



Asia:

Valores y familia vistos por el cine

Coordinadores

Martha Loaiza Becerra

José Ernesto Rangel Delgado

María Elena Romero Ortiz

UNIVERSIDAD DE COLIMA

Asia: Valores y familia vistos por el cine

enfoque académico

UNIVERSIDAD DE COLIMA

Dr. Christian Jorge Torres Ortiz Zermeño, Rector

Mtro. Joel Nino Jr, Secretario General

Mtro. Jorge Martínez Durán, Coordinador General de Comunicación Social

Mtra. Ana Karina Robles Gómez, Directora General de Publicaciones

Asia: Valores y familia vistos por el cine

Coordinadores

Martha Loaiza Becerra
José Ernesto Rangel Delgado
María Elena Romero Ortiz



UNIVERSIDAD DE COLIMA

© UNIVERSIDAD DE COLIMA, 2024
Avenida Universidad 333
Colima, Colima, México
Dirección General de Publicaciones
Teléfonos: 312 316 1081 y 316 1000, ext. 35004
Correo electrónico: publicaciones@uacol.mx
<http://www.uacol.mx>

Derechos reservados conforme a la ley
Publicado en México / *Published in Mexico*

ISBN electrónico: 978-607-8984-49-7
5E.1.1/317000/039/2024 Edición de publicación no periódica
DOI: 10.53897/LI.2024.0049.UCOL



Este libro está bajo la licencia de Creative Commons, Atribución – NoComercial - CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0). Usted es libre de: Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato. Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material bajo los siguientes términos: Atribución: Usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial: Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual: Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License. You are free to: Share: copy and redistribute the material in any medium or format. Adapt: remix, transform, and build upon the material under the following terms: Attribution: You must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use. NonCommercial: You may not use the material for commercial purposes. ShareAlike: If you remix, transform, or build upon the material, you must distribute your contributions under the same license as the original.

Proceso editorial certificado con normas Iso desde 2005
Dictaminación doble ciego y edición registradas en el Sistema Editorial
Electrónico PRED

Registro: LI-008-24
Recibido: Febrero de 2024
Publicado: Noviembre de 2024

Índice

Introducción general.....	6
<i>Martha Loaiza Becerra</i>	
<i>José Ernesto Rangel Delgado</i>	
<i>María Elena Romero Ortiz</i>	
Capítulo I. Retrato de familia: Japón vs. Alemania	14
<i>Guillermo Quartucci</i>	
Capítulo II. Las familias en el cine de Koreeda Hirokazu	33
<i>Martha Loaiza Becerra</i>	
Capítulo III. Identidades, valores y familia en <i>La ciudad de la tristeza</i>	60
<i>Francisco Javier Haro Navejas</i>	
Capítulo IV. Familia, política y desesperanza en Corea del Norte. El caso de la película <i>Crossing</i>	77
<i>José Óscar Ávila Juárez</i>	
Capítulo V. Valores en Rusia: Un tema visto a través del cine	98
<i>José Ernesto Rangel Delgado</i>	
Capítulo VI. Las mujeres en la vida política y social de India: un análisis de género a través del cine	114
<i>Cristina Tapia Muro</i>	
Capítulo VII. <i>Marketing</i> experiencial en la gastronomía de Singapur: una mezcla de innovación desde los recuerdos, amor y tradición familiar en <i>Ramen teh</i>	129
<i>Jorge Ricardo Vásquez Sánchez</i>	
Conclusiones generales	143
<i>Martha Loaiza Becerra</i>	
<i>José Ernesto Rangel Delgado</i>	
<i>María Elena Romero Ortiz</i>	
Reseñas curriculares	147

Introducción general

*Martha Loaiza Becerra
José Ernesto Rangel Delgado
María Elena Romero Ortiz*

La obra *Asia: Valores y familia vistos por el cine* es el segundo esfuerzo por compartir con la comunidad académica, estudiantil y la sociedad en general, la historia, cultura, sociedad, identidad, problemas y retos de Asia con una metodología que permite, desde diferentes enfoques, atender las diversas formas de abordar un tema. El cine es una herramienta ágil, flexible y multifacética que permite aún más, aprender a través de la mirada de los directores de los filmes aquí analizados.

En un contexto en que el cambio es vertiginoso, las relaciones sociales y de convivencia en el mundo son complejas, se requiere un esfuerzo multidisciplinario y multi-metodológico para conocerlas y analizarlas. Los autores de los capítulos comparten su interés por Asia, sus sociedades, historia, tradiciones y valores. Así, cada uno de ellos, desde sus propias disciplinas de formación académica, recupera las propuestas cinematográficas que aquí se presentan. Acercarse a los contextos sociales a través del cine brinda la oportunidad de conocer, desde la realidad y experiencia de los directores, la cotidianidad social, sus problemas y valores.

La presencia del cine asiático en el mundo abre una ventana a su historia y cultura. El cine asiático traspasó fronteras y, a través de los ojos de escritores y directores, el espectador se acerca a realidades que a menudo son poco analizadas. En el vasto escenario cultural de Asia, donde la riqueza de tradiciones, filosofías y modos de vida convergen, el cine es un espejo que proyecta los valores arraigados en sus sociedades. Desde las antiguas tradiciones

hasta las dinámicas sociedades contemporáneas, el cine ha plasmado la visión de los directores sobre temas tan sensibles como la ética, la moralidad y sus visiones del mundo arraigadas en cada rincón del continente.

Así, este libro se erige como un punto de encuentro, donde la interpretación de cineastas y académicos convergen para analizar cómo las películas han contribuido a la construcción y redefinición de los valores y la familia en Asia a lo largo del tiempo. La obra es resultado de la colaboración de autores apasionados por el séptimo arte y la exploración de las complejidades culturales que invitan a la persona lectora a sumergirse en un viaje cinematográfico a través de los valores intrínsecos que definen la identidad de dicho continente.

En los siete capítulos que constituyen la obra, los autores exploran las diversas capas que constituyen la trama de valores y familia en sociedades complejas. Desde la epopeya histórica hasta la narrativa urbana moderna, cada película examinada funciona como un portal que transporta a la psique colectiva, revelando cómo los valores arraigados en las distintas culturas asiáticas, permanecen, se cuestionan y se adaptan a los tiempos.

Es así que el análisis de estas muestras cinematográficas busca esbozar los misterios y contradicciones de los valores culturales, proyectando una luz reveladora sobre cómo las películas moldean y reflejan las creencias, normas sociales y comportamientos que definen a estas sociedades. Desde la vida cotidiana, la influencia religiosa, la crítica social, el valor de pertenecer e identificarse en la sociedad; cada capítulo invita a los lectores a descubrir las diversas facetas de los valores en Asia, capturadas por la magia de la pantalla del cine y analizadas por la academia.

Cada autor y autora, desde su propio enfoque disciplinario, proporciona un acercamiento a las vicisitudes de las sociedades asiáticas, desafiando las nociones arraigadas sobre el tejido social asiático, permitiendo que las imágenes en movimiento se conviertan en testigos y narradores de los valores sociales, las dinámicas familiares, el papel de la mujer y las sombras de la marginación, ofreciendo en cada capítulo un testimonio del poder del cine para ser, más allá de un entretenimiento fugaz, un reflejo de las complejidades

de la condición humana, un llamado a la reflexión y un catalizador para el cambio social.

Si bien es cierto que los valores sociales son universales y todos compartimos la idea de los derechos humanos, la tolerancia, el respeto, entre otros, la cultura y la religión de cada región y de cada país imprimen mayor o menor peso a cada uno de los valores y definen identidad y normas sociales de convivencia. Los valores asiáticos han sido discutidos ampliamente y propiciado importantes debates. Desde que Lee Kuan Yew, discutió el concepto de “valores asiáticos” como un medio para justificar el sistema de gobierno paternalista e iliberal de Singapur, argumentando que tales valores son muy diferentes a los de las culturas occidentales, surgió un debate sobre los motivos ulteriores de éstos (Barr, 2000). Lee se convirtió en un firme defensor de esta posición, argumentando que las sociedades asiáticas tienen valores diferentes a los de las sociedades occidentales y que estos valores son superiores, señalando que las patologías sociales, como los elevados casos de delincuencia, drogadicción, y crisis familiares, presentes en las democracias liberales occidentales modernas, pueden ser evitadas en Asia porque los valores, como el respeto a la autoridad y la consideración de los intereses de la comunidad por encima de los intereses individuales, promueven un crecimiento económico con armonía social destacando la tradición confuciana como fuente de estos valores (Myers, 2011).

Sin embargo, existe un debate en torno a la premisa de que las normas de convivencia asiáticas configuran mejores sociedades y economías más prósperas como lo señalan Lee Kuan Yew y Kishori Mahbubani, autores de ‘la escuela de Singapur’. Esta corriente de pensamiento es cuestionada por ofrecer argumentos que justifiquen abusos y esconden anomalías sociales recurrentes. La postura de los autores de la Escuela de Singapur fue criticada, considerada irrelevante y una justificación para ignorar la interdependencia de valores sociales universales.

De acuerdo con Hoon Chang Yau, profesor de la Universidad de Brunei Darussalam, los valores sociales asiáticos como consenso, armonía, unidad y comunidad, son la esencia de la comunidad asiática, y se identifican como “diferentes” a los valores universales, en tanto atienden contextos muy particulares de Asia, como

el sentido de familia (comunidad) *versus* el sentido individual de otras sociedades (Hoon, 2004). Hoon arguye que para los asiáticos es algo natural dejar que los intereses combinados de la familia y la nación prevalezcan sobre los intereses de los individuos.

Si bien es cierto que los valores asiáticos se asocian a una preferencia por la armonía de cara al conflicto, a una preocupación colectiva por encima del bienestar individual, estos valores atienden a un contexto de condiciones sociales, económicas y culturales de cada país y, por lo tanto, no son únicos para todas las comunidades asiáticas; además, la interpretación de cada valor/concepto es también asumido como herramienta de legitimación para decisiones políticas que contravienen los valores sociales universales.

Por ejemplo, el valor del respeto a la autoridad frente a los derechos del individuo que se privilegia en Occidente, ha justificado políticas de represión para alcanzar el objetivo de la nación y han criticado el derecho del individuo en dicha región que han llevado a la proliferación de drogas, crímenes violentos o vagancia, como lo argumenta Lee Kuan Yew (Barr, 2000). Así, los valores comunitarios se destacan como un valor asiático que se opone a la visión occidental del individualismo; no obstante, la definición de comunidad es ambigua y entra en conflicto cuando tales derechos se contraponen a los intereses del régimen político.

En este sentido, el cine ha contribuido a revelar realidades que contradicen los argumentos de la comunidad, familia, lealtad y superioridad asiática de frente a las realidades particulares de cada país, su contexto histórico y su régimen político. Esta obra contribuye de forma significativa a la comprensión de los valores de las sociedades asiáticas, puesto que las y los autores rescatan de cada filme los matices culturales, las identidades, normas y conflictos vistos a través de la lente de los directores y directoras de cine. La selección de obras y autores fílmicos permite a la persona lectora identificar las preocupaciones cotidianas de quienes protagonizan. Con ello, se les otorga el poder para desmitificar, romper estereotipos, y superar las frecuentes percepciones erróneas o superficiales que se tienen.

Cada autor o autora desarrolla un marco histórico que ayuda a contextualizar y entender mejor los problemas sociales abor-

datos. El análisis cinematográfico e histórico permite el entendimiento de los cambios y/o permanencia de los valores, la comparación de las tradiciones narrativas en el cine asiático, así como las técnicas cinematográficas que las y los directores utilizan para transmitir valores específicos. Los capítulos comparten el énfasis en el análisis de las sociedades asiáticas actuales, pero cada uno presenta su propia visión de la obra, del autor y del contexto histórico del país referido.

En el primer capítulo de esta obra, “Retrato de familia: Japón vs. Alemania”, Guillermo Quartucci analiza dos filmes: *Las Flores del Cerezo* (2008) de Doris Dorrie, y *La Historia de Tokio* (1953), ejemplo reconocido del cine de Yasujirô Ozu, haciendo una excelente recuperación de los rasgos estilísticos más notables de ambas obras, contextualizando al lector/a en el tiempo y escenarios de las películas revisadas, permitiendo desde la mirada de la directora alemana conocer la influencia de Ozu, quien, como el mismo autor señala, sin mediar palabra retrata con imágenes los escenarios en los que se desenvuelven los protagonistas. Quartucci, en su análisis de estos dos filmes plantea, en escenarios diferentes, la crisis por las que atraviesan los valores y tradiciones de la familia.

Por su parte, Martha Loaiza Becerra, en su capítulo “Las familias en el cine de Koreeda Hirokazu”, analiza la obra de uno de los directores del cine japonés más reconocidos; sin centrarse en una película específica, recupera el trato que el director ha dado a los problemas actuales por los que atraviesa la sociedad japonesa, esos problemas que, a menudo, se minimizan o se ocultan. Para Koreeda, como la autora afirma, la familia es la unidad central de la sociedad y a través de su cine logra que el espectador conozca una cara de la sociedad japonesa cruda y compleja, centrada en la vida diaria y las interacciones humanas genuinas. El apartado de Loaiza permitirá al lector conocer, por medio de la obra de Koreeda, al Japón de la posguerra, la estructura familiar y el paulatino incremento de la marginalidad.

En el tercer capítulo, el filme denominado *La ciudad de la tristeza*, del director Hou Hsiao-hsien (1989) y el cuento *Casa tomada* (1982), de Julio Cortázar, son recuperados por Francisco Javier Haro Navejas para plantear, desde un ángulo alternativo, un tema

actual sobre la pertenencia o no de Taiwán a la República Popular China, en donde el autor presenta su planteamiento con un apartado conceptual, para comprender el tema y explicar su origen. Posteriormente, a partir del análisis de la obra de Hou Hsiao-hsien, el autor explica sus aportaciones al entendimiento de la historia y la identidad.

“Familia, política y desesperanza en Corea del Norte. El caso de la película *Crossing*” es el título del cuarto capítulo de este libro, desarrollado por José Óscar Ávila Juárez. En él, el autor hace un análisis de la película *Crossing* (2008) para retratar a la sociedad norcoreana actual, permitiendo que el lector se interese en el cine como una ventana para conocer realidades de otras sociedades, de las que a menudo no fluye suficiente información. La lente del director de la obra, analizado por Ávila Juárez, brinda información sobre los efectos que la política restrictiva del gobierno de Corea del Norte tiene en la sociedad y su impacto en la vida familiar. Ávila afirma que Kim Tae-kyun, director de la película aquí analizada, utiliza a una familia que se desintegra para plantear el lado oscuro de la economía norcoreana, el mercado negro que impera, la presión económica y cómo ésta obliga a tomar decisiones que brindan la perspectiva de una vida mejor, contrastando veladamente las mejores condiciones de vida que se pueden tener en otro país. El análisis aquí planteado deja ver que la obra examinada es una denuncia de las condiciones que se viven en Corea del Norte y los efectos de la migración internacional.

La situación rusa es analizada por José Ernesto Rangel Delgado, en su capítulo titulado “Valores en Rusia: Un tema visto a través del cine”. A la luz de la lente de Andrey Zvyagintsev y su película, *Sin amor* (2017), el autor plantea un contexto incierto y complejo de la realidad rusa. Los vertiginosos cambios que la sociedad rusa ha experimentado desde 1991 han dado paso a una sociedad concentrada en alcanzar un bienestar material y aunque, como dice Ernesto Rangel, la película no alcanza a retratar de manera integral los problemas por los que atraviesa Rusia, sí brinda una fotografía de la realidad de este país, sus avances y retrocesos; costos sociales, económicos y políticos, y cómo todo ello ha trastocado los valores de su sociedad. En el capítulo, se dibuja una suerte

de rusianeidad a lo largo de las diversas etnias de la Federación de Rusia, con valores conformados por su cultura y tradición, pero que se ven alterados por la influencia del idioma ruso, generando con ello un mestizaje que, sugiere el autor, es obligatorio tener en cuenta para comprender la realidad de Rusia.

India también está presente en este análisis de la cinematografía asiática. Desde un enfoque de género, Cristina Tapia Muro recupera la condición de las mujeres en ese país. Bajo el título de “Las mujeres en la vida política y social de India: un análisis de género a través del cine”, Tapia Muro recupera las tramas de los filmes *Padman* (2018), *Pink* (2016) y *Gulaab Gang* (2014), cuya selección obedece, en palabras de la autora, a la relevancia de la problemática que abordan en el contexto de India y su vinculación con historias reales, lo que da a las películas el valor en términos de constituir un reflejo de la dimensión cultural. Las obras reflejan la experiencia de la mujer en la política y su rol social. El apartado plantea, para su mejor comprensión, un segmento que recupera la realidad de las mujeres en India proporcionando una serie de datos que contextualizan a la persona lectora.

Finalmente, Jorge Ricardo Vásquez Sánchez en el capítulo siete, desarrollado bajo el título “*Marketing* experiencial en la gastronomía de Singapur: una mezcla de innovación desde los recuerdos, amor y tradición familiar en *Ramen teh*”, ofrece un acercamiento a la importancia de la gastronomía asiática, lo que permite conocer las tradiciones familiares singapurenses. El título de la película misma, *Una receta familiar, recuerdos, amores y fideos* (2018), como se le conoció en español, explora los valores familiares. La vida de Masato, el protagonista, muestra las intersecciones de dos culturas: la japonesa y la singapurenses. El director del filme, Eric Khoo, con la fotografía de escenarios de Japón y Singapur, de acuerdo con Ricardo Vásquez, ofrece al espectador elementos importantes para reflexionar sobre dos mundos, en apariencia, dispares. Bajo el enfoque de *marketing* experiencial, el autor de este apartado logra tejer de manera sutil y oportuna la influencia gastronómica, las tradiciones, el valor de la familia, la identidad y cómo los “fideos” se convierten en un producto que teje puentes entre culturas.

De tal manera, esta obra ofrece siete caminos para acercarse al lector o lectora hacia la cultura asiática, los valores familiares, la identidad, el desarrollo, la historia, la comunidad y la individualidad, compartiendo con quienes tengan interés en Asia una metodología que innova en la forma de analizar estos temas desde la multidisciplinariedad de las y los autores. En suma, *Asia: Valores y familia vistos por el cine* es una herramienta para conocer y entender a las sociedades asiáticas contemporáneas, sus representaciones culturales y los valores que las norman.

Referencias

- Barr, M. (2000). Lee Kuan Yew and the “Asian Values” Debate. *Asian Studies Review*, 24(3), 309-334 <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/1467-8403.00080>
- Hoon, C. Y. (2004). Revising the Asian Values Argument used by Asian Political Leaders and its validity. *The Indonesian Quarterly* Col. 32
- Myers, T.E. (2011). Asian Values Debate. In: Chatterjee, D.K. (eds) *Encyclopedia of Global Justice*. Springer, Dordrecht. https://doi.org/10.1007/978-1-4020-9160-5_164

Retrato de familia: Japón vs. Alemania

Guillermo Quartucci¹ †

La historia de Tokio: el final del camino

Cuando Ozu Yasujirô filmó *La historia de Tokio* (*Tôkyô monogatari*, 1953), sólo habían transcurrido pocos meses desde que Japón había recuperado su soberanía después de siete años de ocupación militar por las fuerzas de Estados Unidos, a raíz de la derrota en la Segunda Guerra Mundial, en agosto de 1945. Fueron siete largos años en los que la sociedad japonesa en su conjunto fue remodelada bajo premisas y acciones impuestas por el vencedor, que incluyeron la promulgación de la constitución de 1947, aún vigente, cuyo objetivo era la “democratización” de Japón.

La familia japonesa no fue ajena a las nuevas normas que fomentaban la “democratización” a la americana de la sociedad, después de años de adoctrinamiento oficial nacionalista y conservador que había intentado reverdecer el orden tradicional que se estaba perdiendo en el proceso de modernización, priorizando los valores del Japón rural en detrimento de las costumbres “decadentes” de las grandes ciudades, comenzando por Tokio, la capital.

¹ Este capítulo se publica tal como lo escribió su autor, quien falleció el 3 de febrero de 2024. El profesor Guillermo Quartucci fue un estudioso apasionado de la cultura japonesa, especialmente de la literatura y el cine.

La historia de Tokio se centra precisamente en una familia de una pequeña población de provincia, que muestra en su presente las contradicciones que el nuevo modelo social producto de la posguerra ha impuesto sobre sus integrantes. Si nos remitimos a la narración de la película, para 1953, año en que transcurre la acción, por la edad de los hijos, ha sido en las postrimerías de la era Taishô (1912 ~ 1925) que los ahora casi septuagenarios padres, Hirayama Shûkichi y su esposa Tomi, anudaron el vínculo matrimonial, fundando así una familia.

Habitantes de provincia –el escenario se sitúa en Onomichi, pequeña población de la prefectura de Hiroshima, en la ribera del Mar Interior, a poco más de 600 kilómetros de la capital–, sus valores familiares son los típicos de la clase media provinciana: padres de cinco hijos que responden, en cierta forma, a la idea de la familia numerosa fomentada por el Estado que prevalecía antes de la guerra. La derrota de 1945 les impulsa hacia un ámbito a mitad de camino entre la tradición y los vientos de cambio que trae aparejada la Ocupación. De los cinco hijos, tres son varones y dos mujeres.

El hijo mayor (Kôichi) ha estudiado medicina, presumiblemente en los años previos a la guerra, y se encuentra ejerciendo su profesión en Tokio. El segundo hijo (Shôji) murió en el frente de batalla ocho años antes del momento en que transcurre la película, es decir, en 1945, cuando la guerra estaba en su fase terminal. Ha dejado una viuda (Noriko) que también vive en Tokio. El hijo menor (Keizô) trabaja en Osaka y aparentemente permanece soltero. La hija mayor (Shige), casada y sin hijos, es propietaria de un pequeño salón de belleza ubicado en su propio domicilio, en Tokio. Por último, la hija menor (Kyôko), aún soltera, vive con sus padres en Onomichi y se dedica a la docencia en una escuela primaria local.

Cada uno de estos hijos e hijas irá mostrando, en el transcurso de la película, las características de su personalidad que lo alejan o acercan al rol tradicional, en el cual las jerarquías estaban claramente establecidas de acuerdo con el modelo confuciano que prevalecía antes de la guerra, en especial en las pequeñas ciudades de provincia y en el medio rural: el padre como autoridad absoluta, la madre al servicio de él, y cada hijo o hija, de acuerdo con su sexo y orden de nacimiento, con obligaciones diferentes, más estrictas

cuanto más cerca están de la cúspide de esa estructura piramidal. Para 1953, estos valores tradicionales, de acuerdo con la película, visiblemente se encuentran en crisis y es en la tensión provocada por las contradicciones que viven sus personajes donde se centra el interés del filme.

La historia, como sucede con todas las películas de Ozu Yasujiro, es sumamente sencilla: los cuasi septuagenarios padres deciden visitar a dos de sus hijos, quienes viven en Tokio, para lo cual tienen que tomar un tren en Onomichi, en el cual pernoctan, y en el que, haciendo escala en Osaka, al día siguiente arriban a Tokio, después unas 15 horas de viaje. En Osaka, tal como lo comentan entre ellos antes de la partida, irá a saludarlos a la estación de trenes el hijo menor que permanece soltero. En Tokio los esperan el hijo mayor y su familia; la hija mayor y su esposo, y la nuera, viuda del segundo hijo muerto en la guerra. En Onomichi dejan a la hija menor, aún soltera, que vive con ellos.

Una cortinilla² que muestra altísimas chimeneas de fábrica echando humo, indica que el tren ha arribado a Tokio, la gran capital. A continuación, un cartel colocado a la entrada de una vivienda nos informa que estamos en el domicilio del hijo médico y un rápido corte muestra a Fumiko, la esposa de éste, poniendo orden de manera diligente en el interior. Ahí se encuentra también el hijo menor de esta pareja, de unos cuatro años, y unos minutos después aparece el hijo mayor, alumno de primaria que regresa a casa de la escuela con su mochila a la espalda³. Cuando el niño ve que el pequeño escritorio donde habitualmente hace las tareas ha sido desplazado, se queja con la madre, y ella debe explicarle que está haciendo espacio para que allí se instalen sus abuelos que llegan de Onomichi. Después, vemos al niño sentado frente al desplazado escritorio escolar haciendo la tarea para la clase de inglés, la lengua que se ha convertido en el símbolo del nuevo Japón. Lo escuchamos decir la frase: *It is April now* en medio de otras palabras ininteligibles.

² Ozu utiliza en todas sus películas el recurso de la cortinilla (o separador) para indicar el escenario en el que se ubica la acción, evitando así el uso de palabras superpuestas a la imagen, en este caso, "Tokio".

³ Son niños de la llamada generación de *baby boomers*, nacidos en la inmediata posguerra.

Estas primeras escenas nos informan que el hijo mayor (Hi-rayama Kôichi) es médico general, está casado con una mujer hacendosa, dedicada a las tareas del hogar, y es padre de dos niños: el mayor, un tanto rebelde, en edad escolar. Se trata pues del tipo de familia nuclear que a partir de la derrota en la guerra prevalecerá en Japón durante las primeras décadas de lo que se dio en llamar “el milagro económico”, vigente hasta los años noventa del siglo pasado. También nos enteramos, a través de imágenes, que el lugar donde está ubicada la vivienda no es precisamente una zona elegante de Tokio, sino un barrio humilde de la periferia en que las casas de madera se enciman unas con otras y las calles son estrechas y descuidadas. Por otra parte, las chimeneas refieren que Tokio se está reindustrializando después de la devastación ocasionada por la guerra.

A continuación, vemos a la pareja en su arribo a la casa del hijo acompañados de éste y Shige, la hija mayor, que los han ido a recibir a la estación central de Tokio. Ella está ataviada con el tradicional kimono, en contraste con la nuera que los recibe y la hija que ha quedado en Onomichi que visten sencilla ropa occidental compuesta de blusa y amplia falda a media pierna. Unos minutos después conocemos a Noriko, la nuera viuda, que llega para darles la bienvenida a los suegros. Ella también está vestida a la manera occidental.

Ozu cuida con esmero los detalles que van a conformar cada una de las situaciones y el vestuario de los personajes es uno de los más importantes. Podríamos pensar a partir de estas primeras escenas que tanto la hija menor como las dos nueras son mujeres más modernizadas, producto de las nuevas costumbres, mientras que la hija mayor sigue apegada a los valores tradicionales, por lo menos en lo que a vestimenta se refiere. A lo largo de la historia veremos que, en cuanto a carácter, las que visten a la manera occidental están más cercanas a la mujer tradicional en sus valores de modestia, sentimientos filiales y conducta hacia los mayores, mientras que la que viste kimono es egoísta y sólo preocupada por su desarrollo individual, y a quien el amor filial la tiene bastante sin cuidado, es decir, una mujer emprendedora empoderada más acorde con la sociedad occidentalizada de posguerra.

La primera discusión que se suscita en la familia con la llegada de la pareja, especialmente entre los hombres, es qué van a hacer con ellos mientras permanezcan en Tokio, pues sus obligaciones laborales los mantienen ocupados y el tiempo de que dispondrían para atender a la visita es muy escaso. Finalmente, es Noriko, la nuera viuda, la que se muestra más dispuesta a acompañar a los suegros en una recorrida turística por los sitios más emblemáticos de la capital. Para ello, no duda en solicitar un día de asueto en la empresa de cuño corporativo del nuevo Japón donde trabaja como oficinista.

La excursión la hacen en un autobús turístico en el que una guía va explicando cada detalle del recorrido. Junto con ellos recorreremos el Tokio renacido de las cenizas de la guerra con sus calles bulliciosas y edificios que muestran la recuperación que va tomando forma. No podía faltar el paso por el Palacio Imperial, el edificio de la Dieta y la visita a Ginza, el distrito comercial elegante donde se destaca la silueta de la joyería Wako, en una esquina emblemática, un sobreviviente de los bombardeos de la guerra que se transformó en símbolo de la resiliencia de la sociedad y el vínculo entre un pasado que se pretende sepultar en el olvido y un futuro que promete colmar las mayores expectativas sociales en el marco de la nueva democracia capitalista. En un momento, Noriko lleva a sus suegros al edificio donde trabaja, y desde una plataforma en la escalera exterior de emergencia les muestra el paisaje urbano que se extiende hasta el horizonte. Tokio, en efecto, es la mejor muestra del resurgimiento de las cenizas que está experimentando la sociedad japonesa en su conjunto.

Para concluir la jornada, suegros y nuera terminan en el pequeño departamento donde vive esta última, siendo invitados por la anfitriona a beber sake (facilitado por una vecina) para festejar el encuentro. El edificio de tres plantas que habita Noriko es muy precario y en sus pasillos, donde se encuentran el fregadero y la estufa comunes, se alinean los pequeños departamentos, algo común en las ciudades japonesas de esos años. A pesar de las estrecheces, no sólo de espacio, sino también económicas, Noriko atiende a sus suegros con el afecto filial de una verdadera hija.

Vemos más tarde a la pareja ya instalados en la casa de Shige, la hija mayor, quien no se encuentra muy cómoda con la pre-

sencia de sus padres. Ante la pregunta de una clienta a la que está peinando de quiénes son esos dos ancianos ella contesta que se trata de “amigos de provincia”, como si se avergonzara de sus padres. Finalmente, después de consultar con su esposo y su hermano, los tres deciden enviarlos a Atami, un lugar de descanso junto al mar donde abundan los hospedajes para turistas. Estos aceptan a regañadientes la oferta, pero, a continuación, los vemos ya ocupando una habitación con vista al mar en el *ryokan* (hotel japonés) donde se alojan. La paz del paisaje que observan desde la ventana no presagia que por la noche los demás huéspedes, en su mayoría jóvenes, improvisen una fiesta donde circula la bebida, mientras un grupo musical callejero ameniza interpretando *enka*, género musical muy en boga en esos días. El bullicio, que se prolonga hasta la madrugada, es tal que la pareja no puede pegar un ojo durante toda la noche⁴. En una bella escena, donde vemos a ambos sentados de espaldas en el malecón de la playa, deciden regresar ese mismo día a Tokio. Cuando ella trata de incorporarse para seguir a su marido sufre un vahído, anuncio del drama que se desarrollará en la última parte de la película.

