repercusión y éxito son: *El hombre bicentenario* (Chris Columbus, 1999) o *Ex Machina* (Alex Garland, 2015). Ambos filmes plantean ideas y visiones de corte posmodernista donde –desde una perspectiva algo distinta a la de *Air Doll*– la tecnología, la ética y «lo humano» son los pilares fundamentales que sustentan sus respectivas tramas. En este sentido, *Air Doll* no tiene pretensión científica alguna, sino que se aproxima, de una manera muy específica, a los dilemas humanos más típicos a través de una mirada poética con la que mostrar tímidamente una serie de emociones de manera sencilla y descentralizada. Este acercamiento universalista por parte del espectador, además, puede verse perfectamente ejemplificado por una asociación con la fábula de Pinocho (algunos lo relatan así online⁴), o, incluso, con *Tamaño Natural* (Luis García Berlanga, 1973) en un contexto nacional.

En términos traductológicos, Sakai Naoki hablaba de un «régimen de traducción» en el que «la economía del mundo globalizado busca excluir la “interpelación heterolingüe” para imponer la “interpelación homolingüe”» (Sakai, 1997: 5-18). Si aplicamos la noción lingüística a la cultural, estaríamos ante un paradigma en el que Kore-eda «globaliza» su cine mediante la exclusión de elementos de mayor «japonismo» (por ejemplo, la característica gestualidad japonesa) para extraer una interpretación más deslocalizada en sus espectadores. Si sumamos esto al entendimiento del espectador como acto de recepción en sí mismo, podríamos dibujar un

patrón o modelo de entendimiento de *Air Doll* en el que se ejerza una mayor atracción para el público subcultural presente en las redes frente al urbano y de clase alta.

3. *Milagro*

Koichi y Ryunosuke son dos hermanos que han sido separados tras el divorcio de sus padres: uno vive con su padre y el otro con su madre. Al salir de sus respectivas clases de natación, ambos mantienen conversaciones telefónicas donde manifiestan su deseo de que la familia vuelva a estar unida. Como consecuencia de la inauguración de una línea tren de alta velocidad que une ambas ciudades, corre el rumor de que ver a dos de estos trenes cruzarse entre sí tendrá lugar un milagro. De esta manera, los dos hermanos moverán cielo y tierra para que sus deseos, junto a los de otros niños, se hagan realidad.

Lo primero en lo que debemos centrar la atención es en la temática de la película: tras *Air Doll*, Kore-eda abandona cualquier matiz de fantasía y vuelve a relatar la historia de una familia disfuncional típica. Koichi se encuentra en Kagoshima, una ciudad cuya personalidad está delimitada por los problemas continuos que causa la actividad volcánica de *Sakurajima* a sus habitantes. El niño pasa a formar parte de una unidad familiar que incluye a los abuelos maternos y que da pie a una disposición estricta y tradicional, donde la estructura del *ie* se ve amenazada por la ausencia de la figura paterna. Por otra parte, Ryunosuke se va a vivir al otro extremo de la isla de Kyūshū junto a su padre: un músico *indie* que trabaja en la construcción por las noches. Como consecuencia de su relajado estilo de vida, es el niño quien hace las veces de figura materna y cuida de él haciéndose cargo

de las tareas domésticas.

Al contrario de lo que sucede con *Fukuoka*, Kagoshima juega un papel importante en el desarrollo de la trama de la película, siendo el engranaje principal del milagro que está por venir y, al mismo tiempo, una pieza fundamental en el estado de ánimo de Koichi, quien se muestra melancólico, decaído y continuamente preocupado por reunir a su familia. Paralelamente, Ryunosuke se nos presenta como un personaje hiperactivo para el que todo es diversión, que no parece tener el mismo deseo de su hermano por ver a toda la familia reunida.

