

# Identitats 'queer', cossos i sexualitat en les narratives fílmiques de la infància de Kore-eda Hirokazu

Montserrat Rifà Valls\*

## Resum

En aquest article s'interpreta la relació entre la construcció de les identitats a la infància i l'educació en el cinema de Kore-eda Hirokazu. L'estudi de les identitats es fonamenta a partir de la teoria *queer*, els estudis de masculinitats i la teoria postcolonial, aplicats a la infància. Concretament, s'analitzarà la construcció visual i pedagògica de les identitats, el gènere, els cossos, els efectes i la sexualitat a través de les narratives de la infància d'aquest director. L'article es centra, principalment, en l'anàlisi de les narratives de la infància en tres de les seves pel·lícules: *Kiseki* (2011), *Still walking* (2008) i *Nobody knows* (2004), però manté un diàleg amb els temes que emergeixen del conjunt de l'obra i la trajectòria de Kore-eda. Les reflexions sobre les relacions, la vida quotidiana, l'educació, la cura i la família, presents també a *Like father, like son* (2013), s'entrellacen amb els processos de construcció de les identitats. D'aquesta forma, la fluïdesa, la transicionalitat, la diversitat i el conflicte de les identitats *queer*, els cossos i les sexualitats, esdevenen constitutius de l'educació de les arts visuals.

## Paraules clau

identitats, teoria *queer*, infància, gènere, sexualitat, educació, visualitat, cinema

Recepció de l'original: 18 de març de 2014

Acceptació de l'article: 16 de setembre de 2014

## Contextos: dues experiències prèvies investigant identitats, cinema i educació

Aquest article manté una continuïtat amb dos treballs previs sobre sexualitat i cinema, respectivament, que tenien en comú la meua preocupació sobre la construcció de la subjectivitat i el gènere a la infància a través de l'art. Vaig presentar el primer d'aquests treballs amb el títol «Sexualitat i diferència» a les jornades sobre *Sexualitats transgressores* de la Xarxa Feminista que es van celebrar el 2009. La presentació conclouïa, recupearant una frase de Britzman (2005) que considera que cal pensar la sexualitat com «un projecte de tota la vida, de cura d'un mateix», en un sentit foucaultia. La sexualitat –afirmava tot coincidint amb Britzman– no és allò que només afecta uns quants adults autoritzats, comença amb la infància i l'adolescència i es prolonga fins a la vellesa, és un dret humà i, per tant, té el seu paper en l'educació, ja que permet generar espais de llibertat que, encara que contradictoris, són plens de desitjos. Des del meu punt de vista, es tracta d'acceptar que aprendre i l'aprenentatge poden estar lligats amb el plaer i que, com diu Britzman (2005), els infants també poden ser «investigadors del sexe», tal

(\*) Professora del Departament de Didàctica de l'Expressió Musical, Plàstica i Corporal de la Facultat de Ciències de l'Educació de la Universitat Autònoma de Barcelona, on imparteix, entre d'altres, el mòdul de Cartografies del gènere: transicions i identitats en la investigació, en el Màster oficial de Recerca en educació. Actualment, és directora de l'Observatori per a la Igualtat d'aquesta mateixa universitat i desenvolupa les seves investigacions en el marc del grup EMIGRA – Educació, migracions i infància del Centre d'estudis i recerques en migracions. Adreça electrònica: montserrat.rifa@uab.cat

com narraven les imatges de la fotografia americana Sally Mann (1993) que vaig projectar durant la meua presentació. De forma coherent amb aquesta definició de pensar la sexualitat com un projecte que travessa tota la vida, vaig esbossar les finalitats que hauria de perseguir una pedagogia lèsbica i feminista:

- Plantejar la complexitat, la reflexivitat i situar els afectes i sexualitats diverses en el centre del currículum i la pràctica educativa.
- Trencar amb els límits forts, de tipus organitzatiu i institucional a l'escola, i també amb els límits forts que imposem al coneixement que s'aprèn i s'ensenya a l'aula.
- Prendre consciència de les micropolítiques de la identitat i la diversitat sexual i de les formes de relació.
- Promoure la creació de límits febles, que esborrin les fronteres entre els cossos, les identitats, les sexualitats i els coneixements.
- Reivindicar l'aprenentatge de coneixements més lligats a la vida quotidiana de les persones i les seves vides, biografies i desitjos.
- Canviar la gestió del temps i dels espais perquè esdevinguin més fluids.
- Treballar amb d'altres formes de representació, qüestionant les tecnologies i mitjans de representació hegemònics i substituir-les per opcions que permetin visualitzar la diversitat.
- Comprendre el currículum com un espai on dialoguen els desitjos, les sexualitats, els cossos i les identitats diverses.
- Desplaçar-nos dels marges cap al centre, per a col·locar-hi les identitats subalternes: les històries de vida de dones, infants, gent gran, lesbianes, immigrants... (Rifà Valls, 2010, p. 42).

El segon treball, que serveix de precedent a aquest, és un altre text (Rifà Valls, 2011), que porta per títol «Postwar princesses, young apprentices, and a little fish-girl: reading subjectivities in Hayao Miyazaki's tales of fantasy», publicat a la revista *Visual Arts Research*, en un monogràfic sobre *Girl power and the power of girls*. Vaig presentar una versió d'aquest text en el I Congreso de Ilustración Internacional Arte, ilustración y cultura visual en educación infantil y primaria: construcción de identidades, celebrat a Granada el 2010, acompanyat d'un muntatge videogràfic que combinava l'obra de Miyazaki amb la seva interpretació, incorporant una lectura feminista. En aquell text, destacaven dues seccions que anticipen els temes que retrobaré en aquest article: «La fantasia i la liminalitat com a educació», on abordava l'absència de marques de gènere, la liminalitat i la transicionalitat a través del personatge protagonista de *El Viaje de Chihiro* (2001); i la coda, que portava per títol «Mutacions, fluxes, capes i membranes», on explorava l'espai per a la construcció de la fantasia a la infància, posant en relació la construcció de la visualitat en el cinema d'animació de Miyazaki amb la construcció de la subjectivitat, la corporalitat i la sexualitat de les nenes, en aquesta ocasió, com a espectadores de *Ponyo en el acantilado* (2008).