Otra vez en Tokio, las y los hijos, sobre todo Shige, no pueden ocultar el fastidio por tenerlos de vuelta tan pronto, pero se tranquilizan cuando la pareja les manifiesta su deseo de regresar a casa después de haber pasado diez días fuera, aunque no sin antes visitar a un amigo de antaño de Shûkichi que ahora vive en Tokio, en cuya casa pernoctará. Tomi pasará la noche en el pequeño departamento de la nuera, Noriko.

El encuentro de Shûkichi con su amigo Hattori es en la casa de éste, que vive con su esposa. La conversación gira alrededor de recuerdos y es a través de ella que nos enteramos de que este matrimonio ha perdido a sus dos hijos en la guerra. En un momento aparece un joven que vive con ellos en calidad de huésped. Es estudiante, pero no muy dedicado, según Hattori, pues se pasa el tiempo jugando *pachinko*⁵. Hay en sus palabras una clara referen-

⁴ En esta escena, sin otros comentarios más que las imágenes, Ozu hace reflexionar acerca de la brecha generacional que se ha abierto entre mayores y jóvenes en el nuevo Japón de posguerra.

⁵ *Pinball* japonés que se popularizó masivamente en los primeros años de la posguerra.

cia a la juventud de ese momento y su falta de compromiso. Shûkichi parece estar de acuerdo.

La siguiente escena transcurre esa noche en un bar atendido por una mujer joven de no muy buen carácter, ya fastidiada porque se prolonga la presencia de estos únicos tres parroquianos entrados en copas. A Shûkichi y Hattori se ha sumado otro amigo, Numata. Entre trago y trago, surge el tema de los hijos. Hattori, como ya fuimos informados, ha perdido a los suyos, y Numata muestra que no es feliz con el camino laboral emprendido por su hijo al que reprueba por su falta de ambición, “como todos los jóvenes de ahora”, agrega. Ambos amigos se dirigen a Shûkichi diciéndole que él sí ha tenido suerte con los suyos, especialmente con el hijo mayor que es médico, a lo que él responde: “No se crean. Es un médico sin prestigio en una zona pobre de Tokio que sólo atiende a sus vecinos” (Ozu, 1953, 1:11:37). Y de su hija Shige comenta que tiene mal carácter, a diferencia de cuando era joven en Onomichi, una muchacha muy alegre por entonces. Los tres concuerdan en que ser padre en ese momento de Japón, en el cual las cosas han cambiado de manera radical, es un problema. Mientras hablan, se escucha en la música ambiental del bar una especie de marcha militar muy popular en los años de la guerra. Sin expresarlo, la nostalgia de los tres amigos por esos años se hace evidente. En esos momentos, la mujer que los atiende de mala manera les dice que es hora de cerrar y que deben irse.

Shûkichi y Numata, completamente borrachos, llegan de madrugada a la casa de Shige llevados por el policía del barrio que los encontró en ese estado, lo cual agrega descontento en la hija que ya no ve la hora de que sus padres regresen a Onomichi. Mientras tanto, Tomi, la madre, ha pasado la noche en el departamento de su nuera Noriko. Ambas mujeres se entienden de maravilla y el tema de conversación al que asistimos es Noriko y su viudez. “Siendo tan joven y guapa deberías volver a casarte”, le dice la suegra. “Fuiste una buena esposa para mi hijo, pero debes aceptar que él ya está muerto” (Ozu, 1953, 1:15:49).

A la noche siguiente, sorprendemos a la pareja en la estación de Tokio, a la espera de la salida del tren que los conducirá de regreso a Onomichi. Será un largo trayecto de más de quince

horas con una parada en Osaka, donde vive Keizo, el hijo menor, quien seguramente irá a saludarlos⁶. Más tarde, ya en Onomichi, nos enteramos de que la madre tuvo un problema de salud, por lo que debió ser atendida en Osaka por un médico, y que el mal se agravó una vez que han llegado a casa. Por medio del teléfono los hijos que están en Tokio se enteran de que la anciana se encuentra en coma y que tienen que viajar para despedirse de ella.

En estas últimas escenas, con la familia reunida alrededor del lecho de la moribunda y, más tarde, ya fallecida, durante el servicio fúnebre en un templo budista, con el fondo de las voces de los sacerdotes entonando sūtras, asistimos a la última reflexión de Ozu acerca de la familia. Los hijos deben regresar de inmediato, presionados por sus obligaciones, aunque Noriko, la nuera filial, si bien su trabajo la espera en Tokio, decide quedarse un día más para acompañar al suegro y a Kyôko, la hija menor. Son ellas dos las que, en la mirada de Ozu, representan la piedad filial de la mujer japonesa tradicional con sus cualidades de antaño inalteradas, a pesar de los cambios que sufre Japón.

Ozu es muy cuidadoso a la hora de representar las emociones que quiere transmitir a través de personajes y escenarios. La elección de Onomichi como lugar de origen de la familia Hirayama está íntimamente ligada al nombre de esta población, ya que Onomichi significa literalmente “el final del camino”, sin duda una metáfora de los últimos días en la vida de la pareja. Así, la aventura de Tokio marca el fin de las ilusiones.

Las flores del cerezo: la fragilidad de la vida

Rudi y Trudi Angermeier son una pareja de la tercera edad, de clase media, que vive en Algäu, distrito al pie de los Alpes bávaros, en Alemania. La acción se sitúa a principios del siglo XXI, momentos en que el país se encontraba en la cima de su éxito económico como “locomotora de la Unión Europea”, con el estado de bienestar sólidamente establecido. Al esposo de la pareja le falta un año para jubilarse de su empleo como burócrata en una oficina federal y ella

⁶ El paso por Osaka estará señalado visualmente por una cortinilla que muestra el imponente castillo medieval que se levanta en esa ciudad.

se dedica a los quehaceres domésticos, ambos al parecer satisfechos con la vida rutinaria llevada hasta ahora en provincia. Ella, por su parte, es admiradora de Japón y su cultura, lo cual se refleja en las iconografías de ese país que decoran el espacio familiar, así como en sus lecturas. Tienen tres hijos, dos de los cuales un hombre (Klaus) y una mujer (Karolin) viven en Berlín, mientras que el menor (Karl) trabaja en Tokio, todos disfrutando de un buen pasar. Estos son los personajes que componen la familia, de cuyas vicisitudes vamos a ser testigos a lo largo de la historia de *Las Flores de Cerezo* (*Kirschblüten-Hanami*, 2007), película alemana dirigida por Doris Dörrie.

En la escena de apertura, la esposa narra lo que un par de médicos le confiesan sin ambages: su marido está seriamente afectado por una enfermedad terminal por lo cual sería bueno, le aconsejan, que hicieran un viaje para disfrutar juntos lo poco que les queda. Ella regresa a casa muy afectada por la noticia, pero cuando el esposo llega del trabajo, lo recibe con la solicitud y el cariño habituales, mientras lo ayuda a cambiarse de ropa y le acerca un par de pantuflas. Esa tarde, en la sesión de gimnasia a la que asiste, la vemos preocupada, apartada de las demás mujeres que están haciendo ejercicios. De vuelta en casa, conociendo que él es reacio a cualquier movimiento que rompa con la rutina, se atreve, sin embargo, a sugerirle que deberían hacer un viaje a Berlín para visitar a sus hijos.

A la mañana siguiente, como es habitual, antes de que él salga para su trabajo, le prepara la vianda que él consume a la hora del almuerzo. En ella incluye la habitual manzana repitiendo en inglés el lema: *An apple a day keeps the doctor away*⁷. Él acepta la manzana, pero invariablemente se la entrega para que la coma a su compañero de oficina. Al parecer, Trudi ha convencido a su esposo de hacer el viaje a Berlín, pues a continuación la vemos haciendo con esmero las maletas que llevarán en el viaje en tren que iniciarán al día siguiente.

El viaje es apacible, pero ella no puede evitar seguir preocupada, lo cual se refleja en su rostro. En Berlín los espera en la estación el hijo mayor, dedicado a la política, que en su automóvil los lleva a su casa, donde se alojarán. Allí los espera su esposa, Emma, a quien vemos aspirando los pisos, y a los dos hijos: una niña y un niño. La niña se queja de que los abuelos ocuparán su cuarto.

⁷ Una manzana al día, mantiene lejos al doctor.

En cuanto los viajeros llegan a la casa, se les une Karolin, la única hija, al parecer fastidiada por la presencia de los padres, pues dice estar ocupada y no tener tiempo para atenderlos. Después de cenar, los hijos deciden que al día siguiente les llevarán a hacer una visita guiada por Berlín. Mientras ellos hablan, vemos al niño y la niña jugar totalmente abstraídos en sus respectivos juegos electrónicos de Nintendo⁸.

Karolin, de regreso en su casa, convence a su pareja lesbiana, Franzi, que sea ella quien acompañe a sus padres en la visita a la ciudad. Ésta accede y es así como al día siguiente vemos a los tres en el coche que ella maneja, recorriendo lugares icónicos de Berlín: la inmensa torre de televisión, la gigantesca sinagoga judía, mientras la cámara muestra a una inmigrante árabe tocando el acordeón en un puente, a la espera de recibir limosnas.⁹ Después hacen un paseo en lancha por el río Spree, con el fondo de la Isla de los Museos.

Es también Franzi la que esa noche acompañará a la pareja a presenciar una función de *butoh*¹⁰, de la que él, aburrido, escapa a los pasillos del teatro, mientras que Trudi asiste embelesada a este tipo de danza que siempre le ha fascinado. Nos enteramos por Franzi que Trudi en su juventud había soñado con ser bailarina.

El viaje a Berlín no resulta como se esperaba, pues los hijos, excepto Franzi, la pareja de su hija, que los apoya y trata con afecto, muestran su falta de entusiasmo por la visita que les obstaculiza seguir con sus rutinas laborales. Los padres se dan cuenta de la situación y Trudi, la madre, convence a su marido de hacer un viaje hasta la costa del Báltico, donde podrán relajarse y disfrutar de la playa y el mar.

Junto al mar, admirando la puesta del sol, la pareja tiene un momento de intimidad en el que ella, sobre todo, parece reencontrarse consigo misma a pesar de la preocupación evidente por la salud del esposo que la embarga desde el comienzo de la historia. Hablan de los hijos, y ella justifica el evidente fastidio que ha provo-

⁸ Son infantes de la Generación Z en la era de la globalización neoliberal.

⁹ Indudables referencias a dos temas candentes en la sociedad alemana: la cuestión judía y la inmigración ilegal.

¹⁰ "Danza de las sombras" la denominan en la película, género dancístico nacido en Japón en la inmediata posguerra que en su intrincada coreografía trata de poner en imágenes los horrores de la existencia humana y su culminación, la muerte.

cado la visita a Berlín diciendo que, sin embargo, “son mejores que otros”, en alusión al problema de los hijos en general en los tiempos materialistas que corren.

En un giro inesperado de la narración, durante la noche en el cuarto de hotel, ella convence a Rudy de bailar abrazados al ritmo de una música que proviene de la calle mientras se ve a sí misma, maquillada totalmente de blanco, reflejada en un espejo danzando su añorado *butoh*. A la mañana siguiente aparece muerta en la cama para desesperación del hombre.

Los restos de Trudi son llevados al lugar donde vivía con su esposo y allí son sepultados, después de oficiarse una ceremonia cristiana en la que se encuentran presentes los miembros de la familia, incluido Karl, el hijo menor, que ha llegado de Japón, y algunos vecinos. La preocupación de todos es qué hacer con el padre ahora que se ha quedado sólo. ¿Quién se encargará de él? No tardamos en enterarnos, pues, en un corte abrupto de imagen, a los 50 minutos de comenzada la película, vemos a Rudi rodeado de la multitud en la estación de Shinjuku, en Tokio: indudablemente, ha tomado la decisión de visitar al hijo que vive en Japón.

A partir de ahí, seguiremos los pasos del padre en sus recorridas por la inmensa ciudad asiática mientras descubre sus “misterios”. De haber sido un hombre rutinario y poco interesado en el mundo que lo rodea, ahora la novedad lo vuelve curioso. La primera sorpresa la tiene cuando al llegar al departamento del hijo debe quitarse los zapatos a la entrada. Más tarde, los elementos que llaman su atención son la bulliciosa ciudad observada desde lo alto y alguna publicación de manga porno que encuentra en el departamento. También le llama la atención la separación que se debe hacer de la basura doméstica. Su primera noche en Tokio, acompañado del hijo, será una cena en el restaurante de comida rápida japonesa Matsuya, especializado en diferentes platillos de arroz al curry.

En los días posteriores a su llegada, seguimos los pasos de Rudi (solo, ya que el hijo trabaja) en su descubrimiento de la megalópolis nipona; lo hace cubriéndose con un abrigo, un *sweater* y una falda de su fallecida mujer que ha traído en la maleta. Como le confesará más tarde al hijo, es para mostrarle a Trudi las cosas del Japón que tanto ella admiraba. Lo vemos así asistir a un rito

de *hanami*¹¹ en el parque de Ueno; recorrer por la noche las callejuelas de la mayor zona roja de Tokio, el distrito de Kabukichô, en Shinjuku; asistir al espectáculo erótico de muchachas bailando en un antro, sin ropa interior bajo la falda; ser atendido por un par de prostitutas que lo enjabonan con lujuria mientras toma un baño en uno de los numerosos *soapland* (prostíbulos disfrazados) del rumbo; recorrer bajo los cerezos que pueblan el inmenso cementerio de Aoyama, acompañado del graznido de los cuervos que alborotan el espacio; en fin, dar un paseo en bote por las aguas del caudaloso río Sumida, en cuyas márgenes observa alineadas las carpas improvisadas por los numerosos *kojiki*, vagabundos sin techo expulsados del “milagro japonés”, etcétera.

En unos de los paseos, cuando se encuentra en el parque Inokashira, en Kichijôji, Rudy se siente atraído por una mujer muy joven que, vistiendo kimono y totalmente maquillada de blanco, danza *butoh* junto al lago del lugar mientras sostiene un teléfono rosa con el que parece comunicarse con alguien. Sin duda, con la imagen de su fallecida mujer en mente, Rudy se acerca a la bailarina, dando comienzo así a una extraña amistad que lo conducirá a la muerte, no sin antes descubrir el significado de la vida. Esa es la fuerza del *butoh*, danza de las sombras o de la muerte, como algunos la llaman.

El nombre de la bailarina es Yuu, quien resulta ser una joven *kojiki* sin techo que dice comunicarse con su madre muerta a través del teléfono rosa. Éste es el comienzo de una amistad que se prolongará un tiempo, hasta que un día Rudy decide hacer una excursión al Monte Fuji acompañado de la joven. Ya en el lugar, se alojan en un *ryokan* llamado Maruyasô, en una habitación de tatami cuya ventana mira en dirección de la montaña sagrada. Desafortunadamente, los primeros días están nublados, hasta que finalmente una madrugada, Rudy se despierta y al abrir la ventana ve finalmente el Monte Fuji recortado en el horizonte. Se viste entonces a toda prisa con el kimono de su esposa, que lo ha acompañado en el viaje a Japón, se maquilla de blanco y baja hacia la orilla del lago cercano en cuyas aguas se refleja la silueta de la montaña que tanto había añorado visitar Trudi.

¹¹ Ceremonia colectiva en la que gente de todas las edades se reúne en lugares públicos a comer y beber debajo de los cerezos para festejar su momento de mayor esplendor floral, pues a partir de éste comenzarán a desprender los pétalos en muy poco tiempo, de ahí el cerezo como símbolo de la fragilidad de la vida, de la impermanencia.

El hombre improvisa entonces unos pasos de *butoh* hasta que cae víctima de su enfermedad y muere repentinamente. Lo encuentra Yuu, quien será la encargada de comunicarse con Karl, el hijo de Rudi, y es con él que lleva a cabo la ceremonia budista de cremación en la cual ambos, el hijo y la amiga, son los encargados de recoger los restos óseos. En la última escena, asistimos al entierro de la urna con los restos de Rudi, ahora en Alemania, en una ceremonia cristiana a la que asisten familiares y amigos de la pareja.

Familia japonesa vs. familia alemana

Tanto *La historia de Tokio* como *Las flores del cerezo* tratan de un viaje que significará la culminación de la vida de sus protagonistas, dos parejas de la tercera edad que deciden hacer una visita a sus hijos. En el caso de la película de Ozu, el destino es Tokio, mientras que Dörrie, la directora alemana, envía a sus personajes centrales a Berlín.

Indudablemente, la película de Doris Dörrie constituye un tributo al director japonés, al tratar un tema de iguales resonancias: la última etapa en la vida de un matrimonio y la relación con las y los hijos. Sin embargo, la película alemana trata de dos viajes: uno a Berlín y otro a Tokio. En los primeros 50 minutos, se desarrolla una trama similar a la de la historia diseñada por Ozu y su coguionista habitual, Noda Kôgo, en la cual la esposa muere, en este caso mientras se encuentran de visita en el Mar Báltico. El resto de la película alemana corresponde a la aventura del viudo en su visita a Tokio, donde vive y trabaja el hijo menor. En el caso de la película alemana podríamos hablar de dos películas cuyos títulos serían *La historia de Berlín* y *La historia de Tokio*.

Es importante señalar el lapso de tiempo que separa a las películas de Ozu y Dörrie: nada menos que cincuenta y cinco años en los cuales el mundo ha experimentado cambios radicales. En 1953, año en que transcurre la historia del filme de Ozu, Japón estaba emergiendo del fiasco de la guerra, transitando la primera etapa de su prodigioso crecimiento de posguerra. Alemania, igualmente reducida a cenizas tras la derrota de 1945; en 2008, año de realización de *Las flores del cerezo*, se ha convertido en la principal nación de la flamante Comunidad Europea, en el marco del capitalismo neoliberal.

ral globalizado, cuando el estado de bienestar, sin embargo, comenzaba a mostrar grietas. Es así como es posible establecer una comparación entre ambas películas, analizando en qué medida se parecen y en qué se diferencian. Para ello, nada mejor que centrarse en el tema de ambas: las relaciones familiares en dos naciones derrotadas en la colosal conflagración de la Segunda Guerra Mundial y el efecto sobre ellas.

Los hijos de la familia de Ozu, en la inmediata posguerra, luchan por encontrar un lugar en una sociedad que está siendo remodelada con premisas democráticas de cuño estadounidense, con el triunfo material como meta, mientras que la familia alemana, cómodamente instalada en la fría sociedad de la afluencia, transita por el camino del triunfo individual de cada uno de sus integrantes. No obstante, en ambas familias se observa una clara alienación en la relación entre padres e hijos. En ambos casos, la visita de los padres provoca una molestia en los hijos, ocupados como están en las demandas laborales que les restan tiempo para atender como es debido a los progenitores. En el caso de la película de Ozu, los hijos deciden enviarlos a Atami, centro vacacional japonés de prestigio, mientras que en la película alemana son los padres quienes, al ver que constituyen una molestia para los hijos, deciden viajar hasta la costa del Mar Báltico. Coinciden las historias en que es en Atami y en el Mar Báltico donde la esposa muestra los primeros signos de que su salud se ha quebrantado, anuncio de que muy pronto morirá, como en efecto sucede.

En la película japonesa, la esposa cumple la función tradicional de la mujer: acompañar y apoyar al marido en el devenir familiar, con escasa profundización en su carácter de mujer. En cambio, la esposa de la película alemana muestra una mayor vida interior, al punto de mostrarla en sus aspiraciones, si bien frustrada, de viajar a Japón mientras sueña con ser bailarina de *butoh*. El esposo alemán ha llevado una vida rutinaria dentro del esquema de la sociedad patriarcal, relegando a la mujer a la rutina del hogar y a la crianza de los hijos, aunque después de que ella fallece comienza a entender cuáles eran sus verdaderas aspiraciones, al punto de que, en la segunda parte de la película, la que relata el viaje a Tokio, no sólo actúa tratando de ponerse en el lugar de ella, sino que hasta viste sus ropas para alcanzar una identificación plena.

También, los hijos de ambas familias muestran el signo del tiempo transcurrido entre una y otra película en que el mundo ha cambiado significativamente, al punto de mostrar sin tapujos la relación lesbiana de la hija e incluso alguna escena de amor físico entre ellas, así como desnudos femeninos en las escenas de la Zona Roja de Tokio, un gran contraste con el recato de la conducta de los integrantes de la familia japonesa, más allá de las diferencias culturales.

Hay una notable similitud entre dos personajes que son los únicos que no tienen relación de sangre con las respectivas familias: Noriko, la nuera viuda del matrimonio japonés, y Franzi, la pareja lesbiana de los alemanes, son las únicas que asumen con afecto la tarea de acompañar a los suegros, además de mostrar una profunda empatía con la personalidad de la madre. Podría decirse, en síntesis, que la primera parte de *Las flores del cerezo* sigue las líneas argumentales de la película de Ozu, mientras que la segunda es original de Dörrie y se detiene en consideraciones de orientación feminista.

No es aventurado, pues, afirmar que *Las flores del cerezo* en sus primeros cincuenta minutos, es una versión actualizada de *La historia de Tokio*, en su pintura de la familia y de los cambios a que se encontró sujeta en el devenir del desarrollo social de la segunda mitad del siglo XX.

El cine de Ozu

Si *Las flores del cerezo* muestra un estilo moderno y dinámico, aunque convencional, de hacer cine, *La historia de Tokio* constituye uno de los ejemplos más acabados de la naturaleza original de estilo de Ozu. En esta película encontramos rasgos de un lenguaje visual que este director venía ensayando desde los comienzos de una carrera que se remonta a la etapa silente del cine japonés y de los primeros años del sonoro (la década del 30 del siglo pasado), cuando Japón experimentó la primera era dorada en el arte popular por excelencia del siglo XX: el cine. También hay una continuidad en la temática que las películas dirigidas por Ozu abordan, en líneas generales, relacionada con la familia y los cambios que ésta fue sufriendo con la llegada de la modernidad a la occidental, cuando tradición y novedad chocan dando lugar a conflictos inéditos que surgieron desde comienzos de la era Meiji (1868-1912) Cir-

cunscribiéndonos a *La historia de Tokio*, los rasgos estilísticos más notables que reiteran recursos de otras películas de Ozu, anteriores y posteriores, serían los siguientes:

En primer término, el uso de cortinillas o separadores, recurso que constituye una herencia del cine mudo, donde se utilizaban intertítulos, generalmente para indicar el escenario donde se sitúa la acción y los personajes de la siguiente secuencia. En *La historia de Tokio* observamos este recurso en diversas ocasiones: el lugar donde habita la pareja central de la película, el matrimonio que decide hacer una visita a los hijos que viven en Tokio, es decir, Onomichi, en la prefectura de Hiroshima, está señalado por el Mar Interior, observado desde los cerros circundantes, a cuya vera se ubica la población, estrecho por el que circulan barcos de carga y transportadores de pasajeros. También, se registra el paso de un tren por las vías que atraviesan el pueblo, observadas desde lo alto y, a continuación, la casa en la colina y un callejón estrecho por el que transitan niñas y niños con uniforme escolar y mochilas a la espalda. Esta primera presentación de Onomichi y la casa de los protagonistas será el anticipo del final de la película, cuando una vez que ha muerto la esposa, la cámara mostrará el mismo escenario, pero sin barcos, sin trenes y sin escolares, señal de que una vida se ha extinguido, una especie de funeral visual en memoria de la persona fallecida. La llegada en tren a Tokio está indicada por chimeneas que exhalan humo negro, indicadores de que estamos en la gran ciudad que se reindustrializa después de la destrucción ocasionada por la guerra. Más tarde, el regreso a Onomichi, el paso por Osaka está señalado por el famoso y reconstruido castillo medieval, símbolo de la ciudad.

En Tokio, la película sigue los pasos de la pareja protagónica en su visita turística a diferentes puntos de la ciudad. La llegada a la casa del hijo médico está marcada por un cartel donde se lee el nombre y la profesión de éste. Un rasgo interesante del cine de Ozu se observa a continuación, cuando vemos a la nuera de los protagonistas en plena tarea de ordenar y asear la casa para recibir a los suegros. Sin mediar palabra, Ozu indica que se trata de una mujer entregada con esmero a las tareas del hogar.

Cuando la pareja se embarca en el *tour* por Tokio acompañados por la nuera viuda, los puntos emblemáticos de la ciudad

están señalados por imágenes: el edificio de la Dieta (parlamento japonés); el Palacio Imperial, con la muralla y el foso que lo circundan; el famoso distrito de Ginza, con el sobreviviente de la guerra más famoso del lugar, la joyería Wako, ubicada en el epicentro de la actividad, etcétera.

Cuando los tres amigos se reúnen en un bar característico de Tokio, atendido por una "Mama-san" (patrona) de carácter muy fuerte, un gran cartel en la calle con la palabra sake (vino japonés) anuncia la naturaleza del lugar, como exclamando "¡Aquí se bebe!", mientras que una vez dentro se escucha como música ambiental una antigua marcha militar, muy popular en los años de la guerra de 14 años protagonizada por Japón, cuando los tres hombres eran jóvenes y vivían en otra realidad. La música remarca la nostalgia de los amigos por aquel mundo perdido, en contraste con la realidad que les toca vivir en la presente "democracia". La plática se centra en el tema de los hijos y de los cambios que de alguna manera los alejan de sus progenitores.

Hay más recursos de esta naturaleza en *La historia de Tokio* que constituyen un catálogo del cine de Ozu, quien evita sistemáticamente la palabra, oral o escrita, para describir a sus personajes y el entorno en que se mueven. Como es de suponer, la ropa que visten es siempre indicativa de la personalidad o circunstancia de sus criaturas.

En segundo término, la ubicación de la cámara a unos noventa centímetros del suelo, definido como *tatami shot* por los críticos de cine. Este recurso, común a toda la obra de Ozu, está presente en la mayor parte del metraje de *La historia de Tokio*, no sólo en los interiores, también en los escenarios al aire libre. En los interiores el recurso es más evidente, sobre todo cuando los personajes se reúnen en el interior del hogar para disfrutar de una comida, un té o una bebida, alrededor de una mesa baja, sentados en el suelo de *tatami*, mientras conversan animadamente. Ozu intenta transmitir así la vivencia exacta de sus criaturas en una situación peculiar de Japón, como es sentarse en el suelo con los ojos de todos más o menos a la misma altura.

Este armado de la escena hace que cuando uno de los personajes en primer plano le dirija la palabra a otro que se encuentra

a su lado y que no vemos, en lugar de hacerlo mirando de costado, lo haga directamente a la cámara, como hablándole al espectador. Ozu rompe así con la regla de los 180 grados que predomina en el lenguaje cinematográfico habitual, que cuida con celo este detalle para que no se produzca una incongruencia espacial que perturbe la narración.

Por otra parte, Ozu evita los desplazamientos de cámara, los llamados *travelling*, de los cuales sólo hay un ejemplo en *La historia de Tokio*, en una escena de exteriores, cuando la cámara, desde un ángulo muy bajo, recorre una calle hasta dar con los personajes protagonistas de la escena. Al parecer, Ozu intenta con su lenguaje visual ubicarse lo más cerca posible de la experiencia real de las personas y para ello utiliza el lente de 50mm, que es el que más se aproxima al ojo humano.

Se habla con frecuencia de que una estética derivada del budismo *zen* es fundamental en el lenguaje minimalista de las películas de Ozu, no sólo por el acento puesto en la actitud de sus criaturas, sino por el uso del espacio vacío de personas y el silencio. Por lo general, en el remate de una escena en la que hemos presenciado una conversación, antes de pasar a la siguiente secuencia, la cámara muestra el lugar ya vacío de personas mientras la banda de sonido se detiene en un prolongado silencio, ni siquiera perturbado por la música de fondo a la que Ozu recurre con frecuencia para enfatizar sentimentalmente lo que ocurre en pantalla.

En definitiva, este conjunto de artilugios técnico-estilísticos que caracterizan la obra de Ozu no constituyen meramente un recurso formal, sino que están al servicio de la perspectiva profundamente humanística del director; humanismo representado en su visión de lo que para él constituye el núcleo central de la sociedad japonesa: la familia. Vemos así que forma y contenido están en permanente diálogo.

Conclusiones

Tanto *La historia de Tokio* como *Las flores del cerezo*, si bien desde perspectivas culturales y tiempo histórico son muy diferentes, comparten la misma inquietud: mostrar la familia, tanto de Japón como

de Alemania, en momentos de cambio en los cuales los valores tradicionales están en crisis. Doris Dörrie, por medio de su enfoque feminista, no oculta su admiración por Ozu Yasujirô y la cultura del país del Sol Naciente, mientras que el director japonés, medio siglo antes, cuestionaba con preocupación el rumbo emprendido por su país y las consecuencias sobre la familia. El caos en que se encuentra el mundo en la actualidad, ¿está dando la razón a ambos?

Referencias

- Bock, A. (1978). *Japanese Film Directors*. Kodansha International LTD.
- Burch, N. (1979). *To the Distant Observer. Form and meaning in the Japanese cinema*. University of California Press.
- Hasumi, S. (1998). *Yasujirô Ozu*. Cahiers du Cinéma (Collection "Auteurs").
- Kinema, J. (Ed.) (1976). *Nippon eiga kantoku zenshû. Guía completa de directores de cine japonés*. Kinema Jumpô-sha.
- Ozu, Y. (1953). *Tokyo story* [Película]. Criterion Collection.
- Sato, T. (1976). *Currents in Japanese Cinema*. Kodansha International LTD.

Las familias en el cine de Koreeda Hirokazu

Martha Loaiza Becerra

Introducción

La familia y los valores humanos suelen ser temas núcleo de las películas del director Koreeda Hirokazu, y los aborda con sensibilidad y atención al detalle, de tal manera que la familia es un “actor”, una unidad fundamental. Koreeda examina la familia como una unidad central en la sociedad y en la vida de las personas. Radiografía las dinámicas familiares, mostrando diferentes maneras en que se conforman, incluidas familias tradicionales, monoparentales, extendidas y lazos creados fuera de la relación sanguínea. Uno de los aspectos más retadores que ofrece el cine realizado por Koreeda es la exploración de las relaciones familiares, los vínculos humanos y su complejo entramado. Examina las relaciones entre padres, madres, e hijos/as, hermanos/as, abuelos/as y nietos/as, así como la influencia de estas relaciones en la formación de la identidad y la autoaceptación.