Por un lado, la crítica de *Milagro* se ha conformado de manera similar a la *Air Doll*. Nos encontramos ante una crítica eminentemente positiva donde se realiza la delicadeza con la que se expresan los sentimientos de los personajes: «una bonita fábula libre del castigo de la moraleja (...) una película convencida de su capacidad para conmover sin atosigar; emocionar sin dar la tabarra» (Martínez, El Mundo, 2011); «recupera la infancia como el territorio sagrado de los buenos y reconfortantes sentimientos, pero lo hace con una sensibilidad y delicadeza que nos hace sentir el film como muy verdadero» (Argüelles, Divergente, 2012). Asimismo, se puede discernir una estela que, si bien no del todo negativa, alude a las partes que resultan vacías, prescindibles o excesivamente largas. De nuevo, este patrón se comparte tanto por la crítica amateur como por la profesional, aunque la última parece achacarlo a las altas expectativas que se le imponen a Kore-eda, sin mostrar, eso sí, indicios agresividad en la crítica como sí ocurrió con *Air Doll*: «penetrante retrato de la sensibilidad infantil y la interpretación abarrotada de naturalidad, matices y veracidad de los niños (...), pero el ritmo es demasiado moroso y el

desenlace está innecesariamente alargado» (Boyero, El País, 2011).

Por otro lado, se trata de una película que –aunque enfocada en términos de su clasificación a niños– dista bastante de tratarse de un filme cuyo principal *target* sea un público infantil, sino que plantea especial relevancia para una audiencia de mediana edad, conformada por padres y madres. De hecho, el proceso de marketing no parece plantear la intención de que la película fuera proyectada especialmente para niños. No obstante, nótese el hecho de que todo tiene lugar desde el punto de vista de los niños, que se muestran más maduros y responsables que sus contrapartes adultas: pérdidas, inconscientes y traumatizadas. Son los niños los que salen adelante y representan una crítica social desde una aparente inocencia; una línea de reflexión clave en el cine de Kore-eda que sitúa a la juventud en el centro de la acción. Consecuentemente, cabe plantearse si este tirón de orejas a la adultez puede tener mayor repercusión en la audiencia urbana. El consumidor de cine de género se caracteriza por ser un grupo joven donde se intuye que no habrá una elevada presencia de espectadores que sean padres o madres. Así, debemos considerar que las familias afincadas en grandes ciudades suelen presentar estructuras más dispersas que otras comunidades más pequeñas, donde la disfuncionalidad familiar no parece ser tan común. Los divorcios y un consecuente trauma infantil son comunes a ambas sociedades, pero el mero hecho de que la película sea japonesa podría anular la presunta inverosimilitud de ver a dos hermanos separados por un divorcio (algo poco común en España). De esta manera, el espectador español tiene la posibilidad de reforzar una frivolidad al respecto de sus creencias sobre los lazos familiares por parte

de los japoneses.

De nuevo, vemos cómo el principal atractivo del texto fílmico en el contexto español tiene que ver con la universalización del trauma, donde el espectador no se aproximará al texto fílmico por identificación, sino que se distanciará como espectador para valorar los problemas planteados por los personajes de cara a su propio campo de experiencia. Además, hemos planteado cómo la inclusión de un espectador de mediana edad, con hijos y enmarcado en un ámbito urbanita, sí que podría efectuar una lectura de inclusión respecto de los personajes adultos de la película, ya que se verán inmersos en un planteamiento que podría extrapolarse a su situación personal. Por tanto, de los dos grupos, concluimos que la batalla por la audiencia vendría liderada por los espectadores urbanos, donde la diferenciación al respecto de los espectadores de género no estaría tan difuminada como en el caso de *Air Doll*.

4. De tal padre, tal hijo

Nonomiya Ryota es un exitoso arquitecto obsesionado con el éxito y el trabajo. Vive felizmente con su mujer y su único hijo, al que educan de manera estricta y severa. Un día reciben una inesperada e inoportuna llamada del hospital donde su hijo nació seis años atrás y se les informa de que hubo una confusión: el bebé que se les entregó tras el parto en realidad no es su hijo biológico, sino que fue intercambiado con el de otra familia. Llegados a este punto, el matrimonio tendrá que enfrentarse a la difícil decisión de recuperar a su verdadero hijo o seguir criando al pequeño con el que llevan seis años.