Recentment, he tutoritzat un treball final de grau sobre cinema i educació, una recerca autobiogràfica sobre l'impacte que els films de Miyazaki han tingut en la construcció de la identitat de la Rosa, com a nena, noia i educadora, i en definitiva, en la seva visió del món. Aquesta alumna, destaca en el seu treball com la va marcar el visionat

dels films de Miyazaki, sobretot per a alterar i transformar els rols de gènere, en contrast amb els estereotips que reproduïen els seus amics i amigues d'infància, com a consumidors de la cultura visual hegemònica. La Rosa explica que, a l'escola, sovint jugaven a l'hora del pati a representar aventures, històries imaginades i contes vivenciats, i que era llavors quan experimentava una sensació d'estranyesa, quan no es podia identificar amb el rol de la dona com a cuidadora dels fills o mestressa de casa, amb la noia que esperava que la felicitat arribaria amb el príncep blau o la nena que es percebia com a un ésser vulnerable al qual calia rescatar. En contrast amb això, les aventures i experiències que ella performava eren fruit del diàleg amb les heroïnes dels films de Miyazaki:

Acostumava a no dir res, però em sentia intranquil·la, alguna cosa no encaixava en mi, alguna cosa no em deixava jugar a gust i gaudir... Per què no podia jugar a ser una noia mig humana mig lloba que lluitava per salvar la seva família i la seva casa? Per què no podia agafar el rol d'una bruixa que marxava de casa i anava a conèixer món i en busca d'aventures? Per què no podia ser una capitana d'una tripulació de pirates? Per què no ser una mare que anava a treballar enlloc de quedar-se a casa amb els fills? Per què no podia representar una nena valenta que no necessitava l'ajuda d'un home per a ser alliberada? I... per què no podia ser una princesa feliç sense l'amor d'un príncep guapo i perfecte? Tots aquests pensaments i sensacions que apareixien dins meu i que es contradien amb tot allò que expressaven els meus companys i les meves companyes, havien de sorgir, en gran part, com a conseqüència de tot allò que jo havia absorbit i rebut de les pel·lícules d'Hayao Miyazaki... (Grau, 2014, p. 16-17)

En canvi, fora de l'escola, en el temps de joc amb les seves germanes, les disfresses i teatralitzacions li van permetre ocupar el lloc de les noies aventureres de Miyazaki, unes representacions que feien davant la mare com a espectadora. En definitiva, al llarg d'aquest article, reivindico que el cinema i l'educació proporcionen oportunitats per a pensar-nos, que ens permeten transitar per la fantasia, el desig i la relació, claus de la construcció de la identitat, el gènere, els cossos, els efectes i la sexualitat. En aquesta ocasió, la reivindicació es porta a terme a través de la interpretació de les narratives de la infància en els films de Kore-eda Hirokazu.

## Conceptes: liminalitat, identitats 'queer' i cossos en el cinema i l'educació

...és necessari deixar-los desenvolupar-se en el límit dels cossos: contra ells, perquè allà s'enganxen i es projecten, però també perquè els toquen, els tallen, els seccionen, els particularitzen, i multipliquen les superfícies; fora d'ells també, ja que juguen entre sí, seguint lleis de veïnatge, de torsió, de distància variable que no coneixen en absolut. Els fantasmes no perllonguen els organismes en l'imaginari; topologitzen la materialitat del cos. És precís, doncs, alliberar-los del dilema veritable-fals, ser-no ser (que no és més que la diferència simulacre-còpia reflectida una vegada per totes), i deixar que realitzin les seves danses, que facin les seves manyagues, com «extra-éssers». (Foucault, 1970, p. 12)

Per a fonamentar l'anàlisi de les identitats *queer* al cinema i l'educació, és precís desenvolupar alguns conceptes com el de liminalitat, performance i performativitat. Judit Vidiella (2008) explica l'apropiació que en fa la teoria *queer* d'allò liminal com a «trop d'anàlisi política» per a narrar com els actes socials són rituals d'afirmació d'identitats i sexualitats, heterosexualitzades. Citant a Butler –que es basa en Turner i Schechner– la performativitat es la «repetició ritualitzada» i permet desvelar, per exemple, que el matrimoni és el ritual de pas de l'heteronorma (Vidiella, 2008). La idea de les pedagogies com un espai liminal prové de Turner, així, com afirma McKenzie: «Els ritus liminals s'han utilitzat per a teoritzar el sorgiment dels estudis de performance. Han esdevingut un *emblema* del paradigma mateix. Turner va escriure que la universitat [*i per extensió l'escola*] funciona com un espai liminoide en les societats industrialitzades» (citada a

Vidiella, 2008, p. 132). En els estudis de performance i en la pràctica educativa, la liminalitat s'associa a un estadi intermedi entre la productivitat i la resistència, un llindar creatiu, que prioritza els trànsits en la construcció de les identitats de gènere. Així, les fases de separació, marginació i agregació de la liminalitat esdevenen productives i es reinterpreten des de la pedagogia *queer*. Pel que fa a la definició de la performance, en aquest treball es conceptualitzarà com 'aquell conjunt de pràctiques enteses com a processos de transgressió reflexius de les estructures socials' (Vidiella, 2008, p. 2), unes pràctiques que els propis estudis de performances analitzen, interpreten i contribueixen a generar.

Les escoles no haurien de ser impertorbables ni un lloc sense fissures ni dissonàncies, com es mostren sovint les institucions. La construcció del coneixement, els espais habitats-ocupats, els cossos colpejats, les manifestacions polítiques i sexuals imprevisibles no són un desafiament només a allò establert, sinó també als altres coneixements, cossos i sexualitats que impassibles defensen la institució. En síntesi, seguint aquests posicionaments, ens podem preguntar: què implica pervertir la pedagogia en el context de la performativitat del coneixement, el poder i els cossos/subjectivitats/sexualitats? Com podem qüestionar i a la vegada contribuir de forma transgressora a la performativitat postmoderna del coneixement i l'educació performativa (resistència performativa)? A tall introductori, Beatriz Preciado resumeix clarament aquesta resistència, mentre situa les aportacions del moviment *queer* i la teoria *queer*:

Es tracta [...] d'un moviment post-identitari: *queer* no és una identitat més en el folklore multicultural, sinó una posició de crítica atenta als processos d'exclusió i de marginació que genera tota ficció identitària. El moviment *queer* no és un moviment d'homosexuals ni dels gais, sinó de dissidents del gènere i sexuals que resisteixen davant les normes que imposa la societat dominant heterosexual, atent també als processos de normalització i d'exclusió interns a la cultura gai [...]. Quan es parla de teoria *queer*, per a referir-se als textos de Judith Butler, Teresa de Lauretis, Eve K. Sedgwick o Michael Warner es parla d'un projecte crític hereu de la tradició feminista i anti-colonial que té per objectiu l'anàlisi i la deconstrucció dels processos històrics i culturals que ens han conduït a la invenció del cos blanc heterosexual com a ficció dominant a Occident i a l'exclusió de les diferències fora de l'àmbit de la representació política. (Preciado, 2013, p. 3-4)