A través de sus películas, Koreeda critica aspectos de la sociedad contemporánea japonesa, como las presiones sociales, las expectativas culturales y la lucha por la supervivencia en un mundo cada vez más complejo y competitivo. Algunas de sus películas exploran cómo estos factores afectan a la unidad y estabilidad de la familia. Koreeda tiende a representar a sus personajes de manera

empática y comprensiva, mostrando sus luchas y desafíos en la vida cotidiana. Mediante la empatía, busca generar una reflexión profunda en la audiencia sobre temas universales como la compasión, el perdón, la aceptación y la responsabilidad mutua. Su estilo cinematográfico es realista y naturalista; se centra en la vida diaria y las interacciones humanas genuinas. Esto ayuda a crear personajes y situaciones que resuenan con autenticidad y cercanía, permitiendo una conexión emocional más fuerte con la audiencia. El cine de Koreeda tiene un sesgo antimoderno, pues no hay efectos especiales, y la música es un elemento incidental, una cortina de color para matizar el ambiente. La narrativa es pausada, y el espectador es un actor no capturado por la cámara; somos Koreeda.

No hay “normalidad” en los tipos de familia japonesas que retrata Koreeda. Los hombres que reconstruyeron Japón al término de la Segunda Guerra Mundial, los que llegaron desde el noreste a principios de la década de 1960, venían solos, dejando a sus padres, esposas e hijos o hijas en sus pueblos. Los constructores del Japón opulento de las décadas de los setenta y los ochenta no tuvieron la oportunidad de crecer al lado de sus hijos/as; apenas un par de veces por año regresaron para visitarles¹.

Las narrativas de sus filmes están lejos, muy lejos de las prioridades del gobierno y los círculos intelectuales de debate como lo es la reactivación económica desde hace casi tres décadas. El peso de la vida, el transcurrir del tiempo, el padre siempre trabajando fuera de casa, sin recuerdos de sus hijos/as. La familia de posguerra: el padre proveedor. El Japón que se reconstruye y urbaniza entre el fin de la guerra y la celebración de los juegos olímpicos es el contexto de una generación de “sacrificio”; migrantes internos, buscadores de trabajo en los grandes proyectos de obras públicas, viviendo alejados de sus familias hasta por más de 20 años, o toda la vida. También están los desplazados, las personas marginales, quienes no pudieron abordar el tren del éxito. Los que difícilmente llegarán a la estación de la prosperidad, el reco-

¹ En la novela *Tokio, estación de Ueno* de Yū Miri, traducida por Tana Ōshima y publicada en español por la editorial Impedimenta en 2022, se retrata el proceso de disolución de la familia tipo del periodo de posguerra, a través de la vida y muerte de Kazu, un obrero de la construcción.

nocimiento o el prestigio. Los personajes de vida “modesta” y gris, así como los buscadores de felicidad, los esperanzados, son piezas clave en la narrativa visual de este gran autor fílmico.

Sobre Koreeda Hirokazu

Koreeda Hirokazu es director, productor y guionista. En sus películas explora temas humanos profundos y complejos, a menudo centrados en la vida familiar y las relaciones interpersonales. Algunas de sus obras más conocidas son: *Nadie sabe* (2004), *Air doll* (2009), *De tal padre tal hijo* (2013), *Nuestra hermana pequeña* (2015), y *Un asunto de familia* (2018), que ganó la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes. En 2022, presentó *Broker* (2022) y en 2023 estrenó *Monster* (Kaibutsu), en ese mismo Festival. Nació en Tokio en 1962. Se graduó en la Universidad de Waseda, y en la década de 1990 comenzó a filmar documentales para televisión. En 1995 debutó como director de largometrajes con la película *Maboroshi no hikari*.

Sus filmes son sobrios y traslucen una conciencia social; trabaja obras ficticias con base en realidades inequívocas. Es un artífice a la hora de manejar la cámara en mano para colocarnos como espectadores justo dentro de la cotidianeidad íntima de sus personajes. Una de sus mayores cualidades es la observación. Su filmografía permite ver cómo son las relaciones entre las personas en contextos urbanos contemporáneos. Son relatos acerca de la manera en que se vive en una sociedad capitalista que premia el éxito, los logros, los méritos, pero a la que difícilmente le importa el destino de los marginales. Sin embargo, el cine de Koreeda no es un cine seco ni amargo, por el contrario, es un cine que se esfuerza por abrir puertas y ventanas a la esperanza. Su estilo narrativo es de tipo documental.

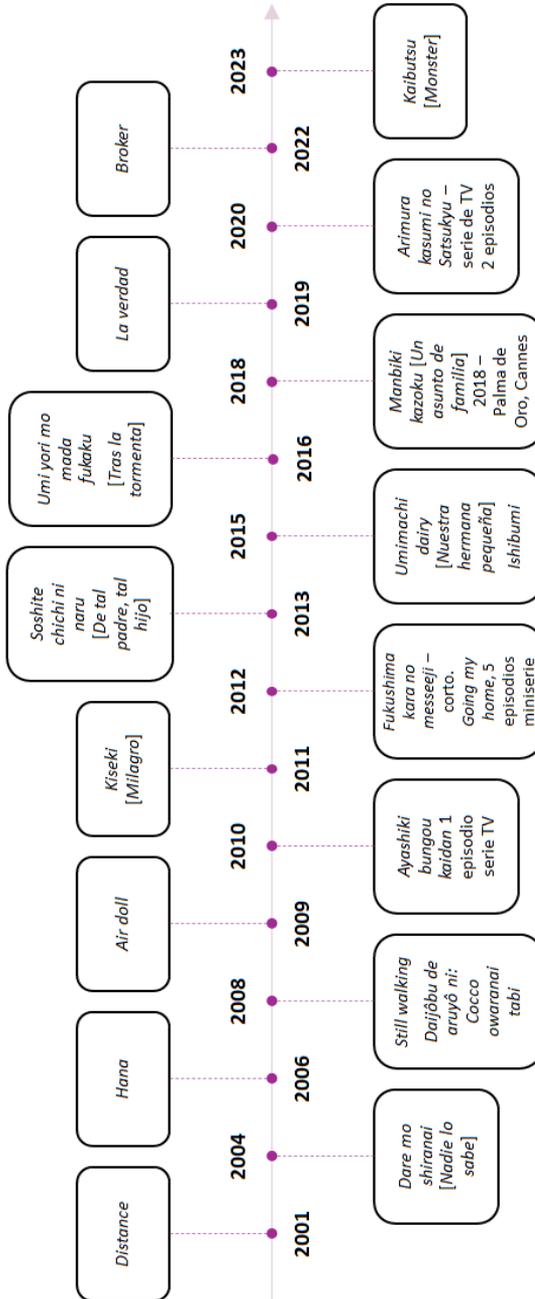
Es uno de los autores cinematográficos japoneses con mayor reconocimiento por sus numerosas nominaciones y premios en festivales internacionales; 120 nominaciones y 70 premios.

Tabla 1. Premios más importantes entregados a Koreeda Hirokazu por sus obras filmicas

Película	Festival	Premio	Año
<i>Después de la vida</i> [<i>Wandafuru raifu, After life</i>]	Festival Internacional de Cine de San Sebastián	FIPRESCI	1998
<i>Un día en familia</i> [<i>Aruitemo Aruitemo, Still walking</i>]	Festival de Cine de Mar del Plata	Mejor película/ ACCA Jury Prize	2008
<i>Nuestra hermana pequeña</i> (<i>Uminachi diary</i>)	Festival Internacional de Cine de San Sebastián	Premio de la Audiencia	2015
<i>Un asunto de familia</i> (<i>Manbiki kazoku</i>)	Festival de Cannes	Palma de Oro	2018
<i>Broker, intercambiando vidas</i> [Beurokeo]	Festival de Cine de Munich	ARRI/OSRAM Award	2022
<i>Monster</i> [Kaibutsu]	Festival de Cannes	Premio mejor guion -Sakamoto Yuji	2023

Fuente: Elaboración propia con base en información del sitio Internet Movie Data base, IMDb (s.f.).

Figura 1. Filmografía de Koreeda Hirokazu 2001-2023



Fuente: Elaboración propia con base en información de IMDb (s.f.).

Dilución de la familia moderna japonesa

El tipo de familia que predomina en Japón es resultado del proceso de occidentalización y la adopción del sistema económico capitalista. La idea de qué es una familia moderna está directamente relacionada con los cambios políticos y económicos que ocurrieron en Japón tras la Renovación Meiji. Es claro que las relaciones sociales están regidas por una serie de normas que tienen su origen en los comportamientos esperados de los géneros masculino y femenino. El género y la clase están conectados con la ideología de la modernidad. El control y la subordinación son objetivos claros de la ética del trabajo, que se rige por principios morales propios (Bauman, 2004) y los valores de consumo concomitantes. El “miedo” como expresión de fracaso no es un elemento marginal. Es una emoción manifiesta en las relaciones interpersonales (Bauman, 2007).

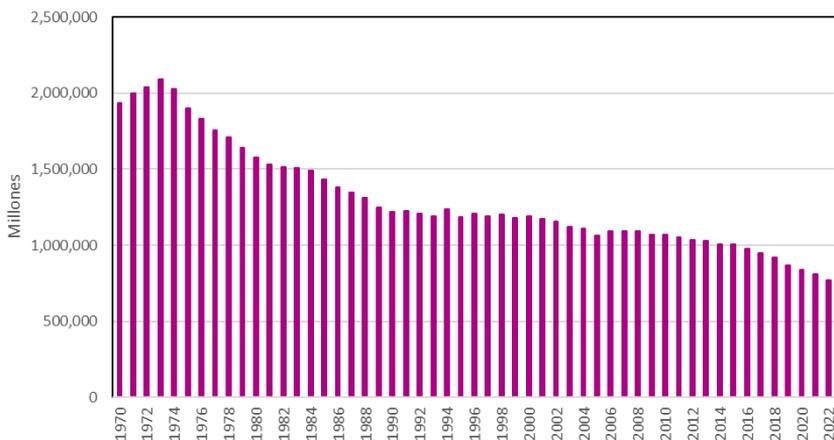
El cine de Koreeda puede inscribirse en un escenario donde las llamadas estructuras sólidas: régimen de producción industrial y las instituciones democráticas, están llegando a su fin. Ideas como la felicidad material se desvanecen frente a la inminencia de la catástrofe generada por el cambio climático, el agotamiento de los recursos, la contaminación, las diferencias entre los ricos y los pobres, entre otros. Su cine ofrece una mirada que ve más allá del optimismo material de los gestores de la sociedad opulenta (Galbraith, 1958). En Japón, al igual que en otros países, el crecimiento económico de la posguerra generó profundas desigualdades sociales. La precariedad es multiforme.

A esto hay que agregar dos fenómenos en curso: el envejecimiento acelerado de la población y la caída gradual del número de nacimientos en Japón (figuras 2 y 3). Si bien, estos fenómenos son una tendencia global, resulta claro que en el caso de Japón significan el “hundimiento” demográfico que desde ya implica el cambio de los paradigmas familiares que la adopción del sistema capitalista produjo. Uno de los efectos relacionados con el tema de la familia y los valores vistos por el cine de Koreeda es lo ambiguo del término de “comunidad”.

Esa ambigüedad de las otrora instituciones sólidas y de roles perfectamente definidos como la familia es clara y comprensible en el cine de Koreeda. Existe una paradoja en la caída de la tasa

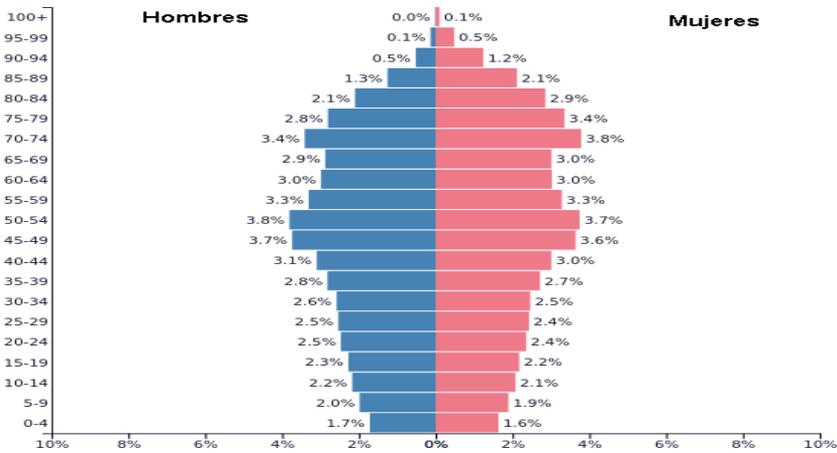
de natalidad que ha sido puesta en evidencia por el cine y la literatura antes que los estudios académicos. Las y los niños, un tesoro desde la perspectiva económica, son despreciados por las personas adultas. ¿Por qué los hijos o hijas se convierten en una carga? No hay respuestas absolutas, pero esto obedece a factores como el alto costo de la vivienda y los servicios educativos, la fuerte competencia social, y la precariedad laboral en la que vive la juventud desde fines de la década de 1990. Nadie quiere ser un perdedor absoluto en un contexto en donde la seguridad social para madres trabajadoras casadas o solteras no ofrece ventajas significativas. A pesar de ello, quienes son padres o madres encaran de diferentes maneras su responsabilidad, incluso si ello significa decidir no enfrentarlas y abandonar su maternidad/paternidad.

Figura 2. Evolución del número de nacimientos en Japón 1970-2022



Fuente: Elaboración propia con base en datos del Ministerio de Salud, Trabajo y Bienestar Social de Japón (s.f.).

Figura 3. Pirámide de población de Japón en 2023



Nota: La población total de Japón es de 123'294,513 habitantes. Es claro que es un país de adultos de mediana edad y personas adultas mayores.

Fuente: PopulationPyramid.net (s.f.).

El cine de Koreeda y los “nuevos” tipos de familia: valores y contextos complejos

En el cine de Koreeda no se retrata el modelo del *sarariman* ni tampoco a la *sangyoshufu*. La familia de clase media sumisa difusora de la ideología familista y valores como orden, lealtad y armonía se ha ido diluyendo desde la década de los noventa del siglo pasado². Tal vez sólo prevalezca la armonía mientras promueve la compasión y la coexistencia pacífica. Los personajes femeninos retan el ideal decimonónico de *ryōsaikenbo* (“buena esposa, madre sabia”) (Buckley, 2002). Sus familias son disfuncionales, reestructuradas o

² Sobre la clase media sumisa, la cultura del *sarariman* y sus valores, véase a Van Wolferen (1989) y *The loyal retainers* en Buruma (1985). *Sangyoshufu* es un término japonés que se refiere a las amas de casa que trabajan en fábricas u otras industrias. Estas mujeres suelen tener que compaginar su trabajo en la fábrica con las tareas del hogar y el cuidado de los hijos. El término *sangyoshufu* puede tener connotaciones negativas o positivas. Por un lado, puede verse como un símbolo de la fortaleza y la resistencia de las mujeres japonesas. Por otro lado, puede verse como un recordatorio de la desigualdad de género que aún existe en Japón.

abiertamente “inventadas” en el sentido de que sus integrantes recrean su propia versión de lo que puede considerarse una familia.

En su filmografía desdibuja los estereotipos para integrar los cambios actitudinales de los hombres y mujeres a lo largo de los últimos veinte años. Las familias japonesas han cambiado y Koreeda considera que no es la sangre sino el tiempo compartido lo que hace a una familia denominarse como tal. La familia funciona como el espacio en donde la identidad individual se construye a partir de la exposición a la vida social y los valores. Las estructuras familiares que muestran son vulnerables. No todos los padres les enseñan cosas buenas a sus hijos; enseñan lo que sus hijos requieren para sobrevivir.

En el verano de 2023, se publicaron los resultados de la Encuesta sobre las condiciones de vida realizada por el gobierno japonés durante 2021, ésta permitió conocer que el 44.5% de los hogares monoparentales viven en situación de pobreza (International Press, 2023).

Familias monoparentales

En *Nadie sabe* (2004), Keiko es la madre soltera de Akira, Shigeru, Kyoko y Yuki. Todos tienen un padre distinto. No van a la escuela, viven escondidos en un pequeño departamento. Ante la posibilidad de tener una vida al lado de otro hombre los abandona. También se muestran otras familias. El casero Yoshinaga vive junto a su esposa y un *perrhijo*. Saki estudiante adolescente y amiga de los hijos de Keiko tiene padres, pero es como si no los tuviera. Las familias están fragmentadas, o, mejor dicho, rotas. De acuerdo con Jacoby:

La premisa de *Nadie sabe* podría considerarse como una inversión de la premisa de *Cuento de Tokio*; mientras que la película de Ozu trata sobre los padres abandonados por sus hijos, Koreeda trata sobre los niños abandonados por sus padres (2011, p. 70).

Koreeda muestra la lucha de la madre para criar a sus hijos en una situación difícil y precaria. Exhibe la responsabilidad materna, la presión y los desafíos que enfrenta al tratar de mantener unida a su familia, aunque su enfoque en ocasiones es irresponsable. La

película pone un fuerte énfasis en cómo esta situación afecta a los niños, especialmente al hijo mayor, Akira, que asume el papel de cuidador y protector de sus hermanos menores. Koreeda muestra cómo los niños deben enfrentar y adaptarse a una realidad difícil y cómo esto afecta su desarrollo y perspectiva de la vida. Koreeda retrata la vulnerabilidad y resiliencia de la niñez en un mundo de personas adultas, donde deben lidiar con la incertidumbre y la inestabilidad sin tener control sobre su entorno. También muestra la increíble resiliencia, amor y cuidado que los niños tienen entre ellos.

El director utiliza un estilo realista y emocionalmente poderoso para representar la historia, que está basada en el “incidente de los niños de Sugamo”, un caso de abandono infantil perpetrado por la madre de cinco niños en 1988³. A través de las actuaciones naturales de los niños y una narrativa sensible, Koreeda logra que el espectador sienta empatía y conexión con los personajes y sus circunstancias. En general, *Nadie sabe* es una película que ilustra las luchas y desafíos de una familia disfuncional desde la perspectiva de los niños, mostrando la vulnerabilidad y la resiliencia infantil en medio de la adversidad.

³ El incidente “Nishi-Sugamo kodomo okizari jiken” ocurrió en Sugamo, Toshima, Tokio. Fue un caso mediático en 1988, una madre soltera abandona a sus cinco hijos nacidos en 1973, 1981, 1984, 1985 y 1986. Excepto el nacido en 1973, los demás no fueron registrados. El nacido en 1984 murió poco después de nacer y su cuerpo fue ocultado dentro del departamento. La niña nacida en 1986 fue asesinada por un amigo del niño nacido en 1973 y su cadáver fue enterrado por ambos niños en un bosque de Chichibu. Todo esto ocurrió durante la ausencia de nueve meses de la madre quien los dejó al cuidado del hijo mayor para vivir con un nuevo novio, dejándoles sólo 50 mil yenes para su manutención. Los niños estaban severamente malnutridos en el momento en que la policía irrumpió en el departamento tras una denuncia del casero. La madre se entregó, fue juzgada por abandono de infantes, pasó tres años en la cárcel y cuando fue liberada se le devolvió la custodia de sus dos hijas menores.

Figura 4. La familia Fukushima en *Nadie sabe* (2004)



Nota: De derecha a izquierda: Keiko, Yuki, Kyoko, Akira y Shigeru.
Fuente: Alamy (s.f.).

Figura 5. Los niños Fukushima en *Nadie sabe* (2004)



Nota: De derecha a izquierda: Shigeru, Akira, Kyoko y Yuki, personajes infantiles de *Nadie Sabe* de Hirokazu Koreeda (2004).
Fuente: IMDb (s.f.).

En *Milagro* (Kiseki, 2011) también se observa la resiliencia infantil. Esta película se centra en Koichi y Ryunosuke Maeda, dos hermanos separados que cursan el cuarto y sexto grado de educación primaria, viven en ciudades diferentes porque, tras el divorcio de sus padres Nozomi y Kenji, decidieron repartirse la responsabilidad de cuidarlos; así es, los niños cuidan de sus padres adultos. Es una aventura al estilo de *Tom Sawyer* de Mark Twain, donde el mundo infantil es más inteligente y maduro que el adulto.

Los personajes viven en dos ambientes paralelos en el norte y sur de Kyūshū. Mientras Ryunosuke vive en Fukuoka con su padre, Koichi vive en Kagoshima con su madre y sus abuelos maternos Hideko y Wataru. Las familias monoparentales es el tipo de familia que aparece en sus diversas configuraciones en la película. Megumi, amiga de Ryunosuke es hija de una madre soltera que atiende un pequeño bar. Tanto la niña como la madre desean que ella se convierta en actriz debido a su belleza (figura 6).

En un contexto en el que podemos observar al volcán Sakurajima⁴ como telón de fondo, una metáfora sobre el peligro inminente que acecha la vida y la trastoca para siempre, los personajes son confiados y tienen sueños. El abuelo, por ejemplo, desea lanzar su marca de *ogi yokan*⁵. Fue pastelero y tiene el anhelo de tener éxito con un postre “sin azúcar” que, sin embargo, las nuevas generaciones no aprecian; mientras tanto, la abuela toma clases de danza con otras mujeres de la tercera edad. El padre de los niños trabaja como obrero para poder convertirse en músico de una banda de rock. La madre quisiera tener una familia unida, mientras trabaja como cajera en un supermercado, trabajo precario por antonomasia (figuras 10 y 11).

La vida parece bonita, pero los recuerdos nos muestran que no lo era hasta antes de la separación, el desempleo del padre generó episodios de violencia verbal entre los esposos y desasosiego en los niños (figuras 7, 8 y 9). Por ello, la trama gira en torno al deseo de los hermanos de reunirse nuevamente y la creencia de

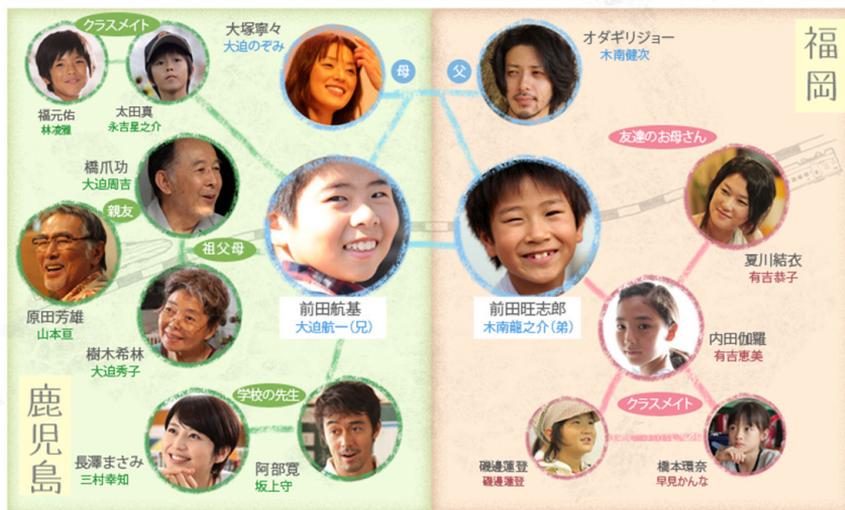
⁴ El volcán de Sakurajima se sitúa frente a Kagoshima en Kyūshū. Explotó cientos de veces entre 2009 y 2014. En 2018 volvió a hacer erupción.

⁵ El *ogi yokan* es un postre japonés tradicional que se elabora con pasta de frijol dulce, agar-agar y harina de arroz.

que un milagro puede ayudar a que esto suceda. A continuación, se destacan algunos puntos clave sobre cómo Koreeda aborda el tema de las conexiones familiares; la unidad y la empatía son el verdadero milagro. La inocencia y la fe de los niños en la posibilidad de que ocurra lo que desean si logran presenciar el cruce de dos trenes de alta velocidad, es una convicción que transforma sus vidas. Ese es el milagro. Si bien los niños anhelan la unidad familiar, especialmente cuando han experimentado la separación de sus padres, descubren que están conectados con sus abuelos, sus amigos, sus maestros y que todos ellos les ofrecen apoyo emocional, porque también son un tipo de familia. La perspectiva infantil sobre los deseos y cómo hacerlos realidad es esperanzadora. Además, convence al espectador de que no hay nada malo en llevar vidas ordinarias. Es un ejercicio honesto sobre la manera en cómo los niños perciben el mundo que los rodea, especialmente los vínculos con la familia.

Figura 6. Árbol genealógico y afectivo de los hermanos Maeda

まえだまえだ映画初主演!そして子供たちと温かな絆を結ぶ大人たちに豪華キャスト陣が集結!!



Fuente: Bandai Visual Co., LTD (s.f.).

Figura 7. Una cena tranquila se torna violenta tras la pérdida del empleo de Kenji



Fuente: Película *Kiseki* de Hirokazu Koreeda (2011), fotograma.

Figura 8. Violencia doméstica y desasosiego infantil



Fuente: Película *Kiseki* de Hirokazu Koreeda (2011), fotograma.

Figura 9. Nozomi busca empleo



Fuente: Película *Kiseki* de Hirokazu Koreeda (2011), fotograma.

Figura 10. Nozomi como empleada en un supermercado



Fuente: Película *Kiseki* de Hirokazu Koreeda (2011), fotograma.

Figura 11. Nozomi trabajando en el supermercado



Fuente: Película *Kiseki* de Hirokazu Koreeda (2011), fotograma.

En *De tal padre, tal hijo* (*Sochite chichi ni naru*, 2013) Hirokazu Koreeda examina las complejidades de la paternidad y la crianza de los hijos. Los Nonomiya y los Saiki son las familias protagonistas (figura 12). Ambas familias son de tipo nuclear y funcionan dentro de los márgenes de la heteronorma: padre trabajador y madre educadora. Mientras que el señor Nonomiya es un *sarariman* próspero y muy materialista, el señor Saiki es un electricista que trabaja por su cuenta y un padre muy amoroso, un tipo de padre que no se corresponde con la filosofía, la ética y los valores confucianos⁶. Las madres de

⁶ Estos valores son: el respeto a la autoridad y jerarquía; la ética del trabajo y deber; ética familiar y filial; la educación y búsqueda de la excelencia y, la armonía social y moderación. La idea de respetar a los mayores y seguir una estructura jerárquica en la sociedad es una parte fundamental de la ética confuciana. En Japón, esto se refleja en la importancia dada a la obediencia y el respeto hacia los superiores, tanto en la familia como en el trabajo. Confucio enfatizaba la importancia del trabajo duro, la dedicación y el cumplimiento de los deberes sociales. Estos valores se reflejan en la ética laboral japonesa, donde el compromiso con el trabajo y la responsabilidad hacia la comunidad son altamente valorados. La familia es un pilar central en la ética confuciana, y se espera que sus miembros muestren respeto y devoción hacia padres, madres y personas adultas mayores. Este valor se refleja en la fuerte cohesión familiar y el énfasis en el cuidado de las y los ancianos en la sociedad japonesa. Confucio creía en la importancia de la educación como medio para mejorar la sociedad y alcanzar la excelencia personal. Por ello, en Japón se valora la educación como un medio para el progreso personal y social, y existe una fuerte presión social para alcanzar el éxito académico y profesional. La búsqueda de la armonía social y la moderación en todas las cosas son valores confucianos importantes. En Japón, esto se refleja en la importancia dada a la cortesía, la moderación en el comportamiento y la elusión de conflictos abiertos.

ambas familias se dedican totalmente al cuidado de sus hijos o hijas. El prejuicio que se pulveriza es que “ningún padre criaría un hijo que biológicamente no sea suyo”. La premisa es básica “no es padre el que engendra, sino el que cría”. Aquí hay algunos aspectos clave de cómo Koreeda aborda el tema de la paternidad. La trama se centra en dos familias cuyos hijos fueron intercambiados al nacer en el hospital (figura 13). Una familia es de clase media alta y la otra es de clase trabajadora. Koreeda explora cómo este error afecta a ambas familias y cómo encaran el dilema de criar a un niño que no es biológicamente suyo.

La película muestra el contraste entre los estilos de crianza y valores de ambas familias. Destaca cómo la crianza en diferentes entornos sociales influye en la personalidad y el desarrollo de los niños, lo que lleva a reflexiones sobre qué es lo más importante en la vida de un infante. Para el padre *savariman* la disciplina y el logro son lo más importante, mientras que para el padre electricista lo es el bienestar, alegría y salud de sus hijos. El director profundiza en la búsqueda de identidad por parte de los niños y cómo descubren su verdadera conexión emocional con sus padres biológicos. Examina cómo la genética y la crianza influyen en la identidad de un individuo y cómo se enfrentan a esta revelación. Puntualiza la cuestión de la verdadera responsabilidad y el significado de ser un padre, y cómo las acciones y las decisiones de los padres afectan a sus hijos, planteando preguntas sobre qué es más importante: lazos biológicos o la crianza amorosa y emotiva. Su enfoque es sensible y empático para representar las emociones y los dilemas de los personajes. Las familias protagonistas luchan por entender y aceptar la verdad, buscando el bienestar de los niños a pesar de las dificultades. Conduce a la reflexión sobre el verdadero significado de ser padres, y cómo la familia puede crecer si se co-crian los hijos.

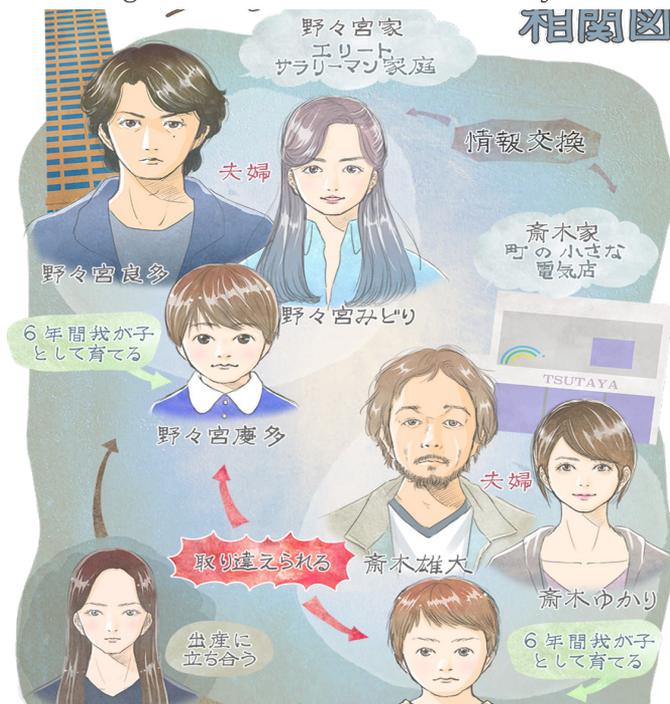
Si bien es importante el cuestionamiento del dogma heteropatriarcal a través de las relaciones de género y clase, también muestra el “empequeñecimiento” de las familias nucleares, la reducción del número de hijos debido a las metas vinculadas con el éxito futuro en el mercado laboral y la realización profesional en un entorno de fuerte competencia.