Una vez más, la crítica se sitúa con *De tal padre, tal hijo* en un espectro eminente

mente positivo, donde se destacan el valor dramático inherente a las relaciones interpersonales y familiares que mantienen los personajes: «Un admirable retrato de la infancia y del desgarramiento familiar (...). Es una película que te hace sentir y pensar, una preciosa película» (Boyero, *El País*, 2013); «Obra maestra (...), habla de algo tan profundo y dramático que resulta asombroso que pueda ser al tiempo tan ligero y hasta divertido» (Rodríguez, *ABC*, 2013). No obstante, no ha estado exenta de recibir una crítica incendiaria y agresiva por parte de algunos críticos: algo que resultar extraño si tenemos en cuenta que el filme alcanzó gran popularidad en Cannes y logró un éxito aún mayor que sus trabajos anteriores. Si bien, también es cierto que es el único filme del autor que ha tenido un despliegue de marketing mínimamente reseñable en España, con la promoción en periódicos y su estreno en algunas salas junto a otros «*blockbusters* de autor». De este modo, Kore-eda se ha podido configurar como un director que se sitúa en una especie de plano intermedio entre lo mainstream y el cine de autor: «Kore-eda sorprende con el más flojo, cursi y evidente melodrama de su carrera» (Martínez, *El Mundo*, 2013); «relata el caso de dos bebés intercambiados al nacer (...) para abandonarse a sus instintos más sensibleros y cursis (...) es el tipo de película que empeora cada nueva vez que piensas en ella» (Salvá, *Cinemanía*, 2013).

Aunque los niños siguen siendo el epicentro de la historia, la problemática se muestra desde una perspectiva centrada en los adultos; relacionándose con las experiencias de Kore-eda con la paternidad. Los adultos dejan de ser un elemento externo (o no muy activo), impulsando con gran dinamismo una serie de cambios y puntos de inflexión en la personalidad de los niños. Es decir, el prota-

gonismo se reparte en un juego de niveles más amplio y sofisticado; ya no se trata únicamente de las inquietudes de los niños desde el punto de vista del egoísmo e ignorancia de los padres, sino que existen dos estructuras familiares donde todos los personajes aportan un punto de vista característico del grupo que representan. Por otro lado, la figura de la mujer cobra una fuerza mayor que en anteriores películas. Si en *Milagro*, por ejemplo, el papel de la mujer (tanto de la madre como de la abuela) se veía relegado a un segundo plano, la figura de la esposa sumisa se torna activa y compleja en *De tal padre, tal hijo* a través de la madre de Keita. La sumisión deja de ser anecdótica, totalitaria o estática, rechazando *in crescendo* la idiosincrasia de género japonesa (representada por el padre de Keita) y el nihilismo existencial del niño derivado de la competitividad social se les impone. Como consecuencia, los niños no son agentes que se revelan o que tengan que sobrevivir, sino figuras –estancadas– cuya rebeldía tiene lugar dentro de unos límites marcados por los sistemas educativo y social en los que están enraizados. Esta representación de la mujer se acerca a la que puede encontrarse en numerosas películas españolas recientes, y no tanto a la mujer en un sentido tradicional japonés. Por ello, no resultaría extraño que muchas españolas pudieran verse identificadas –o al menos receptivas– ante este tipo de personajes. Aun estando dentro de un marco de sumisión que se ajusta a la idiosincrasia imperante de su sociedad, es una mujer que se rebela de una manera defensiva y sutil.

Kore-eda parece buscar la identificación con el espectador, al contrario de lo que suele suceder con el cine de autor, que ha intentado romper con las audiencias generalistas desde

los años sesenta (y, como resultado de esta mayor adecuación del filme, a una audiencia más *mainstream*). No podemos dejar de lado el papel de Fukuyama Masaharu, pues es clave a la hora de promocionar y de atraer a un público joven a las salas. Aun así, como ya mencionamos con *Air Doll*, la figura del *idol* como reclamo surtiría un efecto únicamente con el consumidor de cine de género o seguidores de *idols* japoneses, por lo que la publicidad asociada a la presencia del filme en festivales internacionales o su enlace con directores reputados anteriores cobran una mayor importancia. En el caso de Kore-eda, esta figura sería Ozu Yasujiro.

5. El *fansub* y el *fandom*

Josep Lluís Fecé (2003: 176-177) argumenta que, por medio de la exploración de ideas adaptables al gusto eurocentrista, Kore-eda presenta un discurso analizable desde una perspectiva de cinefilia contemporánea relacionada con el vanguardismo japonés. Sin duda, es una idea que puede tomar contacto con una especie de efecto «*pikachu*» en tanto que lo *japonés* (especialmente en su ámbito contemporáneo) evoca a través de su excentricidad posmoderna una fuerte atracción en el espectador potencial bajo el amparo de las dinámicas del discurso tecno-orientalista. Como él bien articula, los autores nipones de los noventa son conocidos fuera de la crítica únicamente por usuarios de internet habituales o consumidores del *manganime* y del cine de género; espectadores caracterizados por un consumo compulsivo y por ser relativamente jóvenes.