En la cita que encapçala aquesta secció, Foucault (1970) dialoga amb els plantejaments deleuzians sobre la «materialitat incorporal», tot qüestionant el platonisme i reflexionant sobre l'epicureisme, i sosté que no cal veure més enllà del fantasma per a cercar la «veritat». Si ho apliquem al cinema, podríem dir que tot és a la vista, que no cal continuar cercant quelcom amagat, significats profunds, que només cal explorar els cossos, les identitats i el desplegament de sexualitats i desitjos en la pantalla, i amb ells la corporeïtzació del poder i les identitats a través de la visualitat. Un exemple d'aquest tipus d'anàlisi és la tesi doctoral de Steinbock (2011), sobre imatges que brillen, en un estudi sobre la relació entre les corporeïtzacions transgènere i l'estètica cinematogràfica. En aquesta investigació interdisciplinària, que abasta els estudis transgènere, el feminisme i la teoria fílmica, l'autora va analitzar la construcció de la visualitat transgènere en el cinema a partir de relacionar cos i espai/superfície a la pantalla amb la transicionalitat, explorant la construcció de les subjectivitats *queer* a través de l'anàlisi de la lluentor de les imatges en moviment dins del marc o entre marcs. A continuació, tractaré d'aplicar algunes d'aquestes nocions i exploraré les narratives de la infància a partir d'analitzar la relació entre la visualitat i les identitats *queer* en el cinema de Kore-eda.

## Visualitats i identitats 'queer': narratives de la infància en el cinema de Kore-eda

### Reconstruir les identitats, la memòria i l'educació a través de les imatges

Hirokazu Kore-eda és conegut com a director de cinema asiàtic, a més de ser productor, guionista i muntador dels seus films, que s'interessa per narrar les relacions. Els seus primers films mantenen una continuïtat amb els dispositius visuals i els temes dels documentals de formació, que va fer quan treballava per la televisió. En alguns d'aquests documentals, Kore-eda ja s'interessava per l'escola i els serveis socials, com a institucions d'un estat del benestar en construcció en el Japó modern, de dubtosa eficàcia/ètica en situacions crítiques i que generen una burocràcia i vigilància dels cossos i les identitats (Foucault, 1975), mentre reprimeixen aprenentatges i solucions per a les vides de les persones. En contraposició amb la urbanitat i la regulació del sistema, en el documental *Lessons from a calf* (*Mo hitotsu no kyoiku: Ina Shogakko Haru gumi no kiroku*, 1991) fa un ús etnogràfic de la càmera basada en l'observació (Sørensen, 2011) i narra com un grup de nens i nenes de l'escola d'educació primària Ina, a la prefectura de Nagano, es fan càrrec d'una vedella. Durant diversos cursos –al voltant de dues-centes hores de filmació– aquests estudiants varen assumir decisions i calcular l'alimentació de la vedella, varen observar i comprendre el seu creixement, participant en la construcció i manteniment del jaç i munyint-la, entre d'altres activitats. El propi Kore-eda explica en una entrevista el següent:

Jo estava interessat en les coses que ensenyen en aquesta escola. Només visitant aquella classe i veient aquella lliçó podia veure el que els mestres feien perquè els nens poguessin expressar clarament els seus sentiments. Quan vaig pensar en la meua pròpia infància, la primera cosa que em va venir al cap va ser que les meves emocions no es van alliberar mai quan estava a l'escola. Per descomptat, que expressar els teus sentiments pot portar obertament a barallar-t'hi també. En aquella escola tot el currículum s'organitzava al voltant del tema del creixement de la vedella, de manera que els nens podien veure exactament quin era el propòsit de cada lliçó. Vaig tenir enveja. En primer lloc vaig pensar que podia experimentar per mi mateix com els nens passen el seu temps. . . aquesta és la forma seriosa de posar-s'hi. En realitat, hi havia una noia allà que em va agradar molt (rialles). (Gerow, 1999, p. 3)

A *After Life* (*Wandafuru raifu*, 1998), el segon dels seus films –el primer va ser *Maborosi* (1995)– Kore-eda recrea els llimbs on 22 persones passen una setmana, en un entorn que estèticament es percep com una barreja entre estació de tren, escola, hospital psiquiàtric, balneari o convent. Al llarg del film, el grup de treballadors de la institució, que exerceixen de consellers, preparen els subjectes després de la mort per a viure l'eternitat. Com afirma Knox (2006), en aquest film, la reflexivitat sobre la construcció visual dels records és clau, atès que es convida els protagonistes a «identificar un únic record suficientment evocatiu de la fugacitat, i la bellesa, de la seva pròpia vida. Una vegada els consellers han aconseguit que el client s'assenti en la seva memòria, abandonen el rol d'assessors i esdevenen assistents de producció en la posada en escena i la filmació d'aquella memòria» (p. 235). Amb un treball sobre la producció de narratives visuals, aquest director ens aboca a reflexionar sobre el temps retingut a les imatges, el que es diu i no es diu sobre elles, el poder de les imatges re-inventades i de les imatges no mostrades. A *Lessons from a calf*, Kore-eda ja havia inserit fotografies fixes de les activitats de la vida quotidiana dels infants que trencaven amb el flux de l'observació que es narra a través de les imatges en moviment (Sørensen, 2011), una narrativa que estava mediatitzada també per la veu en *off* i la poesia.

**Figura 1. Els relats visuals de la identitat. Imatges: *After Life* (1998)**

En aquesta ocasió, el tractament de la visualitat en la producció d'experiències, del disig, de la identitat i del record, ressalta les esquerdes narratives entre la ficció i la realitat (Sørensen, 2011). Kore-eda sosté que es possible utilitzar la fotografia per a recordar i que *After Life* contempla tres tipologies d'imatges en relació amb la reconstrucció de la memòria: imatges de les persones reconstruint les seves històries de vida; vídeos que narren les vides viscudes amb una aparença de realitat objectivable; i imatges que volen recrear la realitat d'acord amb el que les persones recorden (Gerow, 1999, p. 8). D'aquesta manera, focalitza en el paper de la memòria en la construcció de la identitat i aborda la impossibilitat de la representació del passat (Sørensen, 2011), a la vegada que dilueix la frontera entre la narració de la vida i del record, considerant ambdós com a ficcions i afronta els processos de la memòria narrativa. A *After Life*, sovint, aquestes narratives de la identitat evocuen paisatges de la infància i la joventut.