Figura 12. Las familias Nonomiya y Saiki, póster de la película *De tal padre, tal hijo*



Nota: De derecha a izquierda: Yukari, Yudai y Ryusei Saiki; Ryota, Midori y Keita Nonomiya. Fuente: IMDb (s.f.).

Figura 13. Diagrama de la relación de los Saiki y los Nonomiya



Fuente: Hikakujo.com (2022).

Nuestra hermana pequeña (*Umimachi diary*, 2015) está basada en el manga homónimo de Akimi Yoshida. La historia se centra en tres hermanas adultas que viven juntas en Kamakura, Japón, y su relación con su hermanastra más joven. Las hermanas Kōda: Sachi, Yoshino y Chika. El padre las abandonó y la madre también, 15 años después el padre muere y en el funeral se enteran de que tienen una hermana pequeña: Suzu Asano (figura 14). La reciben en la casa de la abuela en donde ellas viven, porque la madre de Suzu no es una mujer que siga las convenciones, ya que al parecer no le interesa ejercer la maternidad. Todo es muy tradicional excepto el tipo de familia que ellas conforman.

Se trata nuevamente de una familia con una estructura no convencional, donde tres hermanas adultas viven juntas en la casa de su abuela y se hacen cargo de su hermanastra más joven después de la muerte de su padre. Koreeda explora cómo esta familia encuentra formas de apoyo mutuo y amor en su vida diaria. Destaca la importancia de los lazos fraternales y de qué manera estos se mantienen y fortalecen, a pesar de las adversidades y los desafíos de la vida. Muestra de qué modo las hermanas se apoyan y se cuidan mutuamente a lo largo de la película. Estos tópicos vuelve a explorarlos en *Makanai: La cocinera de las maiko* (*Maiko san chi no makanai san*, 2023) una serie de nueve episodios basada en el manga homónimo de Aiko Koyama. Las mujeres tejen redes de hermandad que las convierten en familias extendidas.

En el caso de *Nuestra hermana pequeña*, aborda el tema del luto y la pérdida a través de la relación de las hermanas con su padre fallecido, y cómo cada una de ellas maneja su dolor de manera diferente. Aquí las experiencias de pérdida afectan las dinámicas familiares y la búsqueda de consuelo y sanación. Señala los tránsitos de la infancia a la madurez a través de los personajes de las hermanas. Las maneras de enfrentar sus vidas de adultas, sus relaciones amorosas, sus trabajos, mientras cuidan a su hermanastra más joven y se reconcilian con su pasado y su futuro. Si bien ellas fueron abandonadas no sólo por su padre, sino también por su madre, ellas no hacen lo mismo con su hermana menor. *Nuestra hermana pequeña* es una película que explora las complejidades y la calidez de las relaciones familiares, mostrando cómo el apoyo, el amor y la comprensión entre hermanos pueden prevalecer incluso en situaciones difíciles.

Figura 14. Las hermanas Kōda: Sachi, Yoshino y Chika y Suzu Asano, la hermana pequeña



Fuente: Filmin.es (s.f.).

En *Tras la tormenta* (*Umi yori mo mada fukaku*, 2016), Hirokazu Koreeda se centra en las complejidades de las relaciones humanas y en qué medida la vida cotidiana puede influir en la percepción de la felicidad y la realización personal. Shinoda Ryōta es un novelista de un solo éxito, apostador, detective, “mal padre”, “mal esposo” y “pésimo hijo”, el paradigma del fracaso en la mediana edad.

La familia Shinoda está constituida por Chinatsu, la hermana; Yoshiko, la madre viuda; Shiraishi Kyōko, la exesposa, y Shiraishi Shingo, el hijo (figura 15). El tema es la compleja dinámica de una familia disfuncional, centrándose en el personaje principal, el escritor llamado Ryōta, y su relación con su exesposa, su hijo y su madre. Koreeda muestra cuánto las relaciones cambian y evolucionan con el tiempo, y hasta dónde influyen en las personas involucradas (figura 16).

El director utiliza la vida cotidiana como escenario para explorar temas más profundos. La película se centra en la vida diaria de la familia y en qué sentido las pequeñas cosas pueden afectar sus relaciones y percepciones de la felicidad. El personaje principal, Ryōta, lucha por alcanzar sus sueños como escritor mientras enfrenta desa-

fios financieros y personales. Koreeda explora de qué manera los individuos equilibran sus aspiraciones con las realidades de la vida y las expectativas sociales. En la relación entre Ryōta y su hijo, destaca la importancia de la comunicación y la comprensión; cómo los padres a menudo tienen que reconciliar sus propios deseos con la responsabilidad de cuidar y criar a sus hijos. Señala de forma clara la soledad y la vulnerabilidad emocional de los personajes. Muestra en qué medida las personas pueden sentirse desconectadas y la búsqueda de conexión y consuelo a pesar de sus luchas y desafíos. Nos conduce hacia la reflexión sobre lo qué es o significa la felicidad en el marco de la familia, las maneras tan complejas en las que los seres humanos nos conectamos.

Figura 15. La familia Shinoda



Nota: De derecha a izquierda: Ryōta, Shiraishi Kyōko (exesposa), Yoshiko (madre y abuela), y Shiraishi Shingo (hijo que ahora lleva el apellido del solvente segundo esposo de Kyōko). Fuente: Schilling (2016).

Figura 16. Los protagonistas de *Tras la tormenta* (Familia Shinoda)



Fuente: Media City (2019).

Un asunto de familia (*Manbiki kazoku*, 2018) recibió una amplia aclamación de la crítica internacional, incluyendo la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes en el mismo año. Trata de contestar la pregunta planteada por uno de los personajes de *De tal padre, tal hijo*: “¿Qué es lo que hace a una familia?” La película está inspirada en las consecuencias sociales de la recesión en Japón reportadas en la prensa y los blogs, entre otras, el “robo hormiga” en los supermercados. Koreeda no sólo dirige, sino también escribe y edita. La película está filmada en Tokio. Identificamos a los integrantes de la familia por su nombre de pila: Osamu y Nobuyo, son el padre y la madre; Hatsue es la abuela; Aki la hija adolescente; Shota el hijo pequeño y Yuri la hija adoptiva (figura 17). Son una familia de clase baja, que hurta para vivir, se trata de una familia no convencional que se ha formado a partir de personas que han elegido vivir juntas y apoyarse mutuamente, aunque no tengan lazos sanguíneos.

En ellos se expresa la paradoja de la sociedad dividida japonesa actual, así como el abuso infantil. La película pone de manifiesto la lucha diaria contra la pobreza y la supervivencia que en-

frenta esta familia. Muestra que roban en tiendas para sobrevivir y en qué sentido enfrentan la precariedad económica de una manera que destaca las limitaciones sociales y económicas de su entorno. Si bien sus métodos de supervivencia son cuestionables, tienen la capacidad de ser compasivos y manifestarse amor. Estos personajes marginalizados se preocupan profundamente unos por otros y encuentran consuelo en su unidad, lo que desafía las nociones convencionales de familia normada por los valores confucianos.

Koreeda plantea preguntas sobre la verdadera naturaleza de la familia y el papel de la sociedad en definir y juzgar las relaciones humanas. A los niños en esta familia se les enseña a sobrevivir en la periferia de la sociedad. La condición de pobreza en que viven les impide ser una familia a pesar de la compasión, el amor y la unidad que intentan resguardar. Todo se desmorona cuando Hatsue, la abuela de cuya pensión dependen, muere. Entonces, la entierran en el jardín, esta acción hará que sean juzgados duramente. Shiota es atrapado mientras huye al ser descubierto hurtando en un supermercado junto a su hermana Yuri. Es así como la policía descubre la inhumación ilegal de Hatsue (sospecha de asesinato), la prostitución juvenil de Aki, quien es una prófuga de su propio hogar, identifican a Nobuyo como la asesina de su marido por violencia doméstica y a Osamu su pareja y cómplice, a Yuri, a quien la prensa sensacionalista considera víctima de un secuestro, sin saber que es una víctima de abuso infantil por parte de sus propios padres y que no fue raptada sino salvada de un balcón en donde temblaba de frío y hambre. El hogar-refugio que todos construyeron se desmorona de manera catastrófica.

El desconocimiento del contexto y las circunstancias particulares de cada personaje que constituye esa “familia de ladronzuelos” es lo que permite juzgarlos de manera fácil. Con esa misma facilidad, la “sociedad bien” y las autoridades juzgan y señalan a las personas que son como ellos. Esta película se sitúa en las antípodas de *Feos, Sucios y Malos (Brutti, Sporchi e cattivi, 1976)* de Ettore Scola, un retrato realista de una familia de clase baja que vive en un barrio marginal de Roma. Aquí podemos ver claramente los antivalores y las mezquindades de una familia numerosa; Ettore Scola y Koreeda Hirokazu fueron reconocidos con la Palma de Oro

a la mejor dirección en el Festival de Cannes, pero su retrato de familia es disímulo en el rubro de los valores.

En *Un asunto de familia* vemos valores universales como la bondad, la amistad y la honestidad. Y, éstos, con matices diversos aparecen en todas las obras de Koreeda. La moral de sus personajes no es confuciana porque el contexto en donde se desenvuelven no es ordenado, ni justo, ni armónico, ni benevolente, y tanto los padres como las madres no pueden ser honrados y/o respetados desde una perspectiva ética confuciana. Sin embargo, son personajes humanos, profundamente humanos, a los que hay que entender en sus respectivos contextos.

Figura 17. Póster de *Un asunto de familia*



Nota: De derecha a izquierda: Hatsue, Aki, Osamu, Shota, Yuri y Nobuyo.
Fuente: Alamy.es (s.f.b.).

Conclusiones

Hirokazu Koreeda se ha destacado por su capacidad para explorar la complejidad de las relaciones familiares y los valores humanos en un contexto social y cultural específico, y a menudo desafía a la audiencia a reflexionar sobre lo que significa ser parte de una familia y una sociedad en evolución.

A través de sus personajes y tramas, Koreeda examina cuestiones morales y éticas. Sus películas a menudo presentan situaciones en las que los personajes se ven obligados a tomar decisiones difíciles que plantean preguntas sobre los valores personales, la moralidad y la responsabilidad.

Hirokazu Koreeda es conocido por crear películas que exploran los valores familiares, las relaciones interpersonales, los dilemas éticos y la humanidad en la vida cotidiana. Sus películas a menudo ofrecen una mirada analítica sobre estos temas, lo que ha contribuido a su reconocimiento como uno de los cineastas contemporáneos más importantes en la representación de la familia y los valores en el cine japonés y mundial. Koreeda desafía la noción tradicional de la familia nuclear convencional y explora diversas estructuras familiares, incluyendo familias monoparentales, familias extensas, adopciones y relaciones no convencionales. A través de esta diversidad, muestra que la verdadera esencia de la familia va más allá de los lazos biológicos.

El director tiene una habilidad única para capturar la vida cotidiana y las interacciones familiares con un enfoque realista y detallado. Sus películas a menudo se centran en momentos simples, pero poderosos que ilustran la vida diaria de las personas y las relaciones familiares en su autenticidad. Examina cuidadosamente las relaciones entre padres e hijos. Explora la presión que sienten padres y madres para criar y mantener a sus hijos, así como la búsqueda de comprensión mutua entre padres e hijos a medida que estos crecen y encuentran su camino en la vida. Sus películas a menudo presentan conflictos y tensiones dentro de la familia. Sin embargo, a diferencia de dramatizarlos de manera exagerada, se enfoca en cómo estos conflictos se resuelven mediante la comunicación, la comprensión y el perdón, mostrando la importancia de mantener la unidad y el amor a pesar de las diferencias.

Koreeda también explora el tema de la memoria y el legado dentro de la familia. En qué sentido las generaciones anteriores influyen en las presentes y futuras, y cómo las acciones y elecciones de los padres afectan a sus hijos; son aspectos que aborda con sensibilidad y profundidad. Una de sus fortalezas es su habilidad para explorar las emociones humanas de una manera sensible y conmovedora. Examina el amor, la pérdida, la tristeza y la felicidad en el contexto de la familia, generando empatía y conexión emocional con los personajes y sus experiencias. Ofrece una representación auténtica de la complejidad de las relaciones, los desafíos y las interacciones emocionales dentro del núcleo fundamental de la sociedad: la familia.

Referencias

- Alamy (s.f.a). *Imagen de la familia Fukushima*. <https://www.alamy.es/kimura-yagira-kitaura-shimizu-tu-daremo-shiranai-nadie-sabe-2004-image485282257.html>
- Alamy.es (s.f.b). *Foto de stock*. <https://www.alamy.es/son-ladrones-aka-manbiki-kazoku-desde-la-izquierda-sakura-ando-miyu-sasaki-jyo-kairi-lily-franky-mayu-matsuoka-kirin-kiki-2018-gaga-corte-sia-coleccion-everett-image209885262.html>
- Aukana (s.f.). *Diagrama de la relación de los personajes en De tal padre, tal hijo* (そして父になるの人物相). <https://doga.hikakujo.com/library/00004785.html>
- Bandai Visual Co., LTD (s.f.). *Kiseki*. <https://v-storage.bnarts.jp/sp-site/kiseki/>
- Bauman, Z. (2004). *Ética posmoderna*. Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2007). *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Paidós.
- Buckley, S. (2002). *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*. Routledge.
- Buruma, I. (1985). *Behind the mask on sexual demons, sacred mothers, transvestites, gangsters and other Japanese cultural heroes*. Meridian Books.
- Filmin (s.f.). *Póster de Nuestra hermana pequeña*. <https://www.filmin.es/pelicula/nuestra-hermana-pequena>
- Galbraith, J. K. (1958). *The affluent society*. Houghton Mifflin.
- Internet Movie Database (IMDb). (s.f.). *Inicio*. <https://www.imdb.com/>
- International Press (2023, 26 de junio). *Casi la mitad de hogares con un solo padre en Japón es pobre*. <https://internationalpress.jp/2023/07/06/casi-la-mitad-de-hogares-con-un-solo-padre-en-japon-es-pobre/>

- Jacoby, A. (2011). Why nobody knows - family and society in modern Japan. *Film Criticism*, 35(2), 66-83,193. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/why-nobody-knows-family-society-modern-japan/docview/874488772/se-2>
- Koreeda, H. (Director). (2004). *Nadie sabe* [Película]. Japón: Bandai Visual, Cinequanon, Engine Film.
- Koreeda, H. (Director). (2011). *Kiseki* [Película]. Japón: Bandai Visual, Eisei Gekijo, Shirogumi.
- Koreeda, H. (Director). (2013). *De tal padre, tal hijo* [Película]. Japón: Fuji TV, GAGA, Amuse.
- Koreeda, H. (Director). (2015). *Nuestra hermana pequeña* [Película]. Japón: Toho, Gaga Corporation.
- Koreeda, H. (Director). (2016). *Tras la tormenta* [Película]. Japón: Fuji TV, GAGA, AOI Pro.
- Koreeda, H. (Director). (2018). *Un asunto de familia* [Película]. Japón: GAGA, AOI Pro, Fuji TV.
- Media City (2019, 10 de octubre). Diagrama de la relación de los personajes de la película *Tras la tormenta* (【映画】海よりもまだ深くの相). <https://hmayshop.com/archives/8178>
- Ministerio de Salud, Trabajo y Bienestar Social de Japón (s.f.). *Estadísticas*. <https://www.mhlw.go.jp/english/index.html>
- Nolletti, A. (2011). Kore-eda's Children: An Analysis of Lessons from a Calf, Nobody Knows, and Still Walking. *Film Criticism, Ann Arbor*, 35(2/3), 147-165. <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA250577374&sid=sitemap&v=2.1&it=r&p=EAIM&sw=w>
- Nolletti, A. (2011). Introduction: Kore-eda Hirokazu, Director at a Crossroads. *Film Criticism; Ann Arbor*, 35(2/3), 2-10. <https://www.jstor.org/stable/44019315>
- PopulationPyramid.net (s.f.). *Pirámide poblacional*. <https://www.populationpyramid.net/>
- Schilling, M. (2016, 11 de mayo). "After the Storm": Koreeda's tempestuous family affairs. *The Japan Times*. <https://www.japantimes.co.jp/culture/2016/05/11/films/film-reviews/storm-koreedas-tempestuous-family-affairs/>
- Wolferen, K. (1989). *The enigma of Japanese Power. People and politics in a stateless nation*. Macmillan.

Identidades, valores y familia en *La ciudad de la tristeza*

Francisco Javier Haro Navejas

Introducción: *La ciudad de la tristeza* y la disputa por recuperar la casa identitaria

Debido a la similitud geopolítica que tendría con Ucrania, Taiwán ha estado en los titulares como nunca. En el caso taiwanés, son dos los problemas fundamentales en juego. El primero, de mayor importancia histórica, es el sentimiento de la población isleña sobre su sinidad¹: ¿Es chino Taiwán? ¿Es su población china? ¿Qué tipo de sinidad sería? Mientras que el segundo, ligado a aspectos geopolíticos y de ejercicio de soberanía, es el de la pertenencia o no de la isla al Estado chino o República Popular China (RPC). En el sentido moderno europeo, el pequeño archipiélago fue un Estado centralizado hasta después de la Segunda Guerra Mundial y no perteneció a uno antes de esa época. En el siglo XIX, a partir de 1872, en la Conferencia Imperial japonesa, se fraguó la invasión a la isla, la cual se materializará en 1874. La época colonial sería oficializada sobre todo por el Tratado de Shimonoseki, de 1895.

Los isleños, contra los designios de los grandes poderes y de las partes chinas en disputa, han construido su identidad. Han enfrentado y enfrentan los deseos en su contra de grupos políticos

¹ Sinización o sinificación, se refiere a la asimilación lingüística o cultural de conceptos del idioma y la cultura China.

originados en el continente. Cuando los nacionalistas continentales llegaron en los años cuarenta del siglo XX buscaron a toda costa sinificar a los locales, muchos de los cuales también habían llegado a la isla en algún momento. Los esfuerzos sinificadores han sido constantes y ahora son realizados por el gobierno encabezado por Xi Jinping, presidente de la RPC.

La historia no es pasado, es actualidad y futuro. Lu Shaye, embajador chino en París (BMFTV, 2022) ha dicho que a la reunificación, política central desde la capital china, seguiría la reeducación, ya que la población habría sido intoxicada y adoctrinada en contra de Beijing. Es decir, buscarán destruir la identidad existente para imponer la dominante en China.

La ciudad de la tristeza, creación de Hou Hsiao-hsien (1989), tiene como telón de fondo y pretexto el fin de la colonización japonesa y la irrupción violenta de los nacionalistas en la isla. Ambos buscaron destruir las identidades locales. El elemento específico e hilo conductor histórico de la película es la masacre en contra de la población el 28 de febrero de 1947, cuyo inicio fue una arbitrariedad a cargo de funcionarios armados de la Oficina del Monopolio del Tabaco. La víctima fue una viuda, a quien le confiscaron cigarrillos de contrabando, le robaron sus ahorros y la golpearon. La respuesta de algunos vecinos y transeúntes en ese momento, así como de miles al día siguiente, fue insoportable para el autoritarismo nacionalista. El resultado fue asesinar a miles de personas.

La película es acerca del desplazamiento de una familia como metáfora de los intentos de destrucción de los componentes identitarios isleños. El momento culminante de la imposición identitaria, de violencia tanto simbólica como física, fue ese 28 de febrero. El fin del colonialismo nipón y la llegada nacionalista cambiaron la relación de fuerzas entre grupos políticos, al igual que los comportamientos sociales y culturales, interacciones familiares, y hasta la forma de hacer negocios ilegales. Los personajes principales son tres hermanos, un cuarto habría desaparecido en Filipinas. Más allá de los problemas vividos por los hermanos por cuestiones comerciales y morales, el puente de la biografía familiar hacia el sufrimiento infringido por la represión del autoritarismo nacionalista fue la masacre mencionada, microcosmos muestra de lo vivido por gran parte de la sociedad.

El filme transforma lo cotidiano que no pertenece a la historia de grandes eventos y personajes heroicos en lo relevante del proceso social. Los ciudadanos sin poder y sin representación política se convierten en los personajes principales de las historias. Los débiles y sin voz se apoderan de la escena histórica. La película cinetiza las metáforas perfectas representadas por el hermano fotógrafo sordomudo, sobre todo debido a la importancia de las mujeres en no pocas escenas. Si en este libro familia y valores son el eje, la cinta analizada aquí muestra el peso de las estructuras familiares tradicionales en contraposición a las del Estado con acciones de modernización vertical.

El análisis académico de la película requiere de un concepto para su mejor comprensión, el de la cinetización. Esta herramienta conceptual remite comprender los procesos de transformación de las realidades por medio de imágenes en movimiento. Los cuales pueden ser películas, documentales y/o video. Además, es un concepto para el análisis de esa transformación.

Se trata de una obra cinematográfica que atrapa diferentes momentos de las historias taiwanesas. Al no ser una reproducción de la realidad, su comprensión requiere del periscopio de la cinetización para comprender esa porción de los procesos sociales y una película con perspectivas periféricas. En el nivel macro, la situación en el Estrecho de Taiwán involucra agendas y actores múltiples, como fue la invasión nipona, y hoy son la seguridad nacional o la disputa por la hegemonía global con Estados Unidos. Los sentimientos de diferente tipo y las relaciones familiares, mezclados con intereses materiales, en el nivel micro, son los motores de las sociedades.

La cinetización como medio de recreación de la realidad y como concepto mostrará en este capítulo que, en toda temporalidad, desde fines de los años cuarenta del siglo pasado, el problema histórico entre el Estado chino de Xi y la población taiwanesa, como lo fue entre esta y los colonizadores nacionalistas, es el identitario: ante las repetidas pretensiones de colonización e imposición de la metaidentidad continental, los habitantes isleños han resistido y resisten de diferentes formas. Una de ellas es el cine, Hou es el referente.

Para realizar el análisis, el texto está compuesto de una primera parte, *La ciudad de la tristeza* y la recuperación de la casa, donde se establece el objetivo del análisis y el instrumento conceptual para realizarlo. Para comprender el tema, se explica el origen histórico de lo estudiado. El conflicto entre nacionalistas y comunistas, que se ha concentrado alrededor de Taiwán, se aborda en el apartado *Contexto e importancia de Taiwán*. A continuación, en *El director y la cinetización*, se ofrece información relevante de la biografía de Hou; principalmente, se explica su aportación a la historia y al cine a partir de su cinetización de un hecho histórico. Enseguida, en *El hecho histórico y su cinetización*, el análisis se sustenta en los niveles micro y macro de los procesos sociales para explicar cómo un evento es el detonador para ordenar la realidad por medio del cine, la cinetización, que ayuda a la recuperación de la casa. Por último, se cierra con algunas reflexiones que giran alrededor de la idea de que la cinetización permite apoderarse del pasado y construir un futuro diferente.

La ciudad de la tristeza y la recuperación de la casa

La colonización japonesa, primero, y la llegada de los nacionalistas continentales, después, significó que se apoderaron del hogar de los habitantes. En *Casa tomada* (Cortázar, 2014), cuento de 1946, dos jóvenes viven en un espacio heredado por su familia donde están sus recuerdos, pero algo los desplaza casi imperceptiblemente hasta echarlos de la vivienda. A diferencia de lo acontecido en esta historia, el despojo vino desde fuera y los fuereños tomaron la casa, Taiwán. El despojo fue a cargo de la burocracia era esencialmente militar y violenta en contra de los locales. Tanto en lo físico como en lo simbólico, la fuerza utilizada fue mayor que la de la colonización nipona. El objetivo primordial era despojarlos de su identidad, la cual estaba compuesta de recuerdos de sus antepasados, sobre todo de patrones culturales de diferentes orígenes y contruidos en procesos sociales de cientos de años. Aunque con puntos de contacto, construyeron una identidad diferente y opuesta a la *han* continental, una de cuyas características es la de tomar la casa de otros mediante procesos de colonización interna, entre los cuales los de mayor resonancia han sido los del Tibet-Xizang y Xinjiang.

Hou Hsiao-hsien, desde el cine, se propuso recuperar simbólicamente la casa, donde conviven personas de origen diferente y que arribaron en muchos momentos para construir un espacio híbrido (Yip, 1997), contrario al monolitismo oficial. Ese espacio es sustancialmente multidimensional dada su riqueza cultural, expresada particularmente en lo etno-lingüístico.

Lo anterior conduce al análisis de la película *La ciudad de la tristeza*, *beiqing chengshi* 悲情城市 (Hou, 1989), dirigida por Hou, quien nació en el continente. El planteamiento central del filme es el de la resistencia de los locales frente al autoritarismo de los burócratas provenientes del continente, cuya misión principal era imponer su identidad *han* de pretensión civilizadora.

El análisis de este capítulo está apuntalado en un concepto: cinetización (Haro Navejas, 2021), el cual permite entender cómo se construye un discurso histórico en el cine, con énfasis en las maneras en las cuales ese discurso enfrenta a las narrativas identitarias dominantes, el cual incluso podría desplazarlas. En este trabajo sobresaldrá como, de acuerdo con la cinetización de la realidad lograda por Hou, el núcleo familiar isleño fue uno de los blancos preferidos del terror nacionalista como elemento esencial para doblegar a los isleños y ejercer el dominio civilizador-identitario sobre ellos.

Además de todos los elementos relacionados con temas identitarios, el filme ha sido estudiado con análisis esencialmente estéticos (Lo, 2011). Como pareja esencial del concepto de cinetización, central para entender el pasado -la película-, pero también el presente, es decir, el intento autoritario de reunificación, se utiliza el de metaetnicidad (Haro Navejas, 2012). Este concepto permite explicar que la imposición violenta de la identidad se sustenta en el supuesto de que más allá de lo biológico o cultural, está la lealtad a poderes políticos que se escudan en la interpretación de procesos históricos presuntamente lineales, propiedad de un grupo étnico pretendidamente homogéneo y civilizador; por lo tanto, este grupo sería superior a los demás y en este caso se trata de la construcción de una identidad que tiene como fundamento y eje al Partido Comunista Chino (PCC) y a sus líderes.

Contexto e importancia de Taiwán

El conflicto doméstico más largo en el mundo, por momentos de gran violencia, es el que enfrentó a los nacionalistas, organizados en el Partido Nacionalista o Kuomintang (KMT)/Guomindang (GMD) con los miembros del PCC. El primero nació como producto de la Revolución Xinhai, que dio nacimiento a la primera república, 1911. El segundo surgió de los impulsos de la Revolución de Octubre, 1917, y del Movimiento 4 de mayo, 1919.

En algún momento, los años veinte del siglo XX, ambas corrientes políticas y sus dirigentes se desarrollaron bajo la égida de Moscú, desde donde llegaba dinero, formadores de cuadros político-militares, así como instrucciones referentes a formas organizativas e ideas doctrinarias. De un lado, entre los comunistas chinos siempre existió alguna corriente cercana a la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas (URSS) y al Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), lo cual dejó de existir abiertamente sobre todo a partir del XX Congreso y del famoso discurso de Nikita Khrushchev, 1956; del otro, para el líder nacionalista, Chiang Kai-shek, fue posible aceptar los designios soviéticos en tanto que aprovechó todo lo que pudo de ellos. Una vez que consideró tener fuerzas y recursos propios, pretendió eliminar físicamente a los comunistas, particularmente en Shanghai, principal y casi único bastión de sus rivales. Estos, a su vez, realizaron el Levantamiento de Nanchang. Ambos eventos, sucedidos en 1927, podrían ser considerados el inicio de la guerra civil, así como la entronización de Chiang y la incubación, lo mismo del maoísmo que de la idea de la guerra popular prolongada.

Una vez que las fuerzas de Mao Zedong tomaron el poder, los nacionalistas continuaron la huida hacia diferentes lugares del mundo. Algunos huyeron a Taiwán, entre los que sobresalieron las personas de la burocracia de las instituciones del Estado y sus familias. Contrario a lo que pudiera pensarse, la ahora República China no surgió como consecuencia lógica y directa del triunfo maoísta (Lin, 2016). Inicialmente llegó el alud nacionalista, tanto de población civil como de burócratas con motivos diferenciados, pero unidos por el fin del statu quo en el continente que les afectó de maneras desiguales. La élite política-militar se instaló en Taipéi

como poder representante de China, al menos esos fueron los designios asumidos por el KMT y apoyados por Estados Unidos.

El conflicto ha sido esencialmente irreductible y constreñido a posiciones maximalistas, salvo durante la invasión japonesa en los treinta cuando los intentos de frente unido fracasaron. O bien ya con el creciente poder de la China de Deng y con el fin del autoritarismo de la familia Chiang hubo acercamientos considerables. Las diferencias que parecían insolubles han desaparecido parcialmente, al menos para el KMT. Desde la perspectiva del ejercicio del poder político, los nacionalistas aceptaron que, en algún futuro incierto, pero no lejano, Beijing les dejaría gobernar dentro del marco de alguna variante de la política denominada *Un país, dos sistemas*; a su vez, desde la perspectiva económica, a ambos lados del estrecho existen versiones de desarrollo capitalista. Sin embargo, la unificación no es una opción para la mayoría de la población.

Además del desdibujamiento de fronteras ideológicas y materiales que los separaron durante décadas, ambas corrientes políticas chinas tienen un elemento esencial que las une en el largo plazo y frente a otras corrientes, sobre todo de la isla. En un universo de sinidades diversas y hasta contrapuestas, incluso de identidades no sínicas, nacionalistas y comunistas se consideran herederos de una identidad patrilineal desarrollada de forma lineal durante miles de años donde ellos, los *han*, son la etnicidad civilizadora. Ambos bandos *han* pueden ser comprendidos con el concepto de metaetnicidad.