Fecé describió a Kore-eda como un director condenado a ser ignorado en nuestro país, afirmando también que el efecto kimo-

no no se aplica con exactitud a la hora de hablar de directores contemporáneos como Miike: «tal fascinación tendría más que ver con los placeres que procura el cine de género, así como la presencia de ciertas temáticas y la relación con ciertas formas de consumo. Nada o poco que ver, pues, con una supuesta fascinación por una cultura lejana (exótica), y mucho o bastante con formas culturales transnacionales de las que el cine japonés ha sabido sacar provecho» (2003: 176-177).

Por una parte, parece que su predicción no se ha cumplido del todo en términos de recepción y repercusión, que va claramente en aumento película tras película. Primeramente, es posible que sus largometrajes más modernos se alejan de ese exotismo vaporoso envuelto por el efecto kimono, pero también es cierto que muchas de ellas desprenden una nueva suerte de exotismo nihilista y posindustrial, caracterizado por la «locura» inconmensurable o la delicadeza expositiva que muchos cineastas demuestran en sus textos fílmicos⁵. Por lo tanto, también existe la posibilidad de que al espectador le resulte bastante complicado –imposible– desprenderse de las expectativas o ideas preconcebidas que profese (de manera consciente o no) hacia Japón y todo lo que ello conlleva, incluyendo un determinado texto fílmico.

Por otra parte, en un plano de producción puramente japonés, y como bien vaticinaría el efecto kimono, debemos considerar cómo estos resortes pueden asociarse a la edad del espectador: un espectador de cincuenta años podría ser más propenso a reaccionar más favorablemente a una película como *Rashōmon* (1950) que a *Cold Fish* (2010). Sin embargo, si tomamos en cuenta este efecto *pikachu*

que mencionábamos antes, también sería plausible concluir que un espectador de dieciocho años que se identifique con la cultura popular urbana tiene más posibilidades de reaccionar positivamente a la segunda que a la primera. No obstante, el primero pertenece a la generación que atestiguó una fuerte ola de posmodernismo, por lo que la afirmación inicial quedaría presumiblemente invalidada. Aun así, no parecería haber ningún factor que condicionara al espectador joven a sentir mayor aprecio por un texto clásico que por uno moderno; más bien lo contrario.

El cine japonés de los noventa representó, dentro de las esferas cosmopolitas de clase media-alta y alta (tanto en España como en Europa), un signo de distinción social por el que definirse como alternativo y vanguardista; adjetivos asociados, entre otras cosas, al exótico y bizarro cine japonés (Fecé, 2003: 176-177). No obstante, gracias a las distintas comunidades que subtitulan las películas que se distribuyen por la red de manera altruista, el gusto adquiere una nueva dimensión «proletaria» por la que el cine japonés será capaz alcanzar a un número mayor de espectadores en potencia. Es decir, el cine pasa de ser consumido tan solo por «monarcas» (críticos) para llegar a la «nobleza» (cinéfilos de género y clases medias-altas de las ciudades) en un segundo lugar para, en un tercer paso, distinguir un nuevo «shogunatounderground» a través del que el consumo aumenta en base a un número mucho mayor de iniciados donde la aparición del *fandom* subcultural tiene la capacidad de producir una hiper-especialización dentro de un ámbito antes reservado a ciertos grupos. En este sentido, el *fansub* es la materialización de un ansia por consumir cine que profesan

los seguidores del cine de género o de autor.