La relació entre cinema i memòria en la construcció de la identitat personal (Wada-Marciano, 2011), que implica una reflexió sobre la representació del temps i l'espai, també és present a *Still walking* (2008). Aquí, la llar apareix com un lloc per a preservar la memòria i en un moment de la trobada familiar la mare treu el calaix on ha guardat les fotos com a records familiars durant molt de temps i comença a relatar algunes d'aquestes històries. Després, Kore-eda ens mostra una escena on els personatges es fan una fotografia de família, tot ironitzant sobre la representació de les relacions, i poc a poc, mentre continuem sentint els intercanvis que es produeixen en aquest moment, ens presenta el buit a l'armari que deixa el calaix que la mare ha tret per ensenyar les fotografies: «aquesta imatge del buit significa un munt de records, temporalment i espacialment comprimits. Com a espectadors, mai veiem les fotos reals, però la mare narra els seus continguts i des d'on i quan van arribar» (Wada-Marciano, 2011).

### **Desdibuixar els límits, narrar els desplaçaments i els trànsits a la infància**

L'atenció a la construcció de la identitat a través de la memòria s'entrellaça amb la percepció de les vivències i les emocions davant de la mort, la por, el dolor o la pèrdua, com ara a *However* (1991), un documental participatiu basat en entrevistes on tracta el suïcidi; un diari visual sobre la sida a *August without him* (1994); la cerca de sentit per a la mort misteriosa del marit a *Maborosi* (1995); com afrontar la pèrdua de la memòria com a malaltia a *Without memory* (1996), i l'elaboració de la pèrdua dels éssers estimats que van morir com a sacrifici en una secta a *Distance* (2001). El sentiment de pèrdua és quelcom que torna interessar a Kore-eda a *Kiseki (I wish/Milagro)*, 2011), quan narra la vida de dos germans que viuen en llocs geogràfics diferents, després del divorci dels seus pares.

Koichi viu amb la mare al sud, que treballa en un supermercat i és a la casa dels avis, i Ryunosuke, que viu amb el pare al nord, un músic que té la casa com lloc d'assaig amb la seva banda.

En aquest cas, posa en suspens el rol dels adults doblement, tant perquè qüestiona què implica fer de mare i de pare des de l'òptica dels infants, com també què implica fer d'educador/a a l'escola. Això succeeix a través de la figura del mestre de Koichi, que primer pregunta als infants què volen ser de grans, i després els demana que escriguin sobre la professió del pare. En aquesta escena, un dels companys revela que Koichi no té pare, una afirmació que el noi mateix s'afanya a matisar dient que sí que en té però que no viu amb ell. El mestre no obstant el posa en evidència preguntant qui més no té pare, mentre que una altra estudiant, companya de taula de Koichi, diu en veu baixa: «es fica a la nostra vida privada, no hi té cap dret». El mestre li confessa poc després que ell tampoc va tenir pare, que cal ser fort i se li ofereix com a model. En contraposició a la «veritat» que sovint sostenen els adults, Kore-eda presenta uns pares en crisi, afectiva i laboral, però sobretot respon fent evident l'escepticisme dels infants davant les actituds de «certesa i fermesa». Uns infants que només comparteixen les seves preocupacions més profundes en les converses entre ells. El procés d'agenciament de la infància, en aquest film, s'associa a l'observació i la comprensió del món, a la presa de decisions compartida durant la planificació i el transcurs de la seva aventura. En el dia a dia, l'autonomia de l'infant es reflecteix, per exemple, en Koichi, quan neteja la seva habitació i la roba de piscina bruta per culpa de la pluja de cendra del volcà, i en Ryu, quan planifica i té cura del seu hort urbà.

Els dos germans planifiquen trobar-se, sis mesos després de veure's per última vegada, amb l'ajuda dels seus respectius grups d'amics, on es creuen els dos trens bala, esperant un miracle. El film narra tant els desitjos dels infants, com els dels adults, amb un interès especial també per la gent gran, i reflexiona sobre com aprenem en relació amb el desig. En les converses dels dos grups d'infants, escoltem els desitjos dels dos amics de Koichi: arribar a ser jugador de beisbol, casar-se amb la bibliotecària, i el seu propi, que l'explosió del volcà provoqui que hagin de tornar, per així estar tots quatre junts una altra vegada. En el grup de Ryu, una de les amigues afirma que odia estudiar i que vol que torni «l'educació lliure» que s'ha suprimit, on no hi hagi deures i que li agradaria «fer dibuixos meravellosos sense esforçar-s'hi»; els altres desitjos són aconseguir unes baldufes o passar una prova per a fer d'actriu. En canvi, Ryu, que és coneixedor del desig del seu germà, però manté en el record les baralles dels pares, expressa en aquesta ocasió que de gran vol ser el genet emmascarat i conduir un supercotxe. A les converses, els infants s'interpel·len mútuament –un dels amics adverteix que si el volcà entra en erupció, moriran tots– i finalment els set infants criden els seus desitjos, mentre veuen creuar els dos trens bala, d'una forma diferent a l'expressada en les seves converses, transformats pels aprenentatges.

**Figura 2. Desplaçaments i dibuixos. Imatges: *Kikesi* (2011) i *Nobody Knows* (2004)**

El director ens mostra els cossos dels nens nedant a la piscina, una activitat infantil repetitiva, rutinària i necessària, que els infants assumeixen com una part de la vida, però sobretot, també ens explica que, com en la vida adulta, els intersticis són importants. En les escenes de Kore-eda, les converses més importants entre els infants succeeixen mentre es renten les mans o les dents, caminen o esperen, que és també quan aprofiten per trucar-se per telèfon els dos germans. La construcció del desig en relació amb un/a mateix/a i amb els/les altres, s'acaba convertint en el tema central, en un context on sembla que les expectatives dels pares cap als fills i dels fills cap als pares, es prioritzen per damunt de la comprensió del món. L'explosió desitjada del volcà, que Koichi pinta darrera d'una pàgina de calendari –i que es mira quan els trens es creuen– contrasta amb els dibuixos penjats a les parets de l'habitació infantil a *Nobody Knows* (*Dare mo shinarai/Nadie sabe*, 2004). Aquí, dibuixar testimonia el creixement, la transformació i la decadència. Kore-eda va demanar als infants que dibuixessin l'interior de la llar tal com la recordaven abans de portar a terme la filmació durant l'estiu, quan la història pren un caràcter més angoixant, i això li va permetre pensar en el guió i incorporar durant la narració la percepció de l'espai per part dels infants (Ehrlich, 2006, p. 46). En aquest context, fàcilment podem veure la importància de l'instant en l'educació i les pedagogies de contacte i relacionar-ho amb els processos creatius i la representació de les identitats en procés de canvi.