Antes de Chiang, el poder estaba en manos de un gobernador, Chen Yi, un represor que incluso significó un retroceso en comparación al entorno que existía durante el colonialismo japonés. No obstante, hubo otros aspectos benéficos para los isleños, como la reforma agraria, la desaparición del colonialismo nipón. Asimismo, algunas políticas económicas alentaron los deseos de no pocos taiwaneses de luchar por tener un país independiente (Manthorpe, 2009).

El director y la cinetización

Hou Hsiao-hsien, quien llevó el cine a alturas insospechadas, nació dos años antes del triunfo de las fuerzas lideradas por Mao Zedong, 1947, en Meixian, provincia de Guangdong en la hoy República Popular China. Nacido en el seno de una familia *hakka* cercana al Kuomintang (KMT), llegó al sur de Taiwán apenas con un año.

Hou no tuvo una carrera meteórica. A fines de los setenta trabajaba como asistente de director y como guionista, fue hasta la culminación de los noventa que llegó a ser una celebridad, sobre la cual se ha discutido ampliamente para establecer cuáles han sido los cimientos de su carrera. Su ascenso respondió incluso a factores como las políticas de austeridad del gobierno hacia la industria (Udden, 2013), a sus proyectos individuales, a la manera en que se relacionó con sus colegas e instituciones, pero gracias al desarrollo de la industria cinematográfica, tanto a nivel local como global (Ti, 2008).

Abordado de forma binaria, no es posible entender a este director con muchas influencias, que de manera sintética se puede decir que es lo mismo taiwanés que asiático (Udden, 2017). Aunque no pocas veces, sobre todo para audiencias europeas, es más chino que otros directores, tanto por sus temas como por no haber estudiado en el extranjero (Liu, 2011). En última instancia, es mucho más que chino (Udden, 2002). Se trata de un director de muchas capas, pero que no pretende dirigir de todo.

La complejidad viene de su origen. Un extraño sureño en el continente, al no ser *han* norteño, y en la isla, ajeno al ser continental. El cine le ha permitido ser cosmopolita, pero parte inseparable y necesaria de la historia taiwanesa en muchos sentidos. Es testigo y protagonista, pero sobre todo un constructor de nuevas narrativas e interpretaciones de los procesos históricos.

Es el gran cinetizador de los mundos chinos y de otras culturas: plasma en la estructura del lenguaje cinematográfico una historia, real o no, le da vida y fuerza estética, al mismo tiempo que crea un discurso. En *La ciudad de la tristeza* construye la historia, permitiendo una recuperación y apropiación del pasado por parte de grupos extraños, como él, a las élites políticas continentales dominantes. Hou es un constructor clave de la identidad taiwanesa contrapuesta a la dupla metaidentidad-metaetnicidad domi-

nante *han*, ya sea nacionalista o comunista. Contraposición que se encuentra como contradicción principal entre Beijing y Taipéi.

Poco más de dos decenas de películas permiten apreciar que Hou es un director taiwanés y chino, pero no por ello menos cosmopolita. Lo cual quiere decir, por un lado, que cubre aspectos claves de la cultura e historia de los mundos chinos, como podría ser el caso de *La asesina* o *Flores de Shanghai*; por otro lado, está *Café Lumière*, un homenaje a sus influencias japonesas. Además, ha llevado a la pantalla temas llenos de existencialismo en las relaciones humanas de fuerte reverberación proveniente de Francia, como fue su obra *Millenium mambo*.

Su producción cinematográfica (tabla 1), se ha materializado en no pocos premios. Sin ser todos los reconocimientos, sobresalen los de Cannes, donde ha sido premiado como mejor director, por *La asesina*, 2015; ha obtenido el del Jurado Ecuménico por *El vuelo del globo rojo*, 2015; logró el denominado FIPRESCI, 1993, por *El maestro de las marionetas*; además, alcanzó el del Jurado por *Tiempo para vivir y tiempo para morir*, 1985. En el evento de Cine Asiático, 2016, por *La asesina*, se le reconoció como mejor director y por mejor película. Mientras que, en el Internacional de Cine de Berlín, conquistó el Oso de Plata por Contribución Artística Sobresaliente gracias a *La ciudad de la Tristeza*, 1989, y el Caligari por *El maestro de las marionetas*, 1993. En Venecia conquistó un León de Oro en 1998 por *La ciudad de la tristeza*, el FIPRESCI por *Flores de Shanghai* de 1998 y el Premio a la trayectoria en 2015.

Tabla 1. Las películas de Hou, 1980-2015

Título	Año
<i>La asesina</i>	2015
<i>10 + 10</i>	2011
<i>A cada uno su cine</i>	2007
<i>El vuelo del globo rojo</i>	2007
<i>Tres tiempos</i>	2005
<i>Café Lumière</i>	2003
<i>Millennium mambo</i>	2001
<i>Flores de Shanghai</i>	1998
<i>Adiós, sur, adiós</i>	1996
<i>Hombres buenos, mujeres buenas</i>	1995
<i>El maestro de marionetas</i>	1993
<i>Ciudad de la tristeza</i>	1989
<i>La hija del Nilo</i>	1987
<i>Polvo en el viento</i>	1986
<i>Tiempo de vivir, tiempo de morir</i>	1985
<i>Un verano en casa</i>	1984
<i>Aquellos días de juventud</i>	1983
<i>El hombre sándwich</i>	1983
<i>La muñeca del hijo</i>	1983
<i>El pasto verde de la casa</i>	1982
<i>Ciego de amor</i>	1981
<i>Adorable</i>	1980

Fuente: Film Affinity (2023).

El hecho histórico y su cinetización

Los acontecimientos acaecidos entre fines de febrero y mediados de mayo de 1947 establecieron quiénes iban a ejercer el poder y de qué manera lo harían, así como las formas de entablar las relaciones entre gobernantes y gobernados, que se materializarían en toda la sociedad de manera siempre vertical, autoritaria, sustentadas en el temor a ser reprimidos y en el miedo a ser invadidos por Beijing.

Chen, quien en algún momento regresó al continente y fue apresado por los comunistas, fue incapaz de gobernar, por lo que enfrentó a la población con el uso excesivo de la violencia física. El maltrato a la vendedora de cigarros detonó la violencia gubernamental desbordada en contra de toda persona que pudiera ser considerada un rival para el KMT y, por lo tanto, una aliada de los comunistas. Alrededor de 30 mil personas terminaron en prisión y/o muertas.

Más que un incidente coyuntural y olvidable al poco tiempo, esos días sentaron las bases para la formación de características estructurales posteriores: el autoritarismo unipersonal heredable, por el lado de la cúspide de la pirámide del poder; mientras que, en la parte inferior, se fortalecieron rasgos identitarios crecientemente no continentales y no hanizados, así como antitotalitarios e independentistas. Además, nació la disposición a lidiar con el pasado, a apoderarse de él para reinterpretarlo. Durante décadas, ha sido un elemento esencial de la construcción identitaria, pero principalmente de la lucha política y de un debate interminable sobre en quién debe recaer la culpa de la represión (Smith, 2008). Por encima de estos debates y luchas sobre las responsabilidades legales, políticas e incluso éticas, se yergue la construcción identitaria

Llevar a la pantalla el hecho histórico no debería plantear mayores problemas técnicos o narrativos. Se podría hacer una denuncia de los acontecimientos de 1947 en un contexto *a posteriori* relativamente flexible y en una obra cinematográfica sin nombres importantes, con lo cual no se pondría en peligro el rodaje o la distribución. Se tendría, finalmente, una obra insulsa exponiendo un tema complejo de una manera simplista. Sin embargo, el resultado, en el espíritu de Hou (2022), fue la aparición velada de la violencia física, para abrir paso a personajes que entrelazan sus

sentimientos privados con los grandes temas que forjan a los sistemas políticos y que ha dado forma al Taiwán de hoy. Los niveles macro y micro se hacen uno dentro de los procesos sociales.

En el nivel macro, por un lado, la realidad y su cinetización son acerca del vacío político difícil de llenar que dejaron los japoneses y que los nacionalistas intentaron ocupar; por el otro, se trata de que la sociedad ha desarrollado su propia identidad y ya no quiere ser dominada por un poder externo, sobre todo por uno autoritario. Gobierno y sociedad chocan, hasta que el primero reprime violentamente a la segunda. En el nivel micro, la cinetización es sobre la familia Lin y cuatro hijos. Se cinetizan sus relaciones domésticas y externas en el contexto de un espacio metáfora, Jiufen, un lugar alejado de todo, incluso de la historia macro. Esa localidad alejada de la historia tradicional representa a todo el archipiélago, mientras que la familia y sus redes son una muestra de la sociedad que irrumpe en los procesos sociales para hacer su historia y construir su identidad.

Hou eligió un camino de rutas múltiples para construir un trabajo magno multidimensional y de complejidad como reflejo de una sociedad pluricultural, expresada cuando dos personajes intentan entenderse entre sí con cuatro lenguas habladas (Nornes y Yeh, 2015) y una de señas. Es un espejo donde el espectador se puede ver en casi todas sus capas. También es un manifiesto alentando a la manifestación de las identidades locales, además de un ataque frontal a las metaetnicidades verticales y autoritarias.

Desde antes de iniciada la película, el público sabe qué pasó, conoce el hecho histórico y a quienes participaron en él, tampoco ignora el desenlace de la historia. La película, que contiene elementos de un documental, es atractiva precisamente porque es un cinetización de la realidad compuesta de muchas partes, de procesos inconclusos e incluso algunos que podrían parecer inconexos. Quienes la ven se sienten parte del filme, su historia o la de sus vecinos bien podría ser parte de la trama observable en la pantalla.

El filme narra la gesta de quienes sufrieron la imposición de un orden social surgido de los designios de las grandes personalidades creadoras de hechos históricos que aparecerán en las crónicas oficiales. Irrumpen en la vida de las personas de forma

intempestiva, incomprensible. Las arrastran y las llevan a cambiar sus patrones de conducta, incluso a perder su vida.

En *La ciudad de la tristeza*, el director presenta una compleja telaraña de imágenes y simbolismos. Una polifonía (Yip, 1997) estruendosa, donde también existen silencios, ya sea los impuestos por las autoridades nacionalistas o los no menos reales pero simbólicos de Lin Wen-ching, el sordomudo, actuado por Tony Leung Chiu-wai. En lo individual, el ser sordomudo no le impide ser fotógrafo como medio para intervenir en la realidad. Lo relevante es que, paradójicamente, alza su voz y lucha contra el gobierno. Esta paradoja muestra la posibilidad de tener voz, pero al mismo tiempo la imposibilidad de hacerse escuchar, pero sobre todo la negativa de los poderosos de escucharlo.

Hou rehace el concepto de historia y le imbuye nuevo contenido, además de que integra a nuevos actores. Realiza el proceso de cinetización de la realidad. En la película, los personajes tradicionales historiables, los de los libros, no dominan el espacio, su imagen no aparece. Su presencia es una imposición que es preciso desechar. Apenas son voces en *off*. La película influyó, obviamente, sobre el cine realizado posteriormente; pero también sobre muchos sectores de la sociedad, principalmente en la literatura y en el debate público sobre la identidad (Wen, 2008).

La cinetización de Hou muestra que la familia es, ante todo, multifuncional: no existe solamente para expresiones de amor filial. Las familias se entrelazan por un sinfín de intereses y ponen en movimiento a la sociedad. De ahí que el gobierno isleño hizo de ella el centro de ataques sistemáticos para acabar con cualquier brote opositor, pero sobre todo para infundir el terror entre la población.

La obra se presta a interpretaciones múltiples respecto a todos los temas. Existe lo que dice el guion y el director, pero también lo que quisieron o pudieron decir. Incluso, público y expertos construyen su propia percepción. En este campo sobresale el tema de las mujeres (Hung, 2014), donde se discute el papel que Hou les asigna. Es una discusión importante, donde la mayoría considera que este director reproduce identidades patriarcales; sin embargo, es posible considerar que *La ciudad de la tristeza* está imbuida de voces femeninas, sobre todo en el nivel creativo que no caben en el patrón tradicional.

En todo caso, el debate se podría enriquecer si no se realizan interpretaciones lineales, tampoco binarias. Un retrato no significaría una asignación de conducta social. Un aspecto relevante, tanto en lo gráfico como en lo simbólico, es que la manifestación de la violencia es limitada, pero el énfasis tiene que ver con temas de los traumas sociales y de la identidad (Cai, 2019).

Conclusiones

La ciudad de la tristeza no es un grito de nostalgia para volver al pasado. La película cinetiza ese pasado, lo reconstruye para recuperar su casa tomada, la que contiene sus identidades: memorias, lenguas, comidas, celebraciones y todo aquello que no es aceptado por la identidad dominante que pretende sinificarlos autoritariamente y encasillarlos en la identidad *han* continental. Prepara para vivir el presente de manera diferente. Precisamente esa recuperación de la casa es lo que resulta atractivo para la audiencia, la cual encuentra un mapa que la guía a ordenar un pasado que conoce, posiblemente distorsionado, y como un instrumento para construir un futuro no autoritario taiwanés.

En 1949, los nacionalistas impusieron una ley marcial que fue levantada hasta 1987, con lo que oficialmente se abrió la posibilidad de debatir sobre el llamado Terror Blanco y la oferta de pagar indemnizaciones. Sin embargo, desde la perspectiva histórica, la sociedad se fortalece con la cinetización por permitirle apoderarse de su pasado y derrotar a las tendencias políticas autoritarias.

La ciudad de la tristeza reconstruye la realidad para poner a la familia y a las personas por encima de los personajes considerados dignos de los libros de historia, así como del mismo Estado. La película permite dar un lugar primordial a las personas sin voz, lo mismo literal un sordomudo, que parcialmente de manera simbólica, las mujeres.

Según el gobierno chino, todo conduce irremediabilmente a la unificación, sobre todo porque el futuro ya se decidió en el continente, lo cual es claro por las declaraciones del embajador en Francia arriba citadas y que queda aún más claro en el libro blanco sobre el tema que salió al público extranjero (State Council, 2022) unos días después de lo dicho por el diplomático.

La ciudad de la tristeza, su cinetización, tiene como telón de fondo la imposibilidad cultural de que eso suceda. Bajo la ocupación por un ejército como el japonés y del autoritarismo de los nacionalistas, parte de la misma matriz cultural, los isleños desarrollaron sus identidades, no pocas de sus bases provienen del continente, pero se han desarrollado hasta alcanzar sus identidades propias y diferenciadas. Las similitudes para gran parte de la población son insuficientes para ser un país y dos sistemas. Además de los aspectos culturales, el autoritarismo chino se convierte en el elemento clave de rechazo al acercamiento.

Los acontecimientos del Taiwán posterior al colonialismo japonés y los procesos cinetizados que tienen como espacio un lugar metáfora, que bien pudiera ser Taipéi y no un pueblo pequeño, como maldición cíclica, volverán a repetirse: un poder externo, ajeno, tratará de sinificarlos. La metaetnicidad de los poderosos se impondrá violentamente sobre la los valores de las familias locales, con sus sordomudos y sus mujeres.

Referencias

- BMFTV (Director). (2022, 3 de agosto). *Taiwan : "Après la réunification, on va faire une rééducation"*, affirme l'ambassadeur de Chine en France. https://www.bfmtv.com/international/asie/chine/taiwan-apres-la-reunification-on-va-faire-une-reeducation-affirme-l-ambassadeur-de-chine-en-france_VN-202208030437.html
- Cai, X. (2019). *The Ethics of Witness Dailiness and History in Hou Hsiao-hsien's Films*. Springer.
- Cortázar, J. (2014). Casa tomada. En *Bestiario*. Ministerio de Educación. Presidencia de la Nación.
- FilmAffinity.com (2023). *Hou Hsiao-hsien*. <https://www.filmaffinity.com/es/search.php?stype=director&stext=Hou+Hsiao-hsien>
- Haro Navejas, F. J. (2012). Rectificación de los nombres y antropología de las relaciones internacionales en la República Popular China. En R. Cornejo Bustamante (Ed.), *China: Estudios y ensayos en honor de Flora Botton Beja* (1a edición) (pp. 249-334). El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África.
- Haro Navejas, F. J. (2021). Los japoneses vinieron a construir la sinidad: La cinetización y Los demonios en mi puerta. En M. Loaiza Becerra, E. Rangel Delgado e I. Pineda Lara (Coords.), *Cine bélico en Asia* (pp. 51-77). Universidad de Colima.

- Hou, H. (Director). (1989, 15 de septiembre). *La ciudad de la tristeza* 悲情城市 *beiqing chengshi* [Película]. Curzon Artificial Eye.
- Hou Hsiao-hsien. (2022). *Preparing to Live in the Present: An Interview with Hou Hsiao-hsien* [Cinéaste]. <https://www.jstor.org/stable/41689517>
- Hung, C. Y. (2014). Are women included in history? The debate of micro-history and macro-history in Hou Hsiao-hsien's film, *A City of Sadness*. *Asian Cinema*, 25(1), 49–70. https://doi.org/10.1386/ac.25.1.49_1
- Lin, H. (2016). *Accidental State: Chiang Kai-shek, the United States and the Making of Taiwan*. Harvard University Press.
- Liu, T. (2011). Taiwan New Cinema and its Legacy. En H. L. Song y Julian Ward (Eds.), *The Chinese Cinema Book* (pp. 122–130). British Film Institute.
- Lo, W. (2011). Traditional Chinese Aesthetics and Contemporary Chinese Films: Applying the Idea of Qi-yun to Understand the Temporal Structure of Selected Films of Hou Hsiao-hsien. En Y. Kinnia Shuk-ting (Ed.), *East Asian Cinema and Cultural Heritage. From China, Hong Kong, Taiwan to Japan and South Korea* (pp. 81–100). Palgrave Macmillan.
- Manthorpe, J. (2009). *Forbidden Nation: A History of Taiwan*. Palgrave Macmillan.
- Nornes, A. M. y Yeh, E. Y. (2015). *Staging Memories. Hou Hsiao-hsien's A City of Sadness*. Maize Books.
- Smith, C. A. (2008). Taiwan's 228 Incident and the Politics of Placing Blame. *Past Imperfect*, 14, 143–163. <https://journals.library.ualberta.ca/pi/index.php/pi/article/view/4228>
- State Council. (2022, 10 de agosto). *Full Text: The Taiwan Question and China's Reunification in the New Era-Xinhua* [Gubernamental]. Xinhua. <https://english.news.cn/20220810/df9d3b8702154b34bbf1d451b99bf64a/c.html>
- Ti, W. (2008). How did Hou Hsiao-hsien change Taiwan cinema? A critical reassessment. *Inter-Asia Cultural Studies*, 9(2), 271–279. <https://doi.org/10.1080/14649370801965638>
- Udden, J. (2017). *No Man is an Island. The cinema of Hou Hsiao-hsien* (2a edición). Hong Kong University Press.
- Udden, J. (2013). Taiwanese Popular Cinema and the Strange Apprenticeship of Hou Hsiao-hsien. *Modern Chinese Literature and Culture*, 15(1), 120–145. <https://www.jstor.org/stable/41490896>
- Udden, J. (2002). Hou Hsiao-hsien and the Question of a Chinese Style. *Asian Cinema*, 13(2), 54–71. https://doi.org/10.1386/ac.13.2.54_1

- Wen, T. (2008, junio 17). Hou Hsiao-hsien: A standard for evaluating Taiwan's cinema (S. H. Gan, Trad.). *Inter-Asia Cultural Studies*, 9(2), 211–238. <https://doi.org/10.1080/14649370801965596>
- Yip, J. (1997). Constructing a Nation. Taiwanese History and the Films of Hou Hsiao-hsien. En S. H. Lu (Ed.), *Transnational Chinese Cinemas. Identity, Nationhood, Gender* (pp. 139–168). University of Hawai'i Press.

Familia, política y desesperanza en Corea del Norte. El caso de la película *Crossing*

José Óscar Ávila Juárez

Introducción

El cine es un excelente vehículo para retratar un sinfín de cuestiones que acontecen alrededor de los individuos en su diario transitar por la sociedad. Es un hecho que en su afán de entretener e informar se inserta en una marea de posibilidades producto de una realidad determinada. Alrededor de 1910, en medio de las construcciones sociales, la pantalla grande pasó a proyectar una gran cantidad de acontecimientos que iban dándose al calor del vertiginoso cambio del tiempo. Las odiseas humanas formaron parte de esta nueva ventana de información, pero también, con un ojo observador lo fueron los episodios que marcaron el rumbo de las sociedades capitalistas y socialistas. En este orden, las guerras, los cambios de gobierno y las crisis económicas y humanitarias, salpicaron el guion cinematográfico, por lo que el cine también alcanzó resonancia como una ventana de denuncia ante los imponderables de las sociedades. Desde varias voces que rayaron entre lo privado y lo oficial, se empoderó como un canal de información, cuyo fin último fue el entretenimiento (Cousins, 2019). Al paso del tiempo, el cine alcanzó más protagonismo y se elevó como una

base necesaria para medir el pulso de la sociedad en general. De esta manera, se convirtió en un retrato de las acciones humanas, uno que simplificó en parte la realidad y la puso a disposición de los muchos públicos con la consigna de saber lo acontecido y tomar nota para su comportamiento social.

Por otro lado, *Crossing* es una película que abre la perspectiva sobre la situación que prevalece actualmente en Corea del Norte, lo anterior, en cuanto a las familias que sufren los estragos de las carencias materiales debido a la política restrictiva que ejerce el gobierno de este país. De esta forma, el director del filme, Kim Tae-kyun, presenta una propuesta que abre la perspectiva sobre la cerrazón del gobierno norcoreano de acercarse a naciones vecinas para apoyar a su población, sobre todo a partir de las penurias acaecidas durante la última década de los noventa del siglo XX y los primeros años del nuevo milenio.

El cineasta utiliza a una familia que se desintegra a causa de la situación adversa de la sociedad de Corea del Norte, la que sufre la escasez de alimentos y de medicinas. La familia Kim (compuesta por los padres y un hijo) es la protagonista del melodrama, la que pasa por un sinfín de obstáculos con la esperanza de mantenerse unida. Sin embargo, la enfermedad de la madre, obliga al marido a recurrir al mercado negro a fin de comprar medicinas para sanarla y, al no tener éxito por esta vía, decide emigrar a China para trabajar y adquirirlas en esa nación para luego enviarlas a su esposa. Esta acción obligada del padre provocará una cascada de situaciones que dejarán a la familia a la deriva, y la expondrá a su suerte. Con la partida del padre inicia el drama más intenso de la película de Kim Tae-kyun, quien por medio de las peripecias del padre y del hijo, sumerge al espectador en esperanzas y desesperanzas al mismo tiempo. El padre condenado a la distancia se aleja del paradero de su esposa e hijo, y termina refugiado en Corea del Sur. A pesar de esto, él hace todo lo posible por enviar la medicina a su esposa sin éxito alguno. En el otro lado de la trama, ella fallece y deja en desamparo al hijo. Éste, por su parte, vende algunas cosas de la casa y se embarca a buscar a su padre en China. Lo que sigue es una constante de tristeza bien contada por el director Kim Tae-kyun, mientras el padre apuesta por traer a su hijo a Corea del Sur,

el hijo recorre miles de kilómetros para estar con él. Al final, el hijo muere en el desierto de Mongolia y la familia se acaba.

De esta forma, vemos al cine como un elemento valioso que interpreta las prácticas sociales. En este caso, presenta la situación que viven miles de familias en Corea del Norte, las que se encuentran en la encrucijada de permanecer inmóviles o pasar a la acción ante la desesperación de ver a la familia destruida. Lo que hace el director Kim Tae-kyun es presentar una parte de los problemas de la escasez de alimentos y la migración en su película, y lo hace, llegando a las fibras más sensibles del ser humano, mismas que se pueden contemplar a través de las imágenes en movimiento con sonidos y colores cinematográficos. Lo vertido en su obra ayuda a concientizar los problemas y buscar respuestas para evitar las tragedias humanas. Sin embargo, la última palabra la tiene el espectador, quien recibe la información y participa en la denuncia de los problemas humanitarios en Corea del Norte. En definitiva, *Crossing* denuncia veladamente el tema de la migración internacional, una cuestión compleja que afecta a las sociedades actuales.

Contexto

La Guerra de Corea (1950-1953) fue un conflicto que dejó una huella profunda en las dos sociedades de la península coreana. A la muerte de casi dos millones de personas (Pike, 2011), se le agregaría la herencia de gobiernos autoritarios, que para el caso de Corea del Sur se extendería 30 años, y para el caso de Corea del Norte, todavía continúa (Holcombe, 2016). En efecto, desde que concluyó la conflagración hasta nuestros días se vive una tensión permanente en ambos lados de la frontera, a pesar de la intermediación de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) por medio del Área de Seguridad Conjunta en Pam Mun Jom. En las dos décadas del siglo XXI, la zozobra se ha alimentado aún más con la proliferación de armas nucleares y la amenaza de utilizarlas para atacar mutuamente.

En este tenor, las trayectorias que siguieron, tanto Corea del Sur como Corea del Norte, desde la firma del armisticio en 1953, pueden dar alguna pista sobre el rumbo que tomaron estas naciones, una bajo el modo de producción capitalista y otra cobijada por el socialismo. De antemano, podemos ver las diferencias ideológi-

cas de un mundo bipolar que se inauguró al término de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), mismo que por negociaciones entre Estados Unidos y la Unión Soviética se dividió la Península de Corea en dos países, a través del paralelo 38: la República de Corea y la República Popular Democrática de Corea. Más adelante, en 1949, siguió el conflicto planetario entre estadounidenses y soviéticos, los que también dividieron a Alemania en dos: La República Federal Alemana y la República Democrática Alemana. Este fue el telón de enfrentamiento entre Estados Unidos y la Unión Soviética, cuando en junio de 1950 estalló la guerra civil en la península coreana, cuando Corea del Norte atraviesa el paralelo 38 e invade una gran parte de Corea del Sur.

El conflicto fue colosal en tres años de enfrentamientos, donde se involucraron las dos Coreas, Estados Unidos, China y una coalición de países gestionados por la ONU. Casi dos millones de muertos fueron el saldo lamentable de este enfrentamiento; sobre todo, la inquietud que despertó en las dos sociedades al contagiarlas de un odio ideológico. Después de la firma del armisticio en 1953, inició una nueva etapa de tensión que mantiene en vilo a toda la población de la península coreana.

En el caso de Corea del Sur, a partir de 1953 se produjo una cascada de apoyo militar y crediticio de Estados Unidos para impulsar la industrialización del país. El resultado fue un crecimiento sostenido del Producto Interno Bruto, que pasó de un 8% en 1953 a un 14% en 1960. Este crecimiento se mantuvo durante las décadas de los sesenta y setenta, cuestión que indujo al gobierno a planificar la inversión en las industrias química y pesada para desarrollar adecuadamente la planta productiva nacional. La consigna del gobierno fue producir bienes de capital para obtener la soberanía. De esta manera, surgieron los *chaebol* (Samsung, Hyundai y LG) como portavoces del desarrollo industrial y económico de Corea del Sur. La bonanza económica continuó hasta la década de los ochenta, símbolo de ello fue la realización de los Juegos Olímpicos de Seúl de 1988. Sin embargo, su política exportadora tuvo un tropiezo en 1997, cuando se presentó una crisis económica debido a los efectos de la devaluación de la moneda tailandesa (el Baht), misma que contrajo las economías del sudeste asiático. Ante la adversa

situación, el gobierno surcoreano tuvo que recurrir al Fondo Monetario Internacional, organismo que les concedió créditos por 58 mil millones de dólares para evitar el colapso financiero. Al final, la liberación económica de Corea del Sur más la ampliación de la política exportadora, ayudaron a superar el bache en poco tiempo. En 1998 llegó a la presidencia Kim Dae Jung (1998-2003), quien a la postre inició una política de acercamiento con su homólogo de Corea del Norte, Kim Jong Il (1994-2011), misma que arrojó en el 2000 la primera visita a Pyongyang de un mandatario surcoreano para buscar un acercamiento entre las dos Coreas; dicha política recibió el nombre de *Sunshine* (brillo del sol).

Por su parte, Corea del Norte, en 1948, bajo el liderazgo de Kim Il-Sung (1948-1994), firmó el armisticio en julio de 1953 dirigido a agrupar las bases del Partido Comunista y el apoyo de los demás países socialistas. En 1956, luego de que no se concretó el apoyo soviético para su plan económico, decidió acercarse a China, pero, principalmente, tomar una línea propia de socialismo (Escalona Agüero, 2009). Bajo la política *Juche*, Kim Il-Sung tomó el control y liderazgo de la ruta norcoreana al socialismo. La propuesta consistió en fortalecer la figura del líder, y bajo su mando se invocó la independencia económica, fomentó el nacionalismo y se aisló al país de la influencia externa. Buscando fortalecer su concepto de socialismo, el gobierno norcoreano apostó por una industria pesada orientada a la defensa (Escalona Agüero, 2009). En medio esto, el panorama internacional de enfrentamiento entre bloques y el protagonismo de China, incidió en las decisiones internas con respecto al rumbo.

Lo anterior, igualmente, decidió la toma de posición de los cuadros de Corea del Norte, quienes inicialmente abogaron por un acercamiento a China en detrimento de la Unión Soviética. Sin embargo, el fracaso del plan económico llevado a cabo entre 1961 y 1970, sumergió en una crisis política al país, lo que significó reactivar nuevamente la figura del *Juche* (Escalona Agüero, 2009). De esta manera, Kim Il-Sung apostó por la ayuda del exterior, principalmente de China y la Unión Soviética. Incluso, durante el primer lustro del decenio de los setenta, Corea de Norte recibió capitales y tecnología del Occidente y logró recuperar su estabilidad económi-

ca. Pero, como parte de la crisis económica internacional, a partir de la segunda parte de la década señalada, no se cubrió el adeudo y el país no pudo completar su plan industrial. De tal forma, al iniciar el decenio de los ochenta, la economía norcoreana dio señales de estancamiento. Esto también trajo aparejado el retroceso de la agricultura (Feffer, 2004). En este periodo iniciarían los problemas de hambrunas en Corea del Norte al no alcanzarse la autosuficiencia alimentaria para su población.