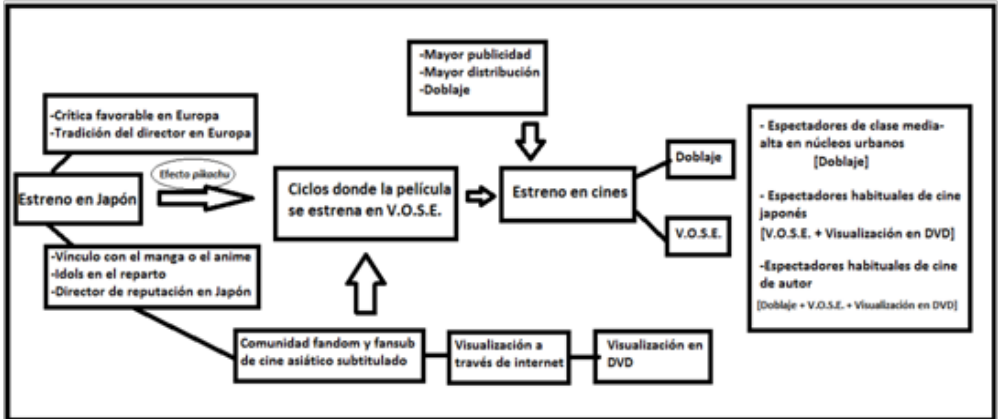


6. Conclusiones

A la hora de considerar el cine de Corea, el efecto kimono se mantiene como una figura indispensable: el interés que genera la cultura *pop* japonesa devuelve a su consumidor a la antigua infección memética caracterizada por una percepción hiperbólica de los valores y figuras tradicional: el honor, el respeto, el samurái, la geisha, etc. Esto es, hacia el orientalismo en su sentido más

clásico. Por lo tanto, el efecto kimono y el efecto *pikachu* están interconectados de una manera similar al orientalismo y el tecno-orientalismo.

A modo de conclusión, es conveniente sintetizar el análisis de los distintos agentes activos y pasivos en la entrada del cine de Corea a España. Para ello, consideremos el siguiente esquema:



En primer lugar, una película dada se estrena en Japón: Por un lado, se exporta a Europa a través de festivales de influencia, como Cannes o Berlín. A su vez, esta exportación atiende a otros dos fenómenos: el éxito reiterado de su director en Japón y su tradición de éxito en los festivales. Por otro lado, teniendo en cuenta el efecto *pikachu* (sin olvidar el efecto kimono), la película llegará a Occidente y a España a través de tres canales: en primer lugar, de mano de las comunidades de *fansuberos*, que acercarán, a través de internet, el consumo de estos filmes a los fans del cine de

género, del cine japonés y, en última instancia, del cine de autor. En segundo lugar, las películas llegan a España y se estrenan en las salas (en V.O.S.E. o no), a las que se asocia la crítica. Por último, existiría un tercer canal formado por los ciclos de cine de autor o retrospectivas que, en cualquier caso, son posteriores al periodo de explotación comercial.

Aun así, las dos ramas de visualización contarán generalmente con un público similar audiencias y captarán muy pocos espectadores no acostumbrados al cine de autor o al cine no doblado al castellano.

En consecuencia, las distribuidoras –una vez que el director en cuestión presente cierto nivel de reconocimiento en este tipo de círculos– planteará su lanzamiento en cines de pequeño o medio tamaño, intentando alcanzar a un nuevo público más casual; doblando la película en algunas ocasiones. Si bien, lo más probable es que los espectadores habituales se mantendrán fieles a las proyecciones en V.O.S.E. y al consumo a través de internet.

Finalmente, aunque sería necesario profundizar más en el tema, podemos plantear una división por la que las proyecciones de películas dobladas y subtituladas obtienen tres tipos principales de espectador medio. Las dobladas consiguen un espectador incluido en las clases medias-altas de los núcleos urbanos que consuman cine de manera casual y a un sector de consumidores de cine de autor que disfrute del doblaje (aunque resulta difícil determinar un porcentaje). Del mismo modo, las proyecciones subtituladas recibirán a los consumidores habituales de cine japonés y de género/autor (y que lo prefieran subtulado). Por último, este último perfil también se aplicará al consumo de este tipo de cine en DVD, y no tan solo al consumo a través de internet o en el cine.

Considerar el cine reciente de Kore-eda Hirokazu en términos de recepción presenta una complejidad elevada si, al mismo tiempo, tenemos presentes los distintos espacios de visualización (cine e internet), así como los diversos agentes sociológico-antropológicos que afectan, directa e indirectamente, a la hora de darle forma. Hemos intentado acotar cómo una buena distribución, acompañada de la trata de temas universales y un estilo *mainstream* (en concordancia con los restos de la infección memética que suponen los distintos

mecanismos de esencialización), consiguen que Kore-eda sea un director aclamado y bien recibido por un amplio número de círculos espectatoriales en España.