### **Temporalitats expandides per a educar a través dels sentits**

Un dels temes centrals en l'obra de Kore-eda és la representació de la família –que com reconeix– rep influències de Naruse i no tant d'Ozu, aquest és el cas de *Still Walking* (*Aruitemo aruitemo*, 2008) basada en la seva pròpia història familiar, particularment, en el record de la seva mare. Aquest film, que comença amb el viatge en tren dels convidats, narra la trobada anual d'una família per a commemorar la mort del fill gran, el germà de Ryota, i deconstrueix la relació amb l'autoritat paterna mitjançant dos mecanismes: la relació crítica de Ryota com a fill que cerca trencar amb l'autoritat del pare i la reproducció del rol social esperat, i la relació de Ryota com a pare del fill de la dona a qui estima, on tracta d'aplicar la seva visió de la cura. En el procés de desconstruir i desuniversalitzar allò que és masculí a través de les representacions en el cinema (Martín, 2007), ens adonem que alguns dels trets de la masculinitat que mostra el pare de Ryota, són l'èxit en la professió, la inhibició en les activitats de la llar, l'ocultació d'emocions en les relacions amb els fills i una relació sexual al marge de la parella quan era més jove. A *Still walking*, la consciència de classe social emergeix de les converses



entre mare i filla que fan broma sobre la negativa del pare a portar una bossa de plàstic en públic: «El film utilitza les converses de les dones per fer valer la ideologia de postguerra de la normativitat de la classe mitja» (Wada-Marciano, 2011). La infància, en canvi, és l'espai que permet crear una relació diferent amb els altres, és un lloc per a l'aprenentatge, el descobriment, l'experimentació, el relat i la faula, fins i tot respectat per l'avi:

Quan decideix acostar la seva càmera, és per a incitar l'espectador a preguntar-se sobre la realitat filmada. És llavors quan d'una tasca senzilla, veiem néixer progressivament un ritual que permet l'intercanvi de pensaments, sentiments, informació, i sobretot, d'una experiència. Com que s'acosta el moment de menjar, la família sencera es reuneix. Aquest és el moment de tots els intercanvis. Al voltant de la taula, Kore-eda exposa la naturalesa altament relacional de la família; amb tota les tendreses, els atacs, les tensions, el riure i l'allò no dit que això comporta. Aquesta dinàmica pren forma en un dels plans més bells que se'ns ha donat per veure després de molt temps. El director filma la família asseguda al voltant de la taula, mentre que al jardí dos dels nens ajudats pel seu pare tracten de trencar una síndria. Aquesta pla fix llarg magistralment emmarcat i posat en escena, fa emergir la vida fins a dins del seu fora de camp. Cinema en estat pur. (Bouchard, 2010, p. 54)

Per contestar la masculinitat dominant, Kore-eda ens mostra la dona apoderada, la matriarca, que governa la casa i mana a la cuina i que manté una relació d'acompanyament constant de tots els components de la família. Aquest personatge contesta la representació de la paternitat i de la cura com una tasca essencialment femenina, quan convida Ryota a banyar-se amb el nen. Si la cuina i el menjar són un lloc per a la socialització, a l'espai del bany, on tots els personatges es despullen, rentar-se i desconectar són accions que afecten a tothom per igual, siguis home o dona, adult o infant. La cura, com la conversa, es construeixen al film a través de diversos episodis, però sobretot, els primers plans d'allò «domèstic» serveixen per a desafiar la distància del pare com a autoritat, en front de la proximitat de Ryota que «encarna un model alternatiu de família» (Bouchard, 2010).

Al film, es sobreposen dues històries de dol, la del germà de Ryota, que va morir a l'oceà salvant a un noi de morir ofegat, i el dol per la mort del pare del fill adoptiu de Ryota, a la vida del qual anirà entrant lentament –com afirma la seva dona. En aquest context, es fan evidents les dificultats per a trencar amb els biologicismes i les contradiccions presents en les relacions familiars –i sexuals– al Japó. En un dels pocs moments dramàtics que interrompen la narració de la vida quotidiana, que no està absent d'humor, l'àvia compara el noi que va ser salvat pel fill desaparegut amb un lluitador de sumo. Sense dir-s'ho, mare i fill recorden el nom del lluitador només quan es separen, un cop acabada la vetllada quan tornen a casa, i això esdevé un apunt sobre la distància i el silenci en les relacions i una crítica a les oportunitats perdudes. La veu en *off* de Ryota, abans de l'escena que tanca el film, cinc anys després de la trobada familiar, ens recorda que: «Allò del lluitador de sumo es va acabar aquí. El pare va morir tres anys després. Mai vaig anar a un partit de futbol amb ell. La mare es va barallar amb el pare fins que ell va morir. Ella va morir poc després. Mai la vaig portar a passejar en cotxe» (Ryota).

**Figura 3. Escenes de la vida quotidiana. Imatges: *Still walking* (2008)**

La temporalitat de la filmació és quelcom que construeix les històries i captura els gestos en el cas dels films de Kore-eda, com ja hem vist a *Lessons from a calf* i també en el cas de *Nobody knows*, on se succeeixen les diferents estacions de l'any. A *Still Walking*, la filmació dilatada de les escenes de la vida quotidiana s'atura i la càmera circula per explicar-nos el procés de cuinar, per exemple, la tempura de blat de moro, que s'acompanya del relat sobre la memòria familiar sobre aquest àpat, que incomoda Ryota com a fill. Cinemàticament, a més, *Still Walking* és també un passeig, la construcció de l'espai urbà i de la llar, i la construcció del temps, acompanyat per la música i la conversa, constitueixen les narratives de la pedagogia de la vida quotidiana a través del cinema. Aquí, les referències a «una educació lenta» (Domènech, 2009) i a *El sol del membrillo* de Víctor Érice (1992) són inevitables.