Una serie de acontecimientos internacionales, entre los que sobresalieron la caída del bloque socialista en Europa en 1989, la Guerra del Golfo entre 1990 y 1991 y la desaparición de la Unión Soviética en 1991, necesariamente afectaron a la economía norcoreana. Pero, lo que más dolió a Corea del Norte fue la exigencia de la Unión Soviética de comercializar con dinero metálico. Un año después, China también le exigió lo mismo. En 1993, el gobierno norcoreano reconoció los problemas económicos al no cumplirse las expectativas de sus planes de siete años. Las soluciones en la agricultura para cosechar más alimentos tampoco tuvieron éxito, de tal manera que la mala planeación agrícola se juntó con dos años de inundaciones ocurridas en 1995 y 1996, y uno de sequía en 1997, mismos que desembocaron en una crisis alimentaria de grandes magnitudes (Feffer, 2004). A pesar del apoyo internacional para mitigar la hambruna, se calcula que de 1995 a 1998 murieron entre 220 y 500 mil personas, según un dato moderado, y tres millones de acuerdo a otra información (Escalona Agüero, 2009). Completando la estadística, en 1998, el Fondo para la Naciones Unidas para la Infancia y el gobierno norcoreano realizarían un estudio que arrojaría que el 62% de los niños padecía desnutrición crónica y el 16% desnutrición aguda (Feffer, 2004).

La situación económica no mejoraría en los últimos años de siglo XX, y el estancamiento de la planta productiva derivaría en mayores penurias para la población, que en medio de las adversidades alimentarias, buscaría alternativas. Lo más alarmante de todo es que la producción agrícola sufriría una reducción de casi el 75% (Feffer, 2004). Este estado de cosas sería recompensado, de alguna manera, con el apoyo alimentario del exterior, de tal manera, que para el 2002, el Fondo para la Naciones Unidas para la Infan-

cia, denunciaba que la desnutrición crónica se había reducido dos tercios de la vista en 1998 y una mitad de la desnutrición aguda de la anotada en el mismo año (Feffer, 2004).

A pesar de la recuperación alimentaria, los problemas económicos persistieron al comenzar el nuevo milenio. Lo anterior en detrimento de la sociedad norcoreana, la que desde que comenzaron las hambrunas se vio obligada a migrar al exterior, como una salida a sus dificultades. Incluso, en plena crisis por los alimentos, hubo muchos norcoreanos que se aventuraron a China para solventar sus carestías. Esta cuestión sería por demás trágica porque lo harían de manera ilegal y arriesgando su vida.

Por otro lado, el acercamiento entre las dos Coreas, comenzado en el año 2000 desde el punto de vista humanitario y continuado al 2006 desde la perspectiva económica, prácticamente llegaría a estancarse por la decisión de los norcoreanos a seguir realizando pruebas nucleares. Esta medida impulsada por Kim Jon Il, enturbiaría las relaciones entre Corea del Norte y Corea del Sur y provocaría un ánimo de tensión permanente en la península coreana.

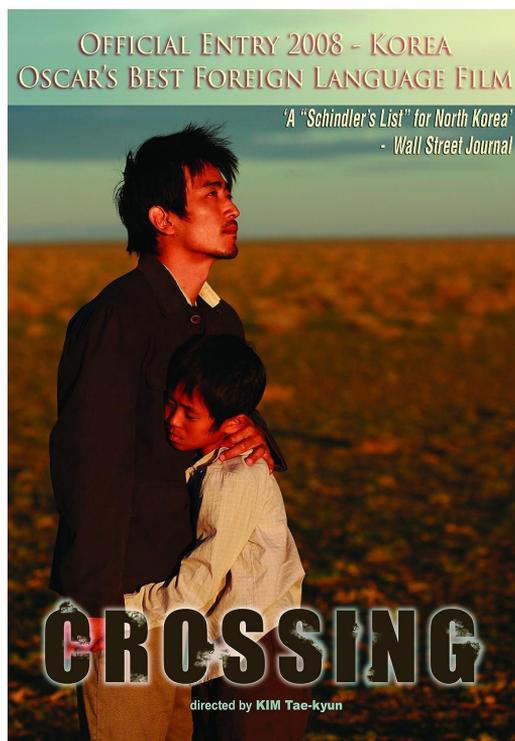
Ahora, los problemas se centran en las sociedades de ambas naciones, las que tienen que enfrentar las vicisitudes del conflicto. En todo caso, la más perjudicada es la norcoreana que enfrenta problemas de sobrevivencia y tensión ante las posibilidades de una nueva guerra. Por ende, para muchos de los habitantes de este país, la migración ha sido una opción para ayudar a la familia y para garantizar su subsistencia. En este caso, China se ha convertido en un lugar para trabajar o residir, o también como una especie de trampolín para saltar a Corea del Sur, país que mantiene agencias humanitarias en tierras chinas para ayudar a los norcoreanos.

El problema de la migración de norcoreanos tiene una larga data, prácticamente desde el cese al fuego de la Guerra de Corea en 1953. Los destinos principales fueron: Corea del Sur, China y Japón. En el caso de estos dos últimos países, los migrantes han constituido una base económica sobresaliente que tiene como fin el envío de remesas a Corea del Norte (Cesarin, 2003). Sin embargo, las hambrunas en el decenio de los noventa aceleraron la migración por la frontera china, provocando una situación alarmante por las consecuencias políticas y humanitarias que conlleva el cru-

ce de personas de un país a otro. Otra de las secuelas de esta migración reciente es que muchas familias norcoreanas se han visto obligadas a tomar la decisión de irse de su país, bajo el riesgo que implica quedarse en el camino. En esta nueva ola de migración, la mayoría de ellos es arropada por organismos de derechos humanos de Corea del Sur, los que les proveen de lo necesario para quedarse en un nuevo país. De tal forma que la movilidad sería tanta, que en 2013 se calculaban 25, 000 norcoreanos en suelo surcoreano (López Aymes, 2015).

Por lo tanto, la película *Crossing* surge como denuncia contra la crisis humanitaria que se vive en Corea del Norte, donde el padecimiento de las familias es lo más elocuente, y también el filme sirve como un señalamiento contra el problema de la migración de norcoreanos a otros países, sobre todo a Corea del Sur. Es necesario recordar que la imagen en movimiento refresca y actualiza esta patología social denominada migración que atraviesa la humanidad.

Figura 1. Póster de la película para su promoción en Estados Unidos



Fuente: Amazon.co.jp (s.f.).

Aspectos cinematográficos

La película *Crossing* fue dirigida por Kim Tae-kyun y codirigida por Gim Gyu-min, y presentada en 2008. Kim Tae-kyun, nació en Seúl el 17 de junio de 1960, siendo egresado de la Hankuk University of Foreign Studies, donde estudió Ciencia Política. Comenzó en la industria cinematográfica en 1987, haciendo varios cortos. Después fue productor de varias cintas, hasta que en 1996 debutó como director en un filme de larga duración: *The adventures of Mrs. Park*. Más adelante, dirigió otras películas como: *First kiss* (1998); *Volcano high* (2001); *Temptation of wolves* (2004); *A millionaire's first* (2008);

Crossing (2008); *Higajima* (2010); *A barefoot dream* (2010); *Innocent thing* (2014); y *Bad sister* (2014). La trayectoria de Kim Tae-kyun es interesante porque presenta obras que van desde los géneros románticos hasta los géneros realistas, donde alterna los problemas que enfrenta la sociedad surcoreana. Su trabajo relevante en el séptimo arte le permitió que tanto *Crossing*, como *A barefoot dream*, fueran seleccionadas para competir por los Oscar en su 81 y 83 entregas, como mejores películas extranjeras (The Korean Film Council, s. f.).

Por otro lado, en lo que respecta a *Crossing*, esta película tiene varias cuestiones que hay que analizar por la complejidad de su realización. Para empezar, tenemos la particularidad del codirector, Gim Gyu-mi, quien nació en 1974, en Hwanghae del Norte, en Corea del Norte. Condenado a trabajos forzados en 1999 por criticar el sistema político, emigró a China, y luego a Corea del Sur (Bond, 2015). En este último país incursionó como codirector con *Crossing* y, más tarde, fue director de las siguientes películas: *Winter butterfly* (2011); *First step* (2016); y *The gift of love* (2019). Su participación como codirector en *Crossing* será determinante para entender las secuencias realizadas en Corea del Norte, China y Mongolia, así como para adentrarnos en la situación de las familias norcoreanas y los problemas de la escasez de comida y de medicinas. Lo mismo podría decirse de las travesías de la migración que reporta la película.

En otro telón de ideas que ayudaron a integrar el guion de *Crossing*, se presenta un episodio ocurrido el 13 de marzo de 2002, cuando 25 ciudadanos de Corea del Norte irrumpieron en la embajada de España en Beijing (ABC Internacional, 16 marzo 2002). Al final, unos días después, los refugiados llegarían a Seúl para su incorporación a Corea del Sur. Como este episodio hay muchos otros que tienen que ver con la historia de la migración y de los refugiados de Corea del Norte. Para este momento, ya se empezaba a contabilizar a miles de norcoreanos que buscaban refugio en suelo surcoreano. En la actualidad, la adversa situación en Corea del Norte mantiene al alza el número de personas que quieren escapar de las duras condiciones de vida de su país. De esta forma, el director Kim Tae-kyun, con ayuda del codirector, Gim Gyu-min, quiso retratar varios problemas reales que enfrenta Corea del Norte: la escasez y la migración.

Precisamente, la familia Kim, protagonista de la película, representa a las familias que fueron afectadas por las problemáticas señaladas. El efecto dramático de sus prácticas sociales, más la continuidad de las secuencias que refieren los padecimientos, son esenciales para captar la atención del público. La película fue vista por 907,255 espectadores en Corea del Sur y recaudó 5.4 millones de dólares. Pero, lo más importante, al ser nominada para participar en la 81 entrega de los Oscar, también captó la atención del público internacional. Por lo anterior, *Crossing* se erigió como una voz para denunciar y concientizar los problemas de la escasez y la migración en Corea del Norte.

En este caso, el origen de la trama familiar en la película fue la enfermedad de la madre, por lo que el padre decide emprender una odisea para conseguir medicinas. La dramatización en la cinta es solo un esbozo de la dura realidad que viven los norcoreanos. Con la cinta se busca sensibilizar primero a los habitantes de Corea del Sur, y luego al mundo. Las actuaciones, la musicalización y la socialización seleccionadas, ayudaron a conectar la película con los espectadores de una manera singular.

Por otro lado, en *Crossing* se propone un escenario desolador, con situaciones dramáticas para las y los involucrados. Pinta una Corea del Norte con muchos problemas de escasez, y en este caso, involucra de forma directa a la familia Kim, compuesta por Kim Yong-soo el padre, Kim Joon el hijo y la madre. Esta última se encuentra embarazada y con tuberculosis. Kim Yong-soo, quien antaño había sido un futbolista destacado en su país, hace todo lo posible por apoyarla, pero al no encontrar la medicina en su pueblo, decide partir a China para trabajar y comprar las medicinas, iniciando una etapa tormentosa para la familia, ya que mientras el padre, Kim Yong-soo, se encuentra entre China y Corea del Sur, Kim Joon el hijo y la madre, atraviesan situaciones lamentables de sobrevivencia entre Corea del Norte, China y Mongolia. Esta complicación intencionada por el director Kim Tae-kyun, muestra un estado de cosas difíciles para los norcoreanos. Esta postura hace de la película una denuncia social directa ante los problemas que enfrenta Corea del Norte.

Trama

La película comienza en una mina de carbón (Hamkyun Sur), donde trabaja Kim Yong-soo, el padre. Aquí, en la primera escena, se pondera su destacado papel como futbolista *amateur*. Y al ritmo de música de fondo, Kim Yong-soo regresa a su casa en bicicleta, donde encuentra a su esposa tosiendo por la tuberculosis. Con esta escena comienza el drama en la cinta. Se apacigua un poco el color dramático cuando Kim Joon, el hijo, llega y se pone a jugar fútbol con su padre, teniendo de espectadora a una perra llamada Blanca. En esta secuencia se capta el mensaje simbólico del filme del director Kim Tae-kyun, quien, para disfrazar su postura, inserta lluvia copiosa en la escena como señal de esperanza para la familia Kim debido a la enfermedad de la madre. El mensaje anterior se eleva como una metáfora a la vida que presenta el cineasta Kim Tae-kyun a los espectadores.

En la noche, Kim Yong-soo y Kim Joon salen en bicicleta a visitar a Sang-cheol, amigo que le prestó el transporte de dos ruedas a Kim Yong-soo. En la casa de Sang-cheol, ocurren dos detalles: la posibilidad de que el amigo le ayude a conseguir medicina en China para su esposa y, sobre todo, el acercamiento a la religión cristiana por medio de una biblia que la proporciona Sang-cheol a Kim Yong-soo. Este mensaje religioso acompañará a Kim Yong-soo en todas sus esperanzas por cuidar a la familia. Por su parte, el amigo le indica que la biblia le dará alimentos y bendiciones. En medio de todo esto, otro reflejo emblemático de la película como signo esperanzador es el fútbol, ya que este deporte es el enlace del padre e hijo, cuando se sienten felices.

Para animar un poco al espectador, el director Kim Tae-kyun presenta un diálogo infantil entre Kim Joon y Mi-seon, hija de Sang-cheol. En otra escena, se presenta un episodio de juego de fútbol en la mina donde trabaja Kim Yong-soo, a quien lo interrumpen en su descanso para avisarle que su esposa tuvo un incidente, por lo que se viste y sale “disparado” a su casa para atenderla. El médico le dice que su esposa requiere comer y principalmente necesita medicina por la tuberculosis; además, le advierte que se encuentra embarazada. Ante lo anterior, Kim Yong-soo se dirige al mercado negro del pueblo y consigue comida, donde atestigua

cómo unos niños son castigados por el hambre al no tener alimentos. Este paseo escenográfico negativo de Corea del Norte se mostrará a lo largo de toda la película.

En la noche, después de cenar y cuidar a su esposa, Kim Yong-soo sale a fumar al patio de la casa teniendo en su mano la biblia, en esto, lo alcanza Kim Joon, quien lo cuestiona sobre la vida después de la muerte, señalando que le gustaría vivir con sus papás en el “otro mundo”. De esta manera, el director Kim Tae-kyun vuelve a presentar una “pincelada” de pensamiento religioso en el filme como parte de la esperanza. Al día siguiente, Kim Yong-soo busca a su amigo Sang-cheol para pedirle que le informe sobre las medicinas que requiere su esposa en China. Sin embargo, cuando acude a la casa de Sang-cheol, se percata que este fue descubierto por la policía del régimen y lo llevan preso. Este episodio desalienta a Kim Yong-soo, quien a través de su rutina laboral en la mina ve el deterioro de su esposa, y temiendo una nueva recaída ante la falta de comida, toma la decisión de cocinar a la perra Blanquita para alimentar a su esposa. La acción anterior le cayó como “bomba” a su hijo Kim Joon, quien le recrimina la muerte de su mascota. Se viene la noche y también la música triste en la película. El delicado estado de su esposa preocupa a Kim Yong-soo, y para solventar la situación decide partir a China a conseguir la medicina. Ante esto, organiza un plan, vende la televisión y compra alimentos en el mercado negro para que se sostenga la familia mientras trabaja y les envía dinero desde China.

La despedida de Kim Yong-soo y Kim Joon mantiene en zozobra al espectador. Juegan al fútbol un rato, y más adelante se aleja el padre en medio de la tristeza del hijo. Kim Yong-soo le advierte a Kim Joon que tiene que cuidar a su mamá. La música triste acompaña la escena. Después se aprecia el cruce de Kim Yong-soo por el río Doonan, algunas peripecias en el camino, y al final, corre a suelo chino como señal de libertad. Logra llegar a un punto de reunión de refugiados norcoreanos, donde de inmediato hace amistad con ellos. Lo emplean en una maderera, y se oculta con la esperanza de acumular dinero y comprar la medicina para su esposa. En medio de esto, la esposa sigue con su malestar y la comida se acaba. Este diálogo visual enaltece la propuesta fílmica

de Kim Tae-kyun, ya que en gran parte de la película podemos ver dos ángulos entre lo que hace Kim Yong-soo en China y lo que pasa con su esposa e hijo en Corea del Norte. Para complicar más las cosas, el cineasta Kim Tae-kyun monta una escena con una redada contra los indocumentados, donde Kim Yong-soo, al ser perseguido, pierde su dinero. La tristeza regresa al filme. En esto, sale otra esperanza para Kim Yong-soo, ya que después del susto con las autoridades chinas, llegan a la maderera unos ciudadanos de Corea del Sur y le proponen llevarlo, junto con otros perseguidos, a la embajada alemana en China y darles dinero. A lo que Kim Yong-soo acepta con la condición del dinero.

Entonces, llevan los refugiados a un lugar en la espera de colocarlos en la embajada de Alemania. Luego, a una señal, los norcoreanos salen corriendo de varias camionetas e ingresan a la sede diplomática, no sin antes ser perseguidos y contenidos por la policía china. Esta escena recrea el episodio ocurrido en el año 2002, cuando una veintena de norcoreanos llegaron a la embajada de España, en espera de protección y asilo. Lo mismo se hace en la película, cuando al estar dentro de la embajada de Alemania, los guías surcoreanos maniobran para llevar a los refugiados a Corea del Sur. Mientras tanto, Kim Joon y su mamá sufren en suelo norcoreano por la enfermedad de la segunda y la carencia de alimentos. La madre le da a su hijo el anillo de matrimonio para que lo venda y, con lo obtenido, conseguir comida. Esta acción provoca una sensación de tristeza en ambos, ya que añoran la llegada de Kim Yong-soo. En la embajada alemana donde se encuentran los refugiados norcoreanos en China, también se recrea la situación de cientos de compatriotas que ante la desesperación salen huyendo de la pobreza de su país. Lo mismo pasa en la escena que representa a los norcoreanos corriendo a la sede diplomática, donde algunos son detenidos por los policías chinos, lo que trunca su meta de sobrevivencia.

Mientras tanto, en Corea del Norte, Kim Joon busca comida en el mercado negro, y en singular escena, el hambre de los demás niños en el lugar, quienes también buscan alimentos sin dinero o trueque, es la imagen de la desesperanza que presenta el director Kim Tae-kyun al espectador. Enseguida, Kim Joon llega a su casa y

encuentra a su madre muerta. Como representación de la escena, el cineasta muestra una imagen de la naturaleza en su apogeo. Mientras tanto, Kim Joon llora y anhela el regreso de su padre. Como signo elocuente del drama, Kim Joon corre persiguiendo el camión que lleva a su madre muerta. Con lo anterior, el mensaje que quiere transmitir el director Kim Tae-kyun es de un total desaliento para el espectador. Esto se comprueba cuando Kim Yong-soo descubre que los guías que los llevaron a la embajada alemana no les darán dinero. Al contrario, estos funcionarios les indican que los llevarán de refugiados a Corea del Sur. En su desesperación, Kim Yong-soo sale corriendo rumbo a la puerta de la embajada y su grito desgarrador envuelve el sentimiento del espectador.

En Corea del Norte, Kim Joon se queda sin parientes, la vecina le da dinero por la venta de los muebles de su casa y se embarca a buscar a su papá a China. En el ínterin, Kim Yong-soo viaja rumbo a Seúl junto con otros refugiados, llevados por funcionarios de organizaciones no gubernamentales surcoreanas. Lo anterior también tiene que ver con el episodio real donde refugiados de Corea del Norte en el 2002 entrarían a la embajada española buscando llegar a Corea del Sur, país al que sí arribaron unos días después. Las peripecias de Kim Joon en su camino a la frontera con China desnudan la situación de pobreza y marginación de Corea del Norte. En el camino, la lluvia sigue siendo presentada por el director Kim Tae-kyun como señal de esperanza, misma que acompaña a Kim Joon. Sin embargo, a este le roban los tenis mientras duerme en una estación de ferrocarril; más adelante, le vuelven a robar, ahora comida, en esto encuentra a su amiga, Mi-sun, la compañera de la escuela, hija del amigo de su papá detenido por la policía. La protege y le compra comida.

En Seúl, Kim Yong-soo trabaja en un almacén por intermediación de una organización cristiana surcoreana. Con sus ingresos compra medicina con la esperanza de enviarlas a Corea del Norte para ayudar a su esposa. Mientras tanto, Kim Joon y Mi-sun se dirigen a la frontera con China donde son detenidos por la policía norcoreana y los consignan a un campo de trabajos forzados. En esto, Kim Yong-soo contacta a una persona en Corea del Norte para que indague sobre su familia en suelo norcoreano. Mientras, Jim

Joon y Mi-sun son sometidos a una violencia sistemática por parte del régimen norcoreano. Aquí, el director presenta lo peor de Corea del Norte. Kim Joon y Mi-sun son maltratados y obligados a trabajar en la reclusión. Ante esto, nuevamente aparece la lluvia como signo de esperanza para Kim Joon. Éste le dice a Mi-sun que cuando muera quiere estar con sus papás, sin hambre y con lluvia. Mientras tanto, Kim Yong-soo sigue en su encrucijada por no saber nada de su familia en Corea del Norte. Al mismo tiempo, en suelo norcoreano se enferma Mi-sun. El drama aumenta cuando le avisan a Kim Yong-soo que murió su esposa en Corea del Norte, por lo que éste entra en depresión, lamentándose el no haberla ayudado, y se pone a beber. El panorama se vuelve a poner más triste cuando Mi-sun muere en brazos de Kim Joon. Antes de la muerte de su amiga, la lluvia los acompañó en el llanto profundo. En esto, la conocida de su padre llega al campo de concentración y se lleva a Kim Joon. La noticia del encuentro alegra a Kim Yong-soo, quien paga para que su hijo pueda llegar a Mongolia vía China.

Sigue el proceso para el encuentro entre padre e hijo. A Kim Joon lo llevan a varios lugares para encaminarlo a la frontera entre China y Mongolia, donde se supone encontrará a Kim Yong-soo. Pero, el director Kim Tae-kyun no quiere que se encuentren, por lo que pone un obstáculo para ello, pues resulta que una de las refugiadas que padece problemas psicológicos al perder a su hijo, será el problema para que se encuentren padre e hijo en Mongolia. Mientras ocurre este desatino, Kim Yong-soo prepara el encuentro con Kim Joon, para lo que arregla su equipo donde incluye vitaminas y un balón para su hijo. Mientras tanto en otra escena, se sigue el rumbo de Kim Joon a la frontera entre China y Mongolia. Sin embargo, al llegar Kim Yong-soo al aeropuerto Gengis Kan en Ulán, Bator, Mongolia, le revisan sus maletas y encuentran las vitaminas. Este se pone nervioso y no puede explicar que son suplementos médicos para su hijo y lo detienen. Por si fuera poco, en la discusión pierde su pasaporte. La acción aumenta el drama para el espectador ante la desgarradora escena de Kim Yong-soo, quien se desbarata al no poder entenderse con los guardias de seguridad del aeropuerto. Mientras tanto, se dispara aún más el drama, cuando en la frontera, la enferma provoca a los guardias chinos, quienes

paran al grupo para una inspección de rutina y se arma un gran al-tercado cuando descubren que son norcoreanos queriendo cruzar a Mongolia.

Debido a la situación, Kim Joon corre a la cerca que divide China y Mongolia, para eludir a los vigilantes, cosa que consigue, pero lo hace solo, porque los otros acompañantes del grupo fueron detenidos. Mientras tanto, Kim Yong-soo es retenido en Mongolia, y más adelante atendido por un funcionario de Corea del Sur, quien le ayuda a tramitar un pasaporte provisional para eludir su detención. En otra escena, Kim Joon se aventura al desierto y camina desesperado con la esperanza de encontrar guardias fronterizos de Mongolia. El mensaje cinematográfico es evidente cuando Kim Yong-soo espera noticias de Kim Joon, quien sigue caminando y se detiene a descansar en un paraje del desierto. El hijo empieza a desvariar, observa el cielo, alienta la esperanza del encuentro, pero nuevamente el director Kim Tae-kyu no quiere que se encuentren, y propone a los espectadores más drama entre padre e hijo.

Kim Joon se detiene a dormir esperando su inminente muerte. Ante esto, en su trance, el hijo evoca en pasajes los momentos felices de la familia. Este artilugio es bien logrado por el cineasta Kim Tae-kyu, quien como colofón a esta escena presenta una gota de lluvia que de pronto aparece en el desierto como representación de la muerte de Kim Joon. También, en la propuesta aparece su mamá como señal de encuentro en el camino. A Kim Yong-soo le avisan de la muerte de su hijo y la tristeza lo invade y la frustración lo consume. Éste grita por todo lo alto: “lo siento hijo, disculpa por llegar tarde” (Kim, 2008, 1:41:10). Este episodio, más la lluvia que cae cuando Kim Yong-soo pretende abordar el avión de regreso a Corea del Sur, anuncian la esperanza de un posible reencuentro familiar en otro horizonte. Este es el cierre magistral del director: la familia y amigos celebran la vida en otro plano.

Figura 2. Póster de la película para su promoción en Corea del Sur



Fuente: Film Affinity (s.f.).

Conclusiones

La película *Crossing* es solo un color de la problemática social que enfrenta Corea del Norte en la actualidad. Su política de aislamiento y de tensión nuclear en la península coreana se refleja en el diario vivir de sus habitantes, quienes sometidos a la escasez de productos alimenticios también padecen faltantes de otro tipo, como las medicinas. Este es el caso concreto de la familia Kim, la que antepones la falta de medicamentos para sumergirse en una travesía que retrata la adversa situación en la sociedad norcoreana, misma que experimenta la carencia de comida, represión estatal y migración. Por lo anterior, no es casual que el director Kim Tae-kyun haya propuesto un filme en que, a partir de un caso familiar, denuncie también las duras condiciones de vida de los norcoreanos.

Esto tampoco es algo nuevo para los ojos de los surcoreanos o de la comunidad internacional, que desde la década de los noventa han visto incrementar el número de migrantes de Corea del Norte, quienes huyen de su país en busca de nuevos horizontes. Los casos concretos hablan por sí solos de las problemáticas que enfrentan los migrantes desde que emprenden el camino a la frontera china, y luego todas las vicisitudes que tienen que pasar en este último país antes de ubicarse en un tercer país protagonista. De antemano se puede entrever que el tema de la migración es algo complejo por la cantidad de actores que están involucrados, por lo que el cineasta Kim Tae-kyun propone simplificarlo a través de la historia de la familia Kim, que a raíz de la enfermedad de la madre decide tomar acciones que truncarán su unión.

La propuesta fílmica presenta a Kim Yong-soo y Kim Joon, como los centros de la trama, los que van delineando una interpretación de la vida de un minero y su hijo en un poblado norcoreano, quienes tienen que tomar decisiones para mantener unida a la familia, lo único que queda en una sociedad resquebrajada. El padre emigra a China con la esperanza de trabajar y comprar medicina para su esposa, mientras que el hijo ve morir a su madre en medio de la ausencia de su padre. Los tonos dramáticos envuelven la película, que es acompañada de música y fotografías esperanzadoras para los integrantes de la familia. Sin embargo, el mensaje que quiere transmitir el director Kim Tae-kyun es la cruda realidad en Corea

del Norte, por lo que, a pesar de que hay señales como el fútbol o la lluvia que simbolizan esperanza para padre e hijo, también propone peripecias bien intencionadas para dramatizar más la situación de la familia. Por lo que a través de las escenas se muestran salidas y cierres de puertas para nuestros protagonistas, los que no atinan en encontrarse y resolver su encrucijada. El cineasta Kim Tae-kyun es muy insistente en mantener el drama para señalarnos los problemas del hambre y de la migración. Interiorizando su postura, prende algunas luces al mostrarnos la opción de la religión cristiana para amortiguar el dolor, en este caso, de Kim Yong-soo. Al final, pondera la lluvia como eje central de la relación entre padre e hijo, y lo proyecta en la última escena del filme.

Es interesante señalar que el cine es una maravillosa arma de denuncia social, cosa que vemos en la película *Crossing*. La propuesta del director es elocuente al atraer las miradas de los espectadores para que estos concienticen lo que sucede en la sociedad norcoreana. Es una mirada que recoge ecos de la realidad que son materializados por medio de la lente cinematográfica, con el fin de “puentear” una información filtrada por un guion y una dirección. Las actuaciones rellenan el cuadro, motivan al público a sensibilizarse con lo que ven y escuchan, se convierten en esenciales cuando logran el cometido de que los espectadores salgan preocupados por los temas propuestos, y por lo mismo, emitir alguna práctica social que aligere el problema. En una última instancia, el cine sigue siendo un medio de interpretación de la realidad que es útil y necesario para comprender las sociedades contemporáneas. Su labor es simplificar la realidad y provocar acción para remediar los males sociales.

Referencias

- ABC Internacional. (2002, 16 de marzo). Los norcoreanos refugiados en la embajada española en Pekín viajan a Corea del Sur. *ABC Internacional*. https://www.abc.es/internacional/abci-norcoreanos-refugiados-embajada-espanola-pekín-viajan-corea-200203150300-84983_noticia.html
- Amazon. (s.f.). *Página comercial*. Consultada: 14 de mayo de 2023. <https://www.amazon.co.jp/-/en/dp/B002966H64>
- Bond, P (2015, 20 de abril). North Korean defector-turned-filmmaker on 'The interview': 'It's Fully a Threat to the Regime'. Gim Gyu Min recalls life in the communist nation, how he escaped and what he thinks of the Seth Rogen-James Franco film. *Hollywood Reporter* <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/north-korean-defector-turned-filmmaker-789918/>.
- Cesarin, S. (2003). Migrantes, refugiados o emigrados. Las comunidades norcoreanas en China y Japón y su papel como sostén financiero del régimen. *Documentos de Trabajo*, (13). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1980457>
- Cousins, M. (2019). *Historia del Cine*. Blume.
- Escalona Agüero, A. (2009). Corea del Norte. En José Luis León Manríquez (Coord.), *Historia mínima de Corea* (pp. 191-231). El Colegio de México.
- Feffer, J. (2004). *Corea del Norte-Corea del Sur*. RBA Libros S.A.
- Filmaffinity. (s.f.). *Página web*. Consultada: 14 de mayo de 2023. <https://www.filmaffinity.com/mx/film652118.html>
- Gim, G. (2015, abril 20). North Korean defector-turned-filmmaker on 'The Interview': "It's fully a threat to the regime". *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/north-korean-defector-turned-filmmaker-789918/>
- Holcombe, Ch. (2016). *Una historia de Asia oriental. De los orígenes de la civilización al siglo XXI*. Fondo de Cultura Económica.
- Kim, T. (Director). (2008). *Crossing* [Película]. Big House-Vantage Holdings.
- López Aymes, J. F. (2015). Desertores y refugiados norcoreanos: entre la agonia incesante y la esperanza. *Estudios de Asia y África*, 50(1), pp. 203 y 216. <https://estudiosdeasiayafrika.colmex.mx/index.php/ea/article/view/2199>
- Pike, F. (2011). *Empires at War: A short History of Modern Asia since World War II*. I.B. Tauris
- The Korean Film Council. (n.d.). Kim Tae-kyun. *Film & People*. Consultado: 28 de agosto de 2022. <https://www.koreanfilm.or.kr/eng/films/index/peopleView.jsp?peopleCd=10006085>

Valores en Rusia: un tema visto a través del cine

José Ernesto Rangel Delgado

Introducción

El cine comentado permite difundir diversas realidades y colocar en el imaginario del público contextos como los de Asia-Pacífico. Ayuda a comprender de manera lúdica lo que sucede en esas regiones, la mayor de las veces percibidas como geografías lejanas de nuestra propia realidad que, por cierto, se encuentran más cercanas de lo que parece, debido a condiciones socioeconómicas y políticas similares.