Notas:

2. Los críticos occidentales no prestaron demasiada atención al cine japonés hasta la aparición de Kurosawa Akira durante los años cuarenta, dando la espaldita al gran número de producciones que afloraron durante la década de los treinta. De este modo, y una vez el furor por Kurosawa llegó a su fin, el cine japonés volvería a caer en el silencio hasta la década de los noventa. En este contexto, el cine japonés resurgió en los países europeos y Norteamérica como algo novedoso y atractivo, que ponía manifiesto el profundo desconocimiento sobre el mismo.

3. En japonés, el apellido se coloca precediendo al nombre de pila.

4. Por ejemplo, en la crítica de *La Butaca*: <http://www.labutaca.net/criticas/air-doll-todos-somos-sustitutos/>

5. En este contexto podemos recordar a IwaiShun-ji con películas como *RiriShushu no subete* (リリイ・シュシュのすべて, All About Lily Chou-Chou, Todo sobre Lily Chou-Chou, 2001) o a la eterna *Ai no mukidashi* (愛のむきだし, *Love Exposure*, 2004) dirigida por Sono Sion.

Bibliografía

COLUMBUS, Chris, *El hombre bicentenario*, 1999.
 COSTA, Jordiet (al.), *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*, Barcelona, Paidós. 2003.
 FECÉ, Josep Lluís, “Paisajes del vacío. Hirokazu Kore-eda”, en: AAVV (ed.),

El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 175-194.

GARCÍA BERLANGA, José Luis, *Tamaño natural*, 1973.

GARLAND, Alex, *Ex machina*, 2015.

KORE-EDA, Hirokazu, *Air Doll*, 2009.

KORE-EDA, Hirokazu, *De tal padre, tal hijo*, 2013.

KORE-EDA, Hirokazu, *Milagro*, 2011.

LOZANO-MÉNDEZ, Artur, “Techno-Orientalism in East-Asian contexts: reiteration, diversification, adaptation”, en: Telmissany, May y Tara Schwartz (ed.), *Counterpoints: Edward Said’s legacy*, Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 183-206.

SAKAI, Naoki, *Translation and subjectivity. on Japan and cultural nationalism*, University of Minnesota Press, 1997.

PALETZ, Gabriel M., “The halfway house of memory. An interview with Kore-eda”, *Cineaction*, n.º 60, 2003, pp. 52-60.

PARK, Je Cheol, “Envisioning a Community of Survivors in Distance and Air Doll”, *Film Criticism*, Winter, ProQuest Central, 2011, pp.166-194.

SALA, Ángel, “La asimilación post-moderna de los géneros populares japoneses”, en: AAVV (ed.), *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 195-227.

WEINRICHTER, Antonio, *Pantalla amarilla: el cine japonés*, Madrid: T&B Editores, 2002.

ZWICK, Edward, *El último samurái*, 2004.

Críticas:

BOYERO, Carlos, El País, 2011, en: http://elpais.com/diario/2011/09/21/cultura/1316556003_850215.html

BOYERO, Carlos, El País, 2013, en: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/05/18/actualidad/1368898094_006472.html

BROC, David y TORREIRO, Miritto, Fotogramas, en: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Air-doll>

COSTA, Jordi, Fotogramas, 2013, en: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/De-tal-padre-talhijo>

MARTÍNEZ, Luis, El Mundo, 2011, en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/09/20/cultura/1316529876.html>

MARTÍNEZ, Luis, El Mundo, 2013, en: <http://www.elmundo.es/cultura/2013/11/29/5297754b63fd3d8c368b4592.html>

ARGÜELLES, Manuel, Divergente, 2012, en: <http://cinedivergente.com/criticas/singularidades/air-doll>

ARGÜELLES, Manuel, Divergente, 2012, en: <http://cinedivergente.com/criticas/largometrajes/kiseki-milagro>

SALVÁ, Nando, El Periódico, 2010, en: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-ycultura/air-doll-pose-poetica-melancolica-332514>

SALVÁ, Nando, Cinemania, 2013, en: <http://www.cinemanía.es/noticias/cronica-cannes-2013mucho-loco-suelto-por-ahi/>

RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti, ABC, 2010, en: <http://www.abc.es/20100618/cultura-cine/criticado-ll-201006172025.html>

RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti, ABC, 2013, en: <http://www.abc.es/cultura/cine/20130519/abcicannes-201305182223.html>