### **Arquitectures, cossos i sexualitats en conflicte**

Per a Cardullo (2012), Kore-eda no treu partit del drama a «*Nobody knows*, que és menys una fotografia d'un problema social sobre abandonament que un retrat poètic, intensament subjectiu i empàtic narrat més del que és habitual a través d'imatges que amb paraules, o com se sent essent un infant en un tràngol com aquest» (p. 54). S'entreté a narrar com els infants pensen, senten i s'adapten davant de l'absència i l'abandonament, que poc a poc van acceptant com a permanent. La càmera s'instal·la a viure amb ells. En la narració destaca, segons Cardullo (2012), l'èmfasi en la temporalitat o en allò mundà constitutiu de la vida quotidiana, incloent «menjar, rentar, beure, jugar, parlar, comprar, caminar, dormir, seure» per sobre de les accions dramàtiques dels fets reals en les quals es basa la pel·lícula –el cas dels infants abandonats de Nishi-Sugamo (1987), excloent la violència i el sexe. En el film, quatre infants d'entre 4 i 12 anys, germans de diferents pares, són confinats a la llar per a poder seguir estant junts, excepte Akira –que els connecta amb l'exterior, el fill gran que assumeix el rol de cura, a partir del progressiu abandonament de la mare, que acabarà marxant. El retrat precís dels objectes i situacions de la vida quotidiana i de l'entorn possibilita comprendre les interaccions entre la visualitat del cinema i de la fotografia japonesa:

És precisament aquest enfocament en els detalls sovint ignorats que també s'ha emprat a *Nobody Knows*: la càmera enfoca amb fermesa els nens que juguen en un piano en miniatura, pintant-se les ungles amb el vernís, o regant les plantes que estan creixent al balcó de l'apartament. Les similituds visuals d'atenció selectiva i l'enquadrament atapeït en la fotografia de Kawauchi i *Nobody Knows* de Kore-eda compleixen la funció de fragmentar l'entorn en les narratives perfectament dividides. En ambdós casos, es posa èmfasi en les experiències de la vida quotidiana: mentre Kawauchi se centra en les representacions del món natural, Kore-eda se centra en el creixement dels nens en el transcurs de la pel·lícula. Fotografia i cinema actuen com a dispositius tecnològics per detenir un imparabile procés dictat per la natura. Encara que

podria semblar que Kawauchi i Kore-eda funcionen en la tradició de les pràctiques documentals, es pot argumentar que les seves representacions de la vida quotidiana estan més estretament situades en un desig de crear abstraccions visuals d'una experiència subjectiva fàcilment desapercebuda. Les característiques òptiques de la càmera s'utilitzen conscientment per subratllar, a més, una narrativa que es nodreix de subtileses i observació tranquil·la. (Borh, 2012, p. 4)

Si abordem la relació entre els cossos i l'arquitectura, les implicacions teòriques i metodològiques de les aportacions de Grosz (1995) són múltiples, quan diu que: (a) no hi ha res intrínsec en la relació entre cossos i ciutats, des de la perspectiva que l'entorn crea cossos alienats o antinaturalis i vides, però és possible «examinar com les diferents ciutats, els diferents entorns socioculturals produeixen activament els cossos dels seus habitants» (Grosz 1995, p. 109); (b) hi ha efectes particulars que es poden observar, com l'espacialitat està construïda per informació sensorial i perceptual, com les ciutats –i els estats– organitzen la relació familiar, sexual i social, creant divisions entre vida pública i privada, com posicionen els individus i grups geogràficament i socialment produint subjectivitat i diferència, i com hi circula el poder creant vies i xarxes per a facilitar o entorpir l'accés a béns i serveis; Grosz, seguint Virilio, també reflexiona sobre els canvis en la percepció del temps i de l'espai, quan la distància i la profunditat es converteixen en superfície, en pantalla, i es redueixen les trobades presencials, quan ciutats i cossos es pleguen, l'espai es dissol en temps i sorgeixen les ciutats de cossos com a màquines. Així, inspirada en Deleuze, es pregunta, amb l'objectiu de revocar la separació entre dins i fora en les relacions entre cossos i ciutats: l'arquitectura, com a subjectivitat i significació, pot repensar-se com allò exterior, en superfícies, planura, dinamisme i moviment més que no com a estàtica i sedentària? Pot l'arquitectura habitar-nos com nosaltres ens veiem a nosaltres mateixos habitant-la?

En el cas de *Nobody Knows*, Tòquio esdevé una ciutat que continua impassible amb el seu ritme, mentre els infants van patint el deteriorament que es materialitza en els seus cossos, que creixen en el transcurs del film, un fet que és invisible a la comunitat, força diferent a la societat britànica narrada en els films de Ken Loach sobre el mateix tema. La perfecta organització infantil de les tasques de la llar del principi del film va deixant entreveure de mica en mica les esquerdes d'un sistema, mentre es va obrint pas el desordre i el caos, en les vides dels infants, que pateixen els efectes de no poden menjar o beure, que s'embruten, suen, perden l'equilibri i finalment «cauen». Seguint els arguments de Grosz (1995), el film reverteix la relació entre el dins i el fora, exposa per als espectadors els llinars propis de la societat japonesa, qüestionant la construcció de la relació entre l'espai privat i l'espai públic, fent trontollar allò que és moralment reprovable –tot i que paradoxalment el més perillós emergeix de dins, de la família en la societat japonesa (Jacovy, 2011). Com a *Like father, Like son* (*Soshite chichi ni Naru/De tal padre, tal hijo*, 2013) i anteriorment a *Air Doll* (*Kuki ningyo*, 2009), la ciutat mostra l'espacialització –no només racial i ètnica– sinó també en termes de classe social, edat, sexe-gènere i sexualitat. A més, en les tres pel·lícules, el fet biològic és qüestionat: la construcció naturalitzada i la femenina de la cura (*Nobody Knows*); la tensió entre la paternitat i la maternitat biològica, cultural i social (*Like father, Like son*); i la sexualització artificial i l'economia dels cossos i les relacions afectives (*Air Doll*).