Cinco años atrás, realizamos un comentario a la película *Sin amor* dirigida por el cineasta ruso Andrey Zvyagintsev, un filme que invita a reflexionar sobre los veloces cambios a los que se ha visto sometida la sociedad rusa a partir de la desaparición de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) en 1991, en el contexto de un mundo volátil, incierto, complejo y ambiguo.

El comentario del autor de este capítulo fue en el marco del 12o Ciclo de cine “Sociedad y cultura en Asia: una mirada desde el cine contemporáneo”. Entonces se comentó la utilidad de la película como instrumento de análisis, que deja expuesto el fondo de una sociedad que se ha transformado para dar lugar a una sociedad cada vez más materialista y fría¹. Algunos críticos de cine piensan que esta pe-

¹ Ciertamente, se reconoce el uso del poder blando que busca fortalecer y mostrar al mundo las bondades de la sociedad rusa a través de medios visuales.

lícula es “...un retrato crudo, valiente y devastador del vacío interior de la Rusia actual” (Tones, 2018), con lo que coincidimos, en parte, porque la realidad rusa es más compleja que lo que la película misma pretende mostrarnos. La obra fue estrenada en 2018 y exhibida en el ciclo mencionado en febrero de 2019. Entonces, Rusia continuaba su adaptación al capitalismo.

La iniciativa de convertirse en una economía de mercado se oficializó en diciembre de 1991 al dejar atrás la economía centralmente planificada de la URSS y prácticamente iniciar la década de los noventa con un sentimiento eufórico de tránsito del socialismo a un capitalismo que le era desconocido tanto en la forma de hacer economía, como en la manera de hacer sociedad. Durante ese primer decenio se desarticulaban las relaciones sociales de producción para abrir paso al capital, acompañado de un consumismo que, en realidad, siempre se encontró en las entrañas de la sociedad soviética, para más tarde dar lugar al surgimiento de valores centrados en un mercado desaforado que favoreció la confirmación oficial de clases sociales, la desigualdad y la pobreza, entre otros retos para el nuevo sistema.

A fines del segundo decenio postsoviético se ubica la producción filmica *Sin amor*. Habían transcurrido casi 10 años de construcción de la Rusia capitalista bajo la conducción del presidente Boris Yeltsin. La economía se rearticulaba, grupos de poder económico aparecían y se concentraba el ingreso en unos cuantos, bajo la tutoría del Estado. Por otra parte, la iglesia ortodoxa recobraba su influencia en las masas, la economía y el gobierno, después de haber sido considerada innecesaria por el Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS) durante setenta años; atrayendo, como consecuencia, grandes costos, particularmente para la sociedad.

Entre esos costos se encuentra la purga de cientos de personas asesinadas por el crimen organizado, 48 homicidios intencionados en 1994, año de los noventa con mayor número de muertes, según Datosmacro.com (2023), afectando familias enteras. Pero también la proliferación de indigentes, prostitución y otros factores de descomposición social que en la URSS se encontraban controlados. En este contexto, la iglesia ortodoxa se confirma como válvula de escape al descontrol y la deshumanización, proponiendo un cuadro de valores articuladores que le han dado forma a la sociedad capitalista naciente.

Contexto teórico conceptual

No parece existir ninguna contradicción entre el “mercado” en tanto categoría capitalista y los valores rusos. Sin embargo, esta mancuerna da lugar a diferencias entre Rusia y Occidente capitalistas, tanto que, incluso, la prevalencia de dichos valores se convierte en un enfrentamiento entre ambos, por un lado, los valores tradicionales que han sustentado de manera histórica a la Rusia actual y, por otro, los valores liberales que favorecen a Occidente.

Desde sus orígenes, Rusia tiene una conformación compleja dadas las condiciones inestables de luchas entre los diversos principados que la constituyeron durante el periodo de la *Kiévskaya Rus*, desde el siglo IX hasta el siglo XIII, y por los ataques del imperio mongol y la Horda de Oro en el siglo XIII, o por guerras perdidas como con Japón entre 1904-1905.

Por otro lado, la conformación de la Unión Soviética sustentada en formas de organización campesina, que servirán al proceso de industrialización y al surgimiento de una clase obrera, otorga un conjunto de valores que se van subsumiendo por la sociedad que además se transformará cualitativamente por el mestizaje que se genera con el tiempo.

A lo anterior se suma una suerte de consumismo durante el socialismo soviético que puede explicar la rápida e inmadura inserción de Rusia al capitalismo en los años noventa del siglo XX. Hay que recordar que Rusia no transitó del feudalismo al capitalismo, sino que lo hizo directamente al socialismo en 1917 con la Revolución de Octubre (salvo el periodo que representó la Nueva Política Económica (NEP, por sus siglas en ruso), de 1921 a 1929 (Lozano, 2024) y que en cierta forma retrocede al modo de producción capitalista en cuanto desaparece oficialmente la URSS en 1991.

Es así que un enfoque histórico como el que se menciona ayuda a comprender el tema de los valores en la Federación de Rusia, mismos que se van adaptando a cada una de las épocas y que permiten interpretar lo que sucede en la película *Sin amor*, que es el instrumento de análisis para abordar el tema de los valores en Rusia a través del cine desde una perspectiva crítica como lo hace Zvyagintsev.

En opinión de Stam y Flitterman (1999), un producto cinematográfico está cargado de símbolos y significados en una interpretación semiótica que da lugar a la semiología del cine, así como al signo cinemático, que hacen referencia a la cinta como una entrega continua de imágenes, símbolos y significados para el espectador. Una afirmación que para efectos de este trabajo permite interpretar una cadena de símbolos y significados, a veces explícitos, a veces no, en *Sin amor*.

Por otro lado, tenemos en mente también la corriente filosófica de la axiología de Edward von Hartman de 1887 y más tarde de Paul Lapie en 1902, así como otros que asocian los valores con la ética y la estética como Heinrich Rickert, Max Scheler o Nicolai Hartman², o bien, la teoría de los sentimientos morales de Adam Smith, publicada en el año de 1759 (Smith, 2004), donde presupone al egoísmo como el motor del capitalismo, que en *Sin amor* se exacerba.

Construcción metodológica

Este capítulo ha sido diseñado en la base de que el cine es un instrumento que, sumado a la *expertise* de especialistas, contribuye al mejor conocimiento de un objeto de estudio que, al tratarse de la pantalla grande, trasmite de manera lúdica. Para el logro de este objetivo se llevó a la práctica el ciclo de cine “Sociedad y cultura en Asia: una mirada desde el cine contemporáneo”, con la finalidad de interesar a un mayor número de personas a que conozcan la región de Asia Pacífico. ¿Por qué Asia Pacífico?, porque es la región económica más dinámica del siglo XXI. Esta región, representada usualmente por el Mecanismo de Cooperación Económica Asia Pacífico (APEC, por sus siglas en inglés), “representa aproximadamente el 60% del PIB mundial, el 50% del comercio mundial y ...concentra el 50% de la población (mundial)” (Chile Aduanas Customs, 2023).

Considerando lo anterior, y dada la orientación del libro al que se integra este capítulo, se ha elegido la película *Sin amor*, producción rusa que trastoca aspectos relacionados con una forma de percibir la

² Heinrich Rickert o Max Scheler han realizado diferentes propuestas para elaborar una jerarquía adecuada de los valores. En este sentido, puede hablarse de una “ética axiológica” que fue desarrollada, principalmente, por el propio Scheler y Nicolai Hartmann.

realidad desde la familia, que además debe ser interpretada en el mosaico demográfico diverso de la Federación de Rusia y no solamente de una manera unilineal que aplica sólo para la etnia rusa.

Sin pretender generalizar, se considera que esta película contribuye a reflexionar sobre los valores que prevalecen en la Rusia actual. En torno a ella se enfatiza la conformación de un marco de valores que rige sobre la sociedad, pero también la forma en que los mismos palidecen frente a la sociedad materialista de la vida cotidiana.

Por otro lado, se resalta la esencia multinacional de la Federación de Rusia que presupone diferencias reales en cuanto a historia, identidad, cultura y tradiciones que en no pocas ocasiones se contraponen a la perspectiva del gobierno; en una suerte de rusianidad que juega entre el 80% de rusos étnicos y 20% de etnias que se integran, o no, a una perspectiva dominante. Propiciando la intuición de que los valores en la Federación de Rusia son múltiples de acuerdo con las diversas etnias que la constituyen y las relaciones que su interconexión propician.

Es así, que en la base de un producto filmográfico se interpreta una relación diversa de valores asociados con la multinacionalidad y los enfrentamientos internos de la perspectiva dominante rusa y aquéllos relacionados con Occidente.

La obra filmica *Sin amor*

En *Sin amor* observamos precisamente una actitud fría y egoísta en la trama y la actuación de los personajes principales Zhenia (Maryana Spivak) y Boris (Aleksey Rozin), una pareja en proceso de divorcio, a la cual la presencia de su único hijo no parece interesarles. El niño vive momentos de soledad y exclusión que lo colocan ante la realidad de huir de ese ambiente tóxico que propician sus padres, de forma tal que éstos “acaban siendo...responsables de la desaparición de la auténtica víctima en esa separación, el hijo de ambos” (Tones, 2018, párr.2).

La película gira casi en su totalidad alrededor del matrimonio irresponsable e indiferente a los sentimientos del pequeño, es irresponsable porque no enfrenta la obligación y las implicaciones que trae consigo la crianza de su hijo y es indiferente porque no presta

atención a lo que está sucediendo al niño. Tanto el padre como la madre, no sólo se encuentran en proceso de divorcio, además cada uno ya cuenta con una nueva pareja. Ella, interesada por una mejor condición económica, se da a su nueva relación que cuenta con condiciones materiales acordes con su ambición. Por su parte, él, se encuentra en espera de un segundo hijo, lo cual resulta chocante ante la irresponsable pérdida de su primogénito. En este sentido el filme pretende mostrar que no existe un mundo esperanzador ante la actitud de un personaje como Boris, pero tampoco con una fría y calculadora Zhenia, que bien puede sintetizarse en la cinta color rojo que queda atrapada en un árbol y que mueve el viento, dejando un símbolo-significado, según comentan Stam y Flitterman (1999), sobre la vulnerabilidad de la vida de un infante.

Según Tones (2018, párr.6), la película *Sin amor* muestra que

...es una experiencia amarga porque no tiene compasión con sus personajes, y porque sutilmente, lanza un mensaje muy crítico con la Rusia contemporánea: estamos en un terreno absolutamente baldío, donde las semillas del amor no fructifican. Da igual la extracción social, la condición familiar, si se vive en núcleos urbanos o en zonas rurales: por todo ello hace Zvyagintsev una panorámica. En la Rusia de hoy el amor está vedado, y por eso no es de extrañar que por películas como ésta o “Leviatán”, el director haya sido tachado de “anti-ruso”.

Sin embargo, al final de la película parece haber una reconciliación entre los protagonistas, y una especie de culpa parece apoderarse a manera de aprendizaje en los padres del niño. Para entonces, ya ha quedado exhibida una trama que “...quizás ... sea aplicable a matrimonios de todo el mundo, pero está claro a qué sociedad específica apunta aquí” (Tones, 2018, párr.6), refiriéndose a la sociedad sobre la que Zvyagintsev quiere dejar un mensaje para la reflexión.

Puesta en perspectiva esta condición humana devaluada, se enmarca en la dimisión del presidente Yeltsin, que deja el control del gobierno en manos del actual presidente Vladimir Putin, quien se moverá entre la figura de presidente y la de primer ministro de Rusia, a partir del año 2000, hasta el día de hoy.

En una suerte de parteaguas, el esquema de valores que se fue configurando en Rusia en los primeros 20 años postsoviéticos, acabó por definirse a finales de 2022 con el “Decreto sobre la aprobación de los Fundamentos de la política estatal para preservar y fortalecer los valores espirituales y morales tradicionales” (Budaev, 2022, párr. 2).

De tal forma que, con frecuencia, se aprecia que los valores que se fueron configurando en los primeros 20 años después de desaparecida la URSS, parecen coincidir en buena medida con los valores soviéticos y se enfrentan al conjunto de valores considerados en Occidente³.

Valores en Rusia vs Occidente

El rechazo a la imposición de un esquema de valores en “decadencia” proveniente de Occidente, abre al mismo tiempo un espacio para la confirmación de otros en Rusia, vinculados con su propia tradición e historia reciente⁴.

Es así como los valores priorizados en el decreto mencionado arriba, incluyen:

La vida, la dignidad, los derechos humanos y las libertades, el patriotismo, la ciudadanía, el servicio a la Patria y la responsabilidad por su destino, los altos ideales morales. Al mismo tiempo, se subraya el papel clave de una familia tradicional y fuerte, la importancia del trabajo creativo, la prioridad de lo espiritual sobre lo material, el humanismo, la misericordia, la justicia, el colectivismo, la ayuda mutua y el respeto mutuo, la memoria histórica y la continuidad de las generaciones, así como la unidad de los pueblos de Rusia (Budaev, 2022, párr. 2).

En la búsqueda de esos valores y por la ausencia de los mismos, *Sin amor* ofrece la posibilidad de responder a un par de preguntas que surgen como guía en este análisis: ¿cuáles son las diferencias y se-

³ Se entiende por “Occidente” en este texto al conjunto de países que integran la Unión Europea, Estados Unidos de América, Reino Unido, y otros como Australia y Nueva Zelanda.

⁴ Durante siglos, en Rusia se formaban reglas, costumbres y tradiciones como patriotismo, amor a los niños, respeto a la gente mayor, sentimientos de justicia y de necesidad de defensa a los débiles y desprotegidos, convivencia armónica entre decenas de grupos étnicos y confesiones diferentes. Gran parte de estos valores se basa en la tradición histórica y filosofía religiosa de diferentes confesiones mayoritarias: cristiana ortodoxa, musulmana, judía, budista.

mejanzas en materia de valores entre Rusia y otras regiones como la Unión Europea, Estados Unidos de América o el Reino Unido? o dicho de otra manera ¿Qué explica que Rusia considere que dichos valores caractericen a su país y no a otro diferente?

En este sentido, la obra filmica que nos ocupa implica la crítica a un sistema en construcción en que participan seres humanos que se identifican con una apreciación de la vida infiltrada desde Occidente, y que es una preocupación mayor del gobierno porque pone en riesgo los valores y tradiciones del pueblo ruso desde una visión conservadora, y a cuyo diseño contribuyen tanto nacionales como extranjeros que incluyen a intelectuales, políticos, empresarios, oficiales de gobierno y sociedad civil; por ejemplo, el Club Valdai⁵ en que participa el presidente de Rusia.

La crítica que sugiere *Sin amor* tiene cierto sentido, ya que, entre otros factores, prevalece el egoísmo como motor (Smith, 2004), que de manera abrupta se desborda en la conformación del capitalismo de los años noventa en Rusia, a diferencia de la cooperación que se idealizó en la URSS (Rangel, 2021). Entonces, el diseño de un esquema de valores, tradicionales y conservadores se justifica, como una forma legítima de defender la propia naturaleza del país ante los fuertes embates allende sus fronteras.

Ciertamente, se han suscitado críticas a este sistema de valores desde Occidente y de muy diversas maneras. Se habla de violación de los derechos humanos como es el caso de la libertad de expresión, así como de la represión al movimiento LGBTTTTI+ a propósito de una ley diseñada para prohibir propaganda en la materia, y que da preferencia a una familia tradicional⁶.

⁵ El Club Valdai reúne a políticos rusos y extranjeros, líderes públicos y espirituales, filósofos y personalidades de la cultura, personas con puntos de vista muy diferentes, originales y a veces opuestos. Son bien conocidas ya las reuniones anuales de este club. Para efectos de este escrito, se rescata la conferencia impartida por el presidente Putin en la décima reunión anual del club, en la que se destacan los valores de nacionalismo y patriotismo que deben prevalecer en la Rusia actual.

⁶ Desde Rusia se justifica por la disminución de la población que cae de 146' 171, 000 en 2020 a 145' 558, 000 en 2021 (Datosmacro.com, 2021a), tendencia preocupante para la seguridad nacional de un país cuya densidad de población en 2021 fue de apenas 9 habitantes por Km² (Datosmacro, 2021a), un dato mayor al de Canadá (Datosmacro.com, 2021b), que sí visibiliza a la comunidad LGBTTTTI+, pero que resuelve su problema de falta de población con un límite de inmigrantes que es determinado por el propio desarrollo económico, con la finalidad de no desdibujar la cultura y la tradición de la nación, lo cual resulta difícil de regular.

Por otro lado, *Sin amor* también deja entrever la ausencia de humanismo y de espiritualidad, una forma materialista de proceder que explica el fortalecimiento de la iglesia ortodoxa que trata de rescatar valores cercanos a la misericordia, la ayuda y el respeto mutuo, lo cual, en la práctica, da pie a la instauración del esquema de valores propuesto en el decreto sobre la aprobación de los fundamentos de la política estatal para preservar y fortalecer los valores espirituales y morales tradicionales, ya mencionado (Budaev, 2022).

De acuerdo con Hopkins, (1970, citado en Guerrero-Solé, 2012, p. 121), la sumisión estatal de la iglesia ortodoxa, que sucedió durante la Unión Soviética, producto de una interpretación histórico materialista, la mantuvo con un perfil muy bajo sin que esto significara su desaparición, ya que la práctica religiosa continuaba y las iglesias, seminarios y capillas continuaron a puertas abiertas conectados con la sociedad; “hecho que explica el intenso resurgir de la institución...” en los años noventa, la cual se fortalece ante el vacío ideológico que propició la desaparición de la URSS (Egerov, 2004, citado en Guerrero-Solé, 2012).

De forma tal que, al paso del tiempo, la iglesia ortodoxa se convertiría en uno de los pilares fundamentales de la política interna de Rusia. Los datos con que se dispone muestran que ésta ocupa el segundo lugar de confianza entre la sociedad después del presidente (Gudkov et al., 2008, p.28, citados en Guerrero-Solé, 2012), hecho que la posiciona como un actor importante en la toma de decisiones del gobierno.

El carácter multinacional de Rusia

Una de las principales características de la Federación de Rusia es la distribución de su territorio, que se ubica entre Asia con un 80 % y Europa 20%, lo que plantea semejanzas y diferencias en cuanto a valores se refiere. Aun así, ni la población europea ni la asiática muestran un carácter monolítico debido a los mestizajes ocurridos a lo largo de los años. De forma tal que, los valores de la Rusia europea se diferencian de la Europa occidental y las nacionalidades ubicadas en Asia, representa un mosaico de valores y tradiciones que se diferencian entre sí y más aún con la Rusia europea.

Es así que otro de los factores a considerar, al tratar de explicar el conjunto de valores de la Federación de Rusia, es el carácter multinacional del país. La Federación de Rusia se constituye de 199 nacionalidades (Demoskop Weekly, 2023) lo que presupone valores, tradiciones, cultura e idiomas propios; sin embargo, es el idioma ruso el que funciona como herramienta de integración para la comunicación, la organización y la planeación económicas, mientras que, en otros casos, ya existen pueblos indígenas en “proceso de extinción (los orochi, nigidals, ulchis, udege y nivkhs)” (IWGIA, 2023, p. 509). Es así que en buena medida cada una de las nacionalidades queda subsumida en la cultura rusa, como lo fue en el periodo de la URSS, cuando una estrategia de esta naturaleza funcionaba para lograr el crecimiento y desarrollo económicos requeridos. Al respecto debe considerarse que “las personas de etnia (nacionalidad) rusa representan el 80%” de la población (IWGIA, 2023, p.505), mientras que el 20% restante corresponde a otras etnias (nacionalidades) (para identificar el mosaico de nacionalidades, ver el anexo).

En ese contexto vale tomar en cuenta el sentido que se da desde Occidente a “lo ruso”, como esencia de la naturaleza de la población que habita en el territorio de la Federación, de forma tal que para entender a Rusia debemos considerar la diferencia “Por una parte... de... lo *Russkii* (Русский), o ruso étnico, y por otra lo *Rossiyané* (Россияне), o relativo a Rusia” (Dipublico, 2016). Esta última asociada con la ciudadanía que otorga derechos y obligaciones desligada de la nacionalidad que solo conlleva aspectos identitarios y culturales.

Por ello, resulta conveniente precisar que *Sin amor* muestra la cara de una rusianeidad retroalimentada por diferentes nacionalidades, pero que habría que tomar en cuenta que se refiere a los valores de la sociedad en grandes ciudades como Moscú o San Petersburgo. Es así como la apreciación de un código de valores desde el gobierno tendría que ser matizado según las diferentes nacionalidades que conforman la Federación de Rusia, además de que ya sea rural o urbano el ámbito en que nos ubiquemos, puede tener significados diferentes en la materia y, por lo tanto, diferentes formas de entender los valores de acuerdo con el carácter étnico.

Conclusiones

En este capítulo se presentó un análisis de los valores en Rusia tomando como herramienta un producto cinematográfico de la cartelera del 12o Ciclo de cine "Sociedad y cultura en Asia: una mirada desde el cine contemporáneo", que organiza cada año desde 2007 el Centro Universitario de Estudios e Investigaciones sobre la Cuenca del Pacífico de la Universidad de Colima; ciclo de cine que presenta un conjunto de películas comentadas por un profesor investigador especializado en Asia Pacífico.

En tanto país con frontera al Asia Pacífico, de Rusia se presentó y se comentó la película *Sin amor*, que se enmarca en una familia disfuncional que muestra la decadencia del conjunto de valores establecidos en el Decreto sobre la aprobación de los Fundamentos de la política estatal para preservar y fortalecer los valores espirituales y morales tradicionales de 2022, a propósito de la desaparición de un infante, producto de la inestabilidad psico-emocional del padre y de la madre.

Un conjunto de símbolos y significados en la película propician la reflexión sobre el mensaje que el director quiere darnos, en torno a una Rusia que muestra serios problemas en cuanto a la cohesión social, a partir de lo cual parece tener sentido la defensa de valores propios al interior del país, que en muchos aspectos se contraponen con los de Occidente.

De forma tal que, si bien el mercado es el *leitmotiv* del modelo de desarrollo de la Rusia del siglo XXI, es una categoría adaptada a la realidad de un país que muestra alrededor de 199 nacionalidades (etnias), que tienen su propio sistema de valores que, al verse mediado por el idioma ruso, se transforman, creando una suerte de rusianidad que interconecta a todos los grupos étnicos y nacionales que se pueden observar en el anexo, de ahí la importancia de incluir la tabla en este texto.

En los valores y la actualidad de Rusia, al ser vistos a través del cine, encontramos una forma de insertarnos a la realidad de un país inmensamente rico en historia, tradiciones, cultura y recursos naturales; la combinación de estos factores le otorga una identidad que, dadas las condiciones actuales globales, exigen conocerle más a fondo, para comprender una realidad que mayormente se encuentra oculta en una vorágine mediática desnaturalizada.

Anexo

Censo de población de toda Rusia en el año 2010. Población por nacionalidad de la Federación Rusa

Abasios	Lituanos	
Abjasios	Macedonios	
Ávaros	Mansí	
<ul style="list-style-type: none"> • Andis • Archi • Ahwazi • Bagulali • Bezhtins • Botlikhs • Ginuhs • Godoberi • Gunzibs • Didoi • Kaklirdi • Tindins • Khvarshi • Chamalal 	Maris	
	<ul style="list-style-type: none"> • Maris de la Montaña • Maris del Prado Oriental 	
	Moldavos	
	Mongoles	
	Mordovianos	
	<ul style="list-style-type: none"> • Mokshans • Erzias 	
	Nagaybaks	
	Nanais	
	Nganasans	
	Negidals	
	Alemanes	
	<ul style="list-style-type: none"> • Menonitas 	
	Agul	Nénets
	Adyghes	Nivjis
	Azerbaiyanos	Nogayos
Aleutianos	<ul style="list-style-type: none"> • Karagash 	
<ul style="list-style-type: none"> • Telengits • Tubalares • Chelkanos 	Óroches	
	Osetios	
	<ul style="list-style-type: none"> • Digorianos • Ironianos 	
Americanos		
Árabes	Paquistaníes	
Armenios	Pamires	
<ul style="list-style-type: none"> • Circasianos 	Persas	
Asirios	Polacos	
Afganos	Rumanos	
Balkarios	Rusinos	
Baskires	Rusos	

Continúa en la página 110

Viene de la página 109

Bielorrusos	<ul style="list-style-type: none"> • Cosacos • Pomores 	
Besermianos		
Búlgaros	Rutulianos	
Bosnios	Samis	
Británicos	Selkups	
Buriatos	Serbios	
Húngaros	Eslovacos	
Vepsios	Eslovenos	
Vod	Soyots	
Vietnamitas	Judíos Bujarianos	
Gagaúzos	Tabasaranos	
Juhurim (Judíos de la Montaña)	Tayikos	
Griegos	Tazov	
<ul style="list-style-type: none"> • Urums 	Talyshi	
Gruzim (Judíos Georgianos)	Tártaros	
Georgianos	<ul style="list-style-type: none"> • Astracán • Kryashens • Mishari • Siberianos 	
<ul style="list-style-type: none"> • Adjarianos • Ingiloyos • Lazes • Mingrelianos • Esvanos 		Tofalares
		Tuvanos
Dargins		<ul style="list-style-type: none"> • Todzhans
<ul style="list-style-type: none"> • Kaitags • Kubachines 		Turcos
	Turcos Mesjetios	
Dolganos	Turcomanos	
Dunganos	Udies	
Judíos	Udmurtos	
Yazidíes	Udegué	
Izhorianos	Uzbekos	
Ingusetios	Uigures	
Indios	Oroks	
Españoles	Ucranianos	
Italianos	Ulchi	
Itelemenos	Finlandeses	

Continúa en la página 111

Viene de la página 110

Kabardianos	• Ingrios
Kazajos	Franceses
Calmucos	Jakasios
Kamchadals	Janti
Caraitas	Hamshenis
Karakalpakos	Croatas
Karacháis	Tsajures
Carelios	Gitanos
Kereks	Gitanos del Asia Central
Ket	Circasianos
• Yugui	Montenegrinos
Kirguís	Checos
Chinos	Chechenos
Komis	• Akkintsy
• Izhma	Chuvantes
Komi Permianos	Chuvasios
Coreanos	Chucotos
Koriakos	Chulyms
Tártaros de Crimea	Shapsugs
Crimchacos	Shors
Cubanos	Evenki
Kumandins	Evenis
Cumucos	Enets
Kurdos	Esquimales
• Kurmanj	Estonios
Laks	• Setos
Letones	Yukaguiros
• Latgalianos	Yakutos
Lezguinos	Japoneses

Fuente: Instituto de Demografía "A.G. Vishnevsky" de la Universidad Nacional de Investigación "Escuela Superior de Economía" (traducción del ruso al español por el autor), tomado de Демоскопи Weekly (2023).

Referencias

- Budaev, A. (2022). Rusia y sus inherentes valores tradicionales. *Grupo Multimedia*. <https://grupormultimedia.com/rusia-y-sus-inherentes-valores-tradicionales-id19545/>
- Chile Aduanas Customs. (2023). *Foro de Cooperación Económica Asia Pacífico (APEC)*. <https://www.aduana.cl/foro-de-cooperacion-economica-de-asia-pacifico-apec/aduana/2007-02-28/103547.html>
- Datosmacro.com (2021a). *Rusia-Población*. <https://datosmacro.expansion.com/demografia/poblacion/rusia>
- Datosmacro.com (2021b). *Canadá-población*. <https://datosmacro.expansion.com/demografia/poblacion/canada>
- Datosmacro.com (2023). *Rusia-Homicidios intencionados*. <https://datosmacro.expansion.com/demografia/homicidios/rusia>
- Dipublico (2016). *Rusia, el último gran estado plurinacional europeo*. <https://www.dipublico.org/104377/rusia-el-ultimo-gran-estado-plurinacional-europeo/>
- Guerrero-Solé, F. (2012). La crisis de valores en la Rusia postsoviética. El papel de la Iglesia Ortodoxa en los medios de comunicación de masas. Separata del número 8 de la *Revista Comunicación y Hombre, Revista interdisciplinaria de Ciencias de la Comunicación y Humanidades*. Universidad Francisco de Vitoria.
- Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas (IWGIA) (2023). *El mundo indígena 2023*. <https://tinyurl.com/7y8bm7td>
- Lozano Cámara, J. J. (2004). La NEP 1921-129, La revolución rusa. *Revista digital de historia y ciencias sociales*. <http://www.claseshistoria.com/revolucionrusa/nep.htm>
- Rangel Delgado, J. E. (2021). Competitividad y cooperación en el desarrollo de la URSS y la Federación de Rusia. En E. Turner Barragán y J. E. Rangel Delgado (Coords.) *Estrategias de desarrollo, políticas públicas y competitividad en México y Asia Pacífico*. Ed. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco México.
- Rusopedia (2010). *Datos demográficos*. https://rusopedia.rt.com/datos_basicos/poblacion/issue_112.html
- Smith, A. (2004). *Teoría de los sentimientos morales*. Fondo de Cultura Económica.
- Stam, R.; Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Tones, J. (2018). *Sin amor un retrato crudo, valiente y devastador acerca del vacío interior de la Rusia actual*. *Espinof.com* <https://www.es->

pinof.com/criticas/sin-amor-un-retrato-frio-valiente-y-pesimista-
acerca-del-vacio-interior-de-la-rusia-actual

Demoskop weekly (2023). Всероссийская перепись населения 2010 г.
Население по национальности, полу и субъектам Российской
Федерации (993 – 99427) [http://www.demoscope.ru/weekly/ssp/
rus_etn_10.php](http://www.demoscope.ru/weekly/ssp/rus_etn_10.php)

Las mujeres en la vida política y social de India: un análisis de género a través del cine

Cristina Tapia Muro

Introducción

La desigualdad de oportunidades que se desprende del género ha representado un problema histórico para las mujeres, puesto que las ha colocado en una posición de desventaja respecto a los varones. A partir de este contexto, se busca presentar el papel y situación de las mujeres en los ámbitos político y social de India, analizando los roles de género, estereotipos, valores y dificultades que persisten para ellas en la cultura de dicho país.