**Figura 4. Dins i fora. Imatges: *Nobody Knows* (2004) i *Like Father, like son* (2013)**

A *Escenaris de corporeïdada* –la primera part del segon volum d'*Antropologia de la vida cotidiana*– Joan Carles Mèlich i Lluís Duch (2005) narren la importància del cos en les estructures d'acollida que es produeix primordialment en la família i després a l'educació com a formes de canvi, com a metamorfosi. Al film, la tensió entre identitats i família s'expressa a través dels cossos, a través dels gestos; així la pintura vermella d'ungles s'associa primer a la cura i després quan s'esborra a l'abandonament per part de la mare, encarna també l'esperança del retorn, per acabar identificant-se finalment amb la ferida (Borh, 2011). Akira encarna la responsabilitat adulta, mentre afronta la vulnerabilitat dels seus germans en un entorn hostil i subtilment escenifica la repudiació cap a la mare (Jacoby, 2011). La sexualització dels cossos i les relacions sexuals són presents en els diferents films de Kore-eda, ja sigui en els aprenentatges sobre la menstruació i la reproducció sexual a *Lessons from a calf*, o de forma més explícita en els intercanvis sexuals abusius a *Air Doll*. A *Nobody Knows* predominen l'androgínia i els cossos no marcats, la sexualització es va descobrint, materialitzant, en el cas dels dos adolescents: veiem la transformació corporal d'Akira al llarg del film; i som conscients de la importància de la sexualitat en els adults amb la seva companya al final. Per acabar, aquest film també és un bon exemple de cinema com a eina per a treballar la resiliència (Forés i Grané, 2012).

## Conclusions

Les implicacions del cinema de Kore-eda per a l'educació de les arts visuals són diverses, però si focalitzem en els aprenentatges en relació amb la construcció de narratives visuals de la infància, podem destacar que aporta elements per a la comprensió crítica de les imatges, dels processos creatius i de producció narrativa, i reflexiona sobre la relació entre la visualitat i les identitats en les nostres vides, entre d'altres. A més a més, és una proposta explícita que convida a descolonitzar la infància a través de l'educació: «les accions descolonitzadores, polítiques, proveïrien una pràctica revolucionària transformadora en la qual els cossos refusarien de ser dòcils» (Cannella i Viruru, 2004, p. 155). En les seves narratives de la infància:

Les identitats (...) són una disposició líquida d'identificacions contingents a través de la qual una persona o un grup de persones, negocien (o tenen imposat) un lloc dins de situacions socials específiques. Per dir-ho d'una altra manera, una identitat és una cosa construïda dins dels vincles d'una cultura donada i en diàleg amb la biologia, així com el potencial social de cada individu. Aquestes identitats fluctuen en relació amb l'espai, des de la família, a través d'allò local al global, i en relació amb el temps, des de la infància fins a la mort, produint una xarxa complexa de relacions simbòliques. La fixació d'aquestes identitats tendeix a servir a la funció de reproduir les relacions de poder existents perquè les persones sàpi-

guen i sovint acceptin el seu lloc en una situació donada. Però acceptar que una identitat és una cosa construïda és obrir-se al canvi. El que pot haver estat conservat com un absolut (per exemple, l'estat natural de les relacions heterosexuales) es torna permeable i llavors la noció de diferència, la diversitat i la multiplicitat potencialment es tornen menys amenaçants. (Addison, 2007, p. 18)

En síntesi, Kore-eda desconstrueix els límits forts, desmunta els límits organitzatius, dels coneixements i les identitats a l'escola, a la família i a la ciutat, mentre reivindica la corporalització dels aprenentatges lligats a la vida quotidiana. A través de les narratives filmiques de la infància, que gaudeixen d'una representació diferent de l'espai i el temps filmic, introdueix la complexitat i la reflexivitat en la comprensió dels afectes, els cossos, les relacions, els desitjos i les sexualitats. I sobretot, subverteix les pràctiques establertes en l'educació i en el cinema, cercant la fluïdesa i la narració dels trànsits de les subjectivitats *queer* per a resistir les identitats, els cossos i les sexualitats hegemòniques.

## Referències

- Addison, N. (2007) «Identity Politics and the Queering of Art Education: Inclusion and the confessional route to salvation». *International Journal of Art and Design Education*, 26 (1), p. 10-20.
- Bohr, Marco (2011) «Trauma in Hirokazu Kore-eda's Nobody Knows». *Visual Culture blog: Images, Politics and Criticism*. Disponible a: <http://visualcultureblog.com/tag/hiro-kazu-kore-eda/> [accés 21.07.2014].
- (2012) «Connecting Japanese Cinema and Photography». *Visual Culture blog: Images, Politics and Criticism*. Disponible a: <http://visualcultureblog.com/tag/hiro-kazu-kore-eda/> [accés 21.07.2014].
- Bouchard, D. (2010) «Still Walking. Le nouveau maître au pays du sol levant». *Séquences: la revue de cinéma*, 264, p. 54.
- Britzman, D. (2005) «Educación precoz», a Talburt, S. i Steinberg, S. R. [ed.]. *Pensando queer. Sexualidad, cultura y educación*. Barcelona, Graó, p. 51-75.
- Cannella, G.A.; Viruru, R. (2004) *Childhood and postcolonization. Power, education and contemporary practice*. Londres, Nova York, Routledge,
- Cardullo, B. (2012) «Life and nothing but. On Hirokazu Kore-eda's Maborosi and Nobody Knows», a *World directors and their films: Essays on African, Asian, Latin American and Middle Eastern Cinema*. Lanham, Maryland, Scarecrow Press, Inc., p. 45-60.
- Domènech, J. (2009) *Elogi de l'educació lenta*. Barcelona, Graó.
- Ehrlich, L.C. (2006) «Nobody Knows (Darem o shinarai)». *Film Quaterly*, 59 (2), p. 45-50.
- Forés, A.; Grané, J. (2012) (Eds.). *La resiliencia en entornos socioeducativos*. Barcelona, Narcea.
- Foucault, M. (1970) *Theatrum Philosophicum*. Conjuntament amb G. Deleuze (*Repetición y diferencia*). Barcelona, Anagrama (1994).
- (1975) *Vigilar y castigar*. Mèxic, Siglo XXI.
- (1977) *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Mèxic, Siglo XXI.
- Jacoby, A. (2011) «Why Nobody Knows – Family and society in Modern Japan». *Film Criticism*, 35 (2/3), p. 66-83.

- Gerow, A. (1999) *Koreeda Hirokazu, Documentarists of Japan # 12*. Disponible a: <http://www.yidff.jp/docbox/13/box13-1-e.html> [accés 21.07.2014].
- Grau, R. (2014) *Com educa el cinema d'Hayo Miyazaki als infants? Investigació a través d'una recerca autobiogràfica*. Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Didàctica de l'Expressió Musical, Plàstica i Corporal (treball final de grau d'Educació Infantil; tutora: M. Rifà).
- Grosz, E. (1995) *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. Nova York, Routledge.
- Knox, S.L. (2006) «Death, afterlife, and the eschatology of consciousness: themes in contemporary cinema». *Mortality*, 11 (3), p. 233-252.
- Mann, S. (1993) *Immediate Family*. Nova York, Phaidon Press.
- Martín, S. (2007) «Los estudios de la masculinidad. Una nueva mirada al hombre a partir del feminismo», a M. Torras (Ed.) *Cuerpo e identidad I*. Barcelona, edicions UAB, p. 89. 112. Disponible a: <http://cositextualitat.uab.cat/web/wp-content/uploads/2011/09/04.-Los-estudios-de-la-masculinidad.pdf> [accés 30.07.2014].
- McVay, H. (s.d.) *Video essay of Kore-eda's After life*. Diponible a: <http://www.youtube.com/watch?v=A0bO34U2vfo> [accés 27.07.2014].
- Mèlich, J.C. i Duch, L. (2005) *Escenarios de corporeidad. Antropología de la vida cotidiana 1/2*. Madrid, Trotta.
- Preciado, B. (2013) «Teoria queer: notas para una política de lo anormal o contra-historia de la sexualidad». *Revista Observaciones filosóficas*, 15. Disponible a: <http://www.observacionesfilosoficas.net/queer-teoria.htm> [accés 30.07.2014].
- Rifà Valls, M. (2010) «Sexualitat i diferencia: cap a una pedagogia lèsbica i feminista». A. AA.VV. *Sexualitats transgressores*. Barcelona, Ca la Dona, Xarxa feminista, 35-43. Disponible a: [http://www.xarxafeminista.org/wp-content/uploads/2012/05/Xarxa\\_CAT\\_Web.pdf](http://www.xarxafeminista.org/wp-content/uploads/2012/05/Xarxa_CAT_Web.pdf) [accés 21.07.2014].
- (2011) «Postwar princesses, young apprentices, and a little fish-girl: reading subjectivities in Hayao Miyazaki's tales of fantasy». *Visual Arts Research (VAR)*, 37 (2), p. 88-100.
- Sørensen, L.-M. (2011) «Reality's Poetry: Kore-eda hirokazu between fact and fiction». *Film Criticism*, 35 (2-3), p. 21-36.
- Steinbock, E.A. (2011) *Shimmering Images: On Transgender Embodiment and Cinematic Aesthetics*. Universitat d'Amsterdam, Amsterdam School for Cultural Analysis, ASCA (tesi doctoral, directors: Maaïke Bleeker i Murat Aydemir).
- Vidiella, J. (2008) *Prácticas de corporización y pedagogías de contacto. Una aportación de los Estudios de performance*. Universitat de Barcelona, Departament de Dibuix (tesi doctoral, director: Fernando Hernández).
- Wada-Marciano, M. (2011) «A dialogue through memories: still walking». *Film Criticism*, 35 (2-3), p. 110-126.

## *Identidades 'queer', cuerpos y sexualidad en las narrativas fílmicas de la infancia de Kore-eda Hirokazu*

*Resumen:* En este artículo se interpreta la relación entre la construcción de las identidades en la infancia y la educación en el cine de Kore-eda Hirokazu. El estudio de las identidades se fundamenta a partir de la teoría *queer*, los estudios de masculinidades y la teoría poscolonial, aplicados a la infancia. Concretamente, se analizará la construcción visual y pedagógica de las identidades, el género, los cuerpos, los efectos y la sexualidad a través de las narrativas de la infancia de este director. El artículo se centra, principalmente, en el análisis de las narrativas de la infancia en tres de sus películas: *Kiseki* (2011), *Still walking* (2008) y *Nobody knows* (2004), pero mantiene un diálogo con los temas que emergen del conjunto de la obra y la trayectoria de Kore-eda. Las reflexiones sobre las relaciones, la vida cotidiana, la educación, el cuidado y la familia, presentes también en *Like father, like son* (2013), se entrelazan con los procesos de construcción de las identidades. De esta forma, la fluidez, la transicionalidad, la diversidad y el conflicto de las identidades *queer*, los cuerpos y las sexualidades, devienen constitutivos de la educación de las artes visuales.

*Palabras clave:* identidades, teoría *queer*, infancia, género, sexualidad, educación, visualidad, cine

## *Identités 'queer', corps et sexualité dans les narrations filmiques de l'enfance de Kore-eda Hirokazu*

*Résumé:* Dans cet article, nous interprétons la relation entre la construction des identités dans l'enfance et l'éducation dans le cinéma de Kore-eda Hirokazu. L'étude des identités est développée à partir de la théorie *queer*, les études de masculinités et la théorie postcoloniale, appliquées à l'enfance. Concrètement, nous analysons la construction visuelle et pédagogique des identités, du genre, des corps, des effets et de la sexualité au travers des narrations de l'enfance de ce metteur en scène. L'article se centre, principalement, sur l'analyse des narrations de l'enfance dans trois de ses films, *Kiseki* (2011), *Still walking* (2008) et *Nobody knows* (2004), mais il maintient un dialogue avec les thèmes qui émergent de l'ensemble de l'œuvre et de la trajectoire de Kore-eda Hirokazu. Les réflexions sur les relations, la vie quotidienne, l'éducation, les soins et la famille, présentes aussi dans *Like father, like son* (2013), s'entrelacent avec les processus de construction des identités. Ainsi, la fluidité, la transition, la diversité et le conflit des identités *queer*, des corps et des sexualités deviennent constitutifs de l'éducation aux arts visuels.

*Mots clés:* identités, théorie *queer*, enfance, genre, sexualité, éducation, visualité, cinéma

## *Queer identities, bodies and sexuality in film narratives of childhood by Kore-eda Hirokazu*

*Abstract:* This paper examines the relationship between education and the construction of identities in childhood in Kore-eda Hirokazu's films. The study of identities is based on queer theory, masculinity studies and postcolonial theory applied to childhood. Specifically, the author analyses the visual and educational construction of identities, gender, bodies, effects and sexuality in Hirokazu's narratives of childhood. The paper mainly focuses on the narratives of childhood in three of the director's films: *Kiseki* (2011), *Still walking* (2008) and *Nobody knows* (2004), but also addresses other themes that emerge in the work and career of Kore-eda. Reflections on relationships, daily life, education, care and family, which are also present in *Like father, like son* (2013), are interlinked with processes of constructing identities. Therefore, the fluidity, transitionality, diversity and conflicts of queer identities, bodies and sexualities become constituents of education in visual arts.

*Key words:* identities, queer theory, childhood, gender, sexuality, education, visual elements, cinema