En este texto, se toma como punto de partida que el género es el producto de la caracterización que una colectividad construye tanto para varones como para mujeres. Es decir, integra “roles, comportamientos, actividades, y atributos que una sociedad determinada en una época determinada considera apropiados para hombres y mujeres” (ONU Mujeres, s.f.). Al respecto, Scott (2018, pp. 290-291) señala en su trabajo seminal sobre la categoría, que es posible identificar cuatro elementos vinculados en la definición de género: los símbolos existentes en la cultura que reflejan significados y representaciones, los conceptos normativos que especifican doctrinas, las instituciones y estructuras de organización social y, por último, la identidad subjetiva. En el presente capítulo se presentará la situación de las mujeres a partir del abordaje específico de dos de los ele-

mentos mencionados: los conceptos normativos y las instituciones; tanto en una dimensión social como política de la vida humana.

Con este objetivo, a partir de un diseño metodológico cualitativo, se analizan tres películas desde una perspectiva de género vinculando sus tramas con datos de la actualidad: *Padman* (2018), *Pink* (2016) y *Gulaab Gang* (2014). Cabe resaltar que la selección de estos filmes obedece a la relevancia de la problemática que abordan en el contexto de India y su vinculación con historias reales, de allí su valor en términos de constituir un reflejo de la dimensión cultural del país.

En el primer caso (*Padman*, 2018), la trama tomó como base la experiencia vivida por el emprendedor Arunachalam Muruganatham. El segundo (*Pink*, 2016), si bien no se identifica la narración con un nombre específico, se basó en elementos de causas presentadas en las cortes de Mumbai, Delhi, Calcuta y Chennai, según lo expresó Amitabh Bachchan (citado en Chintamani, 2017, p. xii). Finalmente, el argumento de *Gulaab Gang* (2014) está vinculado con la figura de la lideresa de mujeres Sampat Pal Devi.

La organización del capítulo reconoce tres momentos centrales: un primer apartado en que se describe la realidad experimentada por las mujeres en India a partir de diversos datos, esto con la intención de ofrecer un contexto político y social. Posteriormente, en un segundo apartado se aborda la situación de las mujeres en la esfera privada, es decir, se caracterizan algunas de las problemáticas más importantes y creencias presentes en la dinámica social, mientras que en un apartado subsecuente se aborda la esfera política y los retos que ésta entraña para la presencia femenina. En las dos últimas secciones mencionadas, las películas son utilizadas como insumo para el análisis. Finalmente, se presentan a manera de conclusión diversas reflexiones sobre los hallazgos del texto, así como otras líneas de investigación que se abren respecto al tema.

Contexto sociopolítico de las mujeres en India

Desde el logro de su independencia, India planteó igualdad formal entre hombres y mujeres en sus documentos constitutivos; sin embargo, ante una marcada y persistente problemática de desigualdad de género ha ido sumando leyes específicas en los temas de mayor incidencia, tales como el matrimonio, los derechos de propiedad y

la violencia, principalmente (Khanday et al., 2015). No obstante, a pesar de los avances formales, las mujeres aún continúan siendo vistas con una “importancia secundaria” en diferentes planos de la vida humana: social, económico, cultural, entre otros (Patil, 2021).

En materia de igualdad de género, de acuerdo con el Reporte del Foro Económico Mundial (2022), India alcanzó un puntaje de 0.629 en el Índice Global de Brecha de Género (IGBG) donde 1 representa la paridad. Este dato colocó a India en el lugar número 135 de 146 Estados analizados en cuatro dimensiones (presentes en el indicador mencionado): economía, educación, salud y política. Regionalmente, cabe destacar que su posición se ubicó también en los niveles inferiores de las tablas, solo aventajando a Irán, Pakistán y Afganistán. En el mismo sentido, el Sur de Asia es el área geográfica que menor avance muestra en cuanto al cierre de las brechas de género (62.4%) en el último año, mientras que Norteamérica es el territorio con mayores logros al respecto (76.9%) (World Economic Forum, 2022).

El contexto indio, caracterizado de manera general por la inequidad social, política y económica, presenta una cara dual: avances para alcanzar la igualdad entre varones y mujeres, pero también profundas dificultades a partir de las dinámicas patriarcales y el sexismo que persisten. En 2022, las y los investigadores Evans, Sahgal, Salazar, Starr y Corichi llevaron a cabo un trabajo para el Pew Research Center respecto a los roles de género en la sociedad de India. Con este objetivo, encuestaron a casi 30 mil personas mayores de 18 años en diversos estados del país, entre los meses de noviembre de 2019 y marzo de 2020. De acuerdo con sus resultados, más de la mitad de quienes respondieron (55%) consideran que tanto hombres como mujeres pueden desempeñarse igual de bien como líderes en la política, incluso el 14% refirió que las mujeres pueden hacerlo mejor. Sólo 1 de cada 4 participantes señaló que los varones son mejores líderes que las mujeres en el ámbito público (Pew Research Center, 2022).

Si bien los datos antes mencionados resultan esperanzadores en términos de igualdad, contrastan fuertemente con la solidez de otras creencias: 9 de cada 10 encuestados/as dijo estar de acuerdo con que las esposas deben obediencia a sus esposos (Pew

Research Center, 2022) y el 40% del total dijo considerar como “más satisfactorio” un matrimonio con roles de género tradicionales, donde las responsabilidades estuvieran divididas; siendo el esposo el encargado de la provisión material, y la esposa del hogar y el cuidado de infantes (Pew Research Center, 2022). En el mismo sentido, aproximadamente el 55% de las personas participantes en el estudio se manifestaron de acuerdo con la afirmación de que “Cuando los trabajos son escasos, los hombres deberían tener más derecho a un empleo que las mujeres”, porcentaje que es poco más de tres veces la media obtenida en un total de 63 países en los que se recuperó información (Pew Research Center, 2022, p. 15).

Aunado a lo anterior, el ambiente de India resulta especialmente hostil para ellas: el 23% de personas encuestadas señaló que existe mucha discriminación contra las mujeres y el 75% reconoció a la violencia contra las mujeres como un problema muy grande en el territorio (Pew Research Center, 2022). Como puede observarse, al analizar el papel de las mujeres en la cultura actual india es posible identificar elementos contradictorios. Una hipótesis al respecto tiene que ver con los cambios que ha ido experimentando la visibilización de la igualdad de género a través de los años, y la forma en que se ha colocado como parte de la agenda global, avanzando, pero encontrando resistencias especialmente en elementos culturales tradicionales.

Cabe destacar que en un contexto como el de India, el concepto de interseccionalidad cobra gran relevancia para dar cuenta de la situación. De acuerdo con Chakravarti (1993, citado en Mukhopadhyay y Chanda, 2022), la intersección entre elementos como la casta, nivel socioeconómico y género resulta fundamental a partir de la influencia del patriarcado brahmánico, que, entre otras cosas, ha enfatizado la dominación de las mujeres de las castas más bajas. El citado trabajo también señala implicaciones para las mujeres de las castas más favorecidas: el control de sus cuerpos resulta fundamental a fin de asegurar la sucesión patrilineal y la pureza de la misma. En este sentido, como podrá observarse en los siguientes apartados, la realidad del país plantea escenarios difíciles para las mujeres; sin embargo, no todas experimentan el mismo nivel de desventaja respecto a los varones, dado que será su

casta y el nivel socioeconómico que sostengan, los elementos que podrán profundizar aún más la desigualdad u otorgarles ventajas intragénero.

Las mujeres en la esfera privada: una mirada a sus vidas en *Padman* (2018) y *Pink* (2016)

Las películas de *Padman* (2018) y *Pink* (2016) reflejan valores que caracterizan la cultura de India a partir del abordaje de dos problemáticas centrales para las mujeres de este país: la marginación social y otras dificultades derivadas de la forma en que se vive la violencia y un fenómeno natural como la menstruación. En ambos casos, es posible señalar que estas hostilidades tienen un vínculo profundo con los roles de género: mientras que los estereotipos comunes de los varones los reconocen como dominantes, controladores y poco vinculados con el hogar (Geena Davis Institute on Gender in Media y UNICEF, 2021), de las mujeres se espera que sean las esposas ideales, colocándolas en un estatus secundario (Tannvi y Narayana, 2022), tal como puede apreciarse en los argumentos y diálogos de los filmes que se presentan a continuación.

En el caso de *Padman* (2018), su trama presenta las dinámicas sociales, valores familiares y problemáticas cotidianas, a partir de la historia de un hombre que emprende la tarea de producir una toalla higiénica de bajo costo. La historia se centra en un matrimonio cuyo esposo descubre que su esposa se vale de retazos de tela en condiciones insalubres para contener la menstruación, por lo que, consciente de las consecuencias negativas que esto puede implicar para su bienestar y al enterarse del elevado precio de los productos que se utilizan para el tema, decide elaborar por sí mismo unas toallas higiénicas para que ella las use. Esta narración que puede resultar extraña en ciertos contextos, atrae luz sobre diversos aspectos de la realidad que enfrentan las mujeres en India, dado que está basada en un caso real ocurrido en 1998.

Diferentes trabajos han documentado que la menstruación representa para las mujeres indias una “carga” tanto en el aspecto físico como en el psicológico, dada la forma en que este hecho natural es visto desde algunas religiones y las tradiciones que se han tejido al

respecto (van Eijk et al., 2016). En algunos lugares del país, las mujeres deben aislarse cuando se encuentran menstruando. Este “exilio” ocurre también en regiones de otros Estados como Nepal, en donde se denomina “chaupadi” (Thomson Reuters Foundation, 2017). Rupa Jha (2014) muestra la experiencia de mujeres que narran cómo vivir este periodo resultaba especialmente difícil, a causa de que se les identifica como impuras o sucias, el tema no puede ser hablado o discutido colectivamente y se les margina de los lugares públicos (como las iglesias) e incluso de su misma casa (no pueden acudir a la cocina, convivir con otros miembros de la familia, por ejemplo).

Este tipo de aislamientos a su vez han derivado en otras problemáticas graves, tales como ataques sexuales, ataques y/o picaduras de animales, enfermedades, por nombrar algunas (Pathak, 2021). Asimismo, autores destacan la forma en que el ausentismo escolar se erige como una de las consecuencias más importantes de las limitaciones impuestas por la falta de productos para la higiene menstrual: 1 de cada 4 niñas y/o adolescentes no puede acudir a las aulas durante su periodo (van Eijk et al., 2016).

Si bien diversas organizaciones han buscado incidir en la sociedad para la eliminación del exilio menstrual, sus logros han sido escasos. Incluso la Comisión de Derechos Humanos de India emitió en 2015 una comunicación al estado de Maharashtra para erradicar dicha práctica; no obstante, la influencia del gobierno en el tema ha sido limitada debido al respeto que se la da en el país a las tradiciones, razón por la cual las medidas tomadas han sido más de carácter paliativo, tales como la construcción de cabañas que reúnan medidas básicas de seguridad e higiene para que las mujeres al menos puedan estar en condiciones seguras (Pathak, 2021).

Arunachalam Murugantham es el nombre del varón que dedicó varios años a confeccionar una toalla sanitaria eficiente y asequible para las mujeres en su país. De acuerdo con una investigación realizada por Goyal (2016) sobre el mercado de los productos de higiene menstrual en India, diversos estudios documentan que la mayor parte de las mujeres en el país utilizan trozos de tela y otros elementos de confección doméstica, incluso cenizas para contener el sangrado (más del 80%), siendo el alto precio de las toallas sanitarias el factor más relevante para su poca demanda.

Lakshmikant (nombre que recibe el personaje central en la película) no es un hombre que presente una masculinidad hegemónica, refleja actitudes empáticas y de cuidado para su esposa y familia, así como predisposición a romper estereotipos y tradiciones nocivos (tal como el aislamiento menstrual). Sin embargo, como lo muestra la historia (tanto la real como la plasmada en la película), el precio de la transgresión social en el tema es la marginación de la comunidad, las críticas y, en un punto del tiempo, incluso el abandono de su compañera a causa de la presión de la comunidad. Todo esto a raíz de las habladurías que se desatan porque él, un varón, está interesado en desarrollar un producto para la higiene femenina como lo es una toalla sanitaria. Esto le vale ser reconocido como “pervertido” en su entorno, dado que en ese contexto los roles y estereotipos de género determinan que los hombres deben ocuparse de la provisión de recursos y el liderazgo, mientras que sus compañeras deben constreñirse a las actividades del ámbito privado o doméstico, apoyando las actividades del varón realizando labores de cuidado que no son remuneradas ni valoradas de manera proporcional a su relevancia para la sostenibilidad de la vida y el desarrollo humano.

Cabe señalar que, si bien es del todo pertinente y relevante el activismo expuesto en la película *Padman*, también es necesario visibilizar que han existido otras iniciativas significativas para atender el problema de la higiene menstrual en India encabezadas por mujeres. Un ejemplo de esto es el caso de Suhani Mohan, una joven de dicho país que en 2015 fundó la empresa Saral Designs, misma que desarrolló una máquina automática para la producción de toallas sanitarias a bajo costo y máquinas expendedoras que pueden ubicarse en espacios como escuelas, fábricas, entre otros, a fin de facilitar una distribución amplia de estos artículos (Escorial, 2017).

Por otra parte, la película *Pink* (2016) se enfoca en el fenómeno de la violencia que sufre gran parte de la población femenina en India. Los datos muestran una realidad alarmante: de acuerdo con el Banco Mundial (2023), durante el año 2016, el 22% de las mujeres entre 15 y 49 años experimentaron violencia física o sexual. Aunados a la prevalencia, están la magnitud y la brutalidad de los ataques: en 2012 una joven que subió a un camión en compañía de un amigo en la ciudad de Nueva Delhi, fue violada en grupo y torturada por seis

hombres. Las características del hecho que causó la posterior muerte de la estudiante, conmocionaron a la sociedad no sólo de India, sino del mundo. A partir de esto existieron diversas protestas en el país; sin embargo, la situación no ha cambiado de forma importante, tal como lo expresan Suri et al. (2021), dado que, ante un caso similar reciente, las mencionadas recuerdan que estadísticas oficiales señalan que en India ocurre una violación cada 17 minutos.

El argumento de *Pink* (2016) muestra el proceso judicial iniciado a una joven (Minal) por haber lesionado en defensa propia a un varón (Rajveer), golpeándolo con una botella en la cabeza porque él intentaba abusar de ella. La situación transcurre durante una salida colectiva supuestamente amistosa en que participan también los amigos de él y las amigas de ella. La trama abarca la resolución del caso y el impacto de éste en la cotidianidad de la protagonista, sus amistades y su familia; muestra la forma en que, si bien la agredida fue la joven, la sociedad privilegia a los varones y el punto de vista masculino culpabilizando de forma injusta a las mujeres que ejercen su capacidad de agencia y no cumplen con los estereotipos y mandatos de género. Durante el juicio, tanto Minal como sus amigas son puestas bajo escrutinio y falsamente acusadas de diversas conductas negativas mientras que los varones se muestran con una actitud acusatoria y en una posición social de ventaja.

Es de destacar que el desenlace de la película, caracterizado por un resultado judicial favorable a Minal, es posible gracias a la participación de un abogado retirado de edad avanzada (Deepak Sehgal, representado por Amitabh Bachchan), mismo que es vecino de las jóvenes y que al darse cuenta de la injusticia que está ocurriendo decide involucrarse en el caso y defender su causa. En este sentido, si bien *Pink* (2016) ofrece un acercamiento que podría denominarse feminista, puesto que busca sensibilizar respecto a la violencia de género y la importancia del consentimiento, en cierto modo termina acercándose de nueva cuenta a los estereotipos y roles de género en los que es un varón quien “salva” a las mujeres y cuya protección resulta importante para obtener justicia en un contexto patriarcal.

En India, pese a que el marco legal del país refiere la obligación de extender el mismo trato a varones y mujeres ante la ley, existe un sistema político, social y legal que favorece a los hombres.

Amitabh Bachchan, el actor que representa al abogado defensor de la protagonista en la película, refiere la “dualidad” que caracteriza al país en cuanto al tema de la igualdad de género, destacando la relevancia del filme al respecto:

Una nueva generación está a punto de tomar las riendas de nuestro país en sus manos, y ha habido un gran cambio en actitudes hacia las mujeres. Sin embargo, la mentalidad patriarcal aún domina grandes sectores de la nación, de modo que por cada paso o dos que damos hacia adelante, retrocedemos uno. *Pink*, para mí, es un intento importante de capturar este cambio cultural y la distancia que aún tenemos que recorrer (citado en Chintamani, 2017, p. xi).

La situación y condiciones mostradas en *Pink* (2016) son consistentes con los hallazgos de investigaciones como las de Tannvi y Narayana (2022), que refieren la existencia de sesgos misóginos en las instancias del Poder Judicial que se encargan de tratar los casos de violencia contra las mujeres. De acuerdo con las autoras mencionadas, la impartición de justicia para mujeres víctimas de abusos sexuales y/o violaciones tiene serias deficiencias, dado que frecuentemente el proceso se centra en la conducta de las víctimas (a quienes se les estereotipa, marginando sus experiencias) más que en las evidencias contra la parte agresora.

De esta forma, tanto *Padman* (2018) como *Pink* (2016), reflejan una sociedad que, si bien es profundamente heterogénea entre regiones, clases y religiones, ha construido instituciones que establecen igualdad entre hombres y mujeres, mientras que, al mismo tiempo, conserva creencias y estereotipos que fundamentan la marginación de las mujeres al espacio doméstico y el privilegio social masculino, predominando en la esfera pública.

Las mujeres en la esfera pública: claves para caracterizarlas a partir de *Gulaab Gang* (2014)

Si bien el contexto indio corresponde a un sistema patriarcal, también es preciso destacar que desde hace varias décadas existen mujeres destacadas que se han desempeñado en la política y encabezado responsabilidades importantes. De acuerdo con Ambar

Kumar Gosh (2023) es posible identificar tres elementos que dan cuenta de la situación de la participación de las mujeres en el espacio público: el voto, las candidaturas y los resultados electorales en los diferentes niveles. El análisis del autor en cada uno de los rubros muestra que, en cuanto al sufragio, la presencia de las mujeres en las urnas es nutrida y muy parecida en proporciones a la de los varones; sin embargo, no ocurre de igual forma en los otros dos indicadores. En las candidaturas, los datos que reflejan que, si bien se ha ido incrementando lentamente el número de mujeres, su porcentaje es aún bajo comparativamente con los hombres, ya que en las elecciones realizadas en el 2019 para la *Lok Sabha* (Cámara Baja del Parlamento), menos de 9 de cada 100 personas candidatas, fueron mujeres. De la misma forma, las evidencias que presenta en materia de representación señalan que las personas electas tanto para la *Lok Sabha* como para la *Rajya Sabha* (Cámara Alta del Parlamento) son en su mayoría varones: el porcentaje más alto de membresía femenina en estos espacios ocurrió recientemente (2019) y se ha aproximado solo al 15%.

En contraste, existe un caso en que la presencia de las mujeres en la esfera pública es significativa: el ámbito local. Esto no ha ocurrido de forma espontánea, sino que es fruto de la implementación de medidas afirmativas (entre otros factores) que no han logrado establecerse para otros espacios. Inicialmente, en 1992, se introdujeron enmiendas en la Constitución del país que establecieron cuotas de al menos un tercio del total de los cuerpos locales para las mujeres; no obstante, en la actualidad más de dos tercios de los estados (20 de 28) aumentaron esta proporción hasta el 50% (Kumar Ghosh, 2023). Cabe destacar que este importante avance también experimentó dificultades, puesto que en algunos casos los hombres se adjudicaron el manejo de los asuntos del *panchayat* a nombre de sus esposas cuando son ellas las electas, esto ha sido identificado como una nueva clase de varones denominados *sarpanch patis* (Olivera, 2019).

Este panorama permite apreciar la forma en que, si bien la sociedad va abriéndose paulatinamente a la presencia de las mujeres en la esfera pública y los valores como la igualdad y la libertad parecieran tomar fuerza, esta dinámica también sigue un patrón

elitista; es decir, privilegiando espacios locales a partir de instituciones concretas, estableciendo techos de cristal y no estando disponible, en la práctica, para todas las mujeres. Por ejemplo, en este sentido, el trabajo de Rai (2017, citado en Olivera, 2019) refiere que factores como la casta o la posición socioeconómica también limitan el acceso a la política; por lo que sería importante aproximarse al fenómeno a partir de la interseccionalidad.

Gulaab Gang (2014) refleja lo anterior y presenta otros aspectos que caracterizan las dificultades y dinámicas de las mujeres en la política. La película aborda la historia de dos mujeres que encarnan liderazgos políticos en diferentes espacios y con estilos opuestos. En el primer caso, Rajjo (la protagonista) encabeza un movimiento que busca defender a las mujeres de los abusos que sufren sistemáticamente y cuyas integrantes visten saris rosas. En contraparte, Sumitra, viuda de un político, tiene aspiraciones propias para contender electoralmente, pero manifiesta en sus acciones poco interés por lograr el bienestar de la comunidad. Al darse cuenta de que Sumitra no representará una opción positiva para solucionar las necesidades colectivas, Rajjo decide incluirse en la política y lanzarse como candidata (es de destacar que no todo su círculo cercano apoya esta estrategia), esperando poder contar de esa forma con los medios para llevar a cabo acciones significativas para su entorno (primordialmente abrir una escuela). El final de la historia muestra un enfrentamiento entre ambas mujeres, donde las dos experimentan consecuencias negativas: por una parte, Sumitra gana las elecciones a partir de trampas, pero se filtran sus acciones corruptas; por otro lado, Rajjo, pese al apoyo social que cosecha, termina siendo encarcelada por atacar a su contrincante.

A partir de la trama mencionada es posible evidenciar que el país corresponde a una sociedad que está familiarizada con liderazgos femeninos en diversos espacios, puesto que en el sector público hay presencia de mujeres en los diversos niveles, aunque ciertamente el número aumenta conforme más local es la posición, como se ha dicho ya. Sin embargo, las oportunidades en política no son generalizadas ni igualitarias, sino que se concentran en personas pertenecientes a sectores privilegiados, con conexiones en el ámbito político (Sumitra, por ejemplo, adquiere relevancia partidista en

función de su difunto esposo), bajo el auspicio de los varones, o bien cuya sensibilidad y trayectoria les ha valido encabezar movimientos sociales representativos (como sería el caso del personaje de Rajjo).

La forma en que estos aspectos se presentan en el día a día de las mujeres puede apreciarse en notas como la de Mashal y Raj (2019), quienes muestran parte de la cotidianidad política de India al narrar experiencias donde las candidatas deben aludir durante sus campañas al soporte y visto bueno de los varones a fin de ganar el apoyo del electorado y destacan la poca incidencia de las mujeres en el Congreso a causa de los prejuicios que permean los partidos políticos y dificultan que las postulen para ocupar algún lugar en el Parlamento.

Como señala Tapia (2021), si bien *Gulaab Gang* (2014) da reflejos de la forma en que operan los grupos y partidos, muestra también que el empoderamiento en diferentes sectores (económico, personal, social, entre otros) posibilita la participación política: mediante el encabezamiento de un movimiento social de reivindicación se dan condiciones de posibilidad para participar en la arena política contendiendo electoralmente; esto es consistente con la historia real, en la que Sampat Pal Devi (quien inició el movimiento Gulabi Gang que actúa en contra de los abusos cometidos a las mujeres en el estado de Uttar Pradesh) fungió como candidata en los procesos electorales de 2012 y 2017.

Conclusiones

Las condiciones políticas y sociales de las mujeres en India presentan características complejas y a menudo contradictorias. Por una parte, la sociedad se revela sensible a la importancia de la igualdad de género y a favor de la misma, sin embargo, los roles y estereotipos continúan incidiendo en la cotidianidad de ellas, puesto que, como se ha mencionado, se espera que sean madres-esposas compasivas, prioricen el ámbito doméstico y sigan los mandatos de género. Estas imágenes de mujeres que destacan por su sensibilidad y el cuidado que profesan a las otras personas, así como de varones que son objetivos, proveedores y fuertes, se presenta en los medios de comunicación del país (por ejemplo, específicamente en los anuncios) (Geena Davis Institute on Gender in Media and UNICEF, 2021).

En contraste con dichos estereotipos de género, existen filmes que buscan sensibilizar respecto a las problemáticas que enfrentan las mujeres, tales como los que son comentados en este texto. De esta forma, temas como la violencia, la menstruación, la participación y el liderazgo político, son abordados en la pantalla grande para crear conciencia de la brecha que aún existe entre los discursos a favor de la igualdad de género y las actitudes, valores y problemáticas predominantes en el país respecto al tema.

A partir de lo analizado, se refuerza lo que otros trabajos han señalado ya sobre India: una sociedad compleja, heterogénea que destaca por su dualidad en diferentes sentidos. Si bien se observan avances hacia la igualdad de género, la problemática persiste fuertemente y esto se aprecia en la poca presencia de las mujeres en la esfera pública, la existencia de techos de cristal y la violencia de género. Mientras por una parte valora a las mujeres y ensalza su rol para la sostenibilidad de la vida y la maternidad, al mismo tiempo relega su importancia y poder al ámbito doméstico y las labores de cuidado, tal como se observó en las diferentes películas comentadas.

Referencias

- Balki, R. (2018). *Padman* [Película]. Dirigida por R. Balki. India: Columbia Pictures, DVD.
- Banco Mundial (2023). *Datos*. <https://datos.bancomundial.org/indicador/SG.VAW.1549.ZS?locations=IN>
- Escorial, M. (2017, 29 de octubre). Compresas sí, cenizas y hojas secas no. *El País*. https://elpais.com/elpais/2017/09/28/planeta_futuro/1506605518_072402.html
- Chintamani, G. (2017). *Pink. The inside story*. Harper Collins Publishers India.
- Geena Davis Institute on Gender in Media y UNICEF. (2021). *Gender Bias and Inclusion in Advertising in India*. <https://tinyurl.com/mr2r32rz>
- Goyal, V. (2016). Scope and Opportunities for Menstrual Health and Hygiene Products in India. *International Research Journal of Social Sciences*, 5(7), 2319-3565. <https://www.isca.me/IJSS/Archive/v5/i7/3.ISCA-IRJSS-2016-044.php>
- Jha, R. (2014, 28 de octubre). La menstruación: el tabú que excluye a las mujeres en India. *BBC News Mundo*. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/10/141028_salud_menstruacion_india_tabu_mujeres_egn

- Khanday, M.I., Shah, B.A., Mir, P.A. y Rasool, P. (2015). Empowerment of Women in India- Historical Perspective. *European Academic Research*, 2(11), 14494-14505. <https://euacademic.org/UploadArticle/1370.pdf>
- Kumar Ghosh, A. (2023, 17 de julio). Women's Representation in India's Parliament: Measuring Progress, Analysing Obstacles. *ORF Occasional Paper*, (382), Observer Research Foundation. <https://www.orfonline.org/research/women-s-representation-in-india-s-parliament-measuring-progress-analysing-obstacles>
- Mashal, M. y Raj, S. (2019, 18 de mayo). Las candidatas indias aún necesitan la bendición de los hombres. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/es/2019/05/18/espanol/india-mujeres-candidatas.html?smid=url-share>
- Mukhopadhyay, S. y Chanda, T. (2022). Abused but “Not Insulted”: Understanding Intersectionality in Symbolic Violence in India. *Indian Journal of Human Development*, 16(1), 119-138. <https://doi.org/10.1177/09737030221101100>
- Olivera, S. V. (2019). Representatividad política de las mujeres en India. *Journal de Ciencias Sociales*, (13), 5-25. <https://doi.org/10.18682/jcs.vi13.884>
- Organización de las Naciones Unidas Mujeres (s.f.). *La igualdad de género*. <https://tinyurl.com/f8zstyjc>
- Pathak, S. (2021, 29 de agosto). A controversial solution to menstrual exile: building better menstrual huts. *NPR*. <https://www.npr.org/sections/goatsandsoda/2021/08/29/1030338318/a-controversial-solution-to-menstrual-exile-building-better-menstrual-huts>
- Patil, R. (2021). The Social Status of Indian Women of Different Periods in the Patriarchal Society. *Research Ambition an International Multi-disciplinary E-Journal*, 5(IV), 23–31. <https://doi.org/10.53724/ambition/v5n4.06>
- Pew Research Center (March 2, 2022). *How Indians View Gender Roles in Families and Society*. <https://www.pewresearch.org/religion/2022/03/02/how-indians-view-gender-roles-in-families-and-society/>
- Scott, J. (2018). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas (Comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 269-308). UNAM/Bonilla Artigas Editores.
- Sen, S. y Anubhav, S. (2014). *Gulaab gang* [Película]. Dirigido por Soumik Sen. India: Sahara Movie Studios, DVD.
- Shah, R. (2016). *Pink* [Película]. Dirigida por Roy Chowdhury, A. India: Rising Sun Films, DVD.

- Suri, M., Sud, V. y Mogul, R. (2021, 13 de septiembre). La violación mortal de una mujer en la India ha 'sacudido a la nación una vez más'. *CNN News*. <https://cnnespanol.cnn.com/2021/09/13/india-violacion-mortal-mujer-trax/>
- Tannvi, T. y Narayana, S. (2022). The challenge of gender stereotyping in Indian courts. *Cogent Social Sciences*, 8(1). <https://doi.org/10.1080/23311886.2022.2116815>
- Tapia, C. (2021). Participación política de las mujeres en India. Una mirada a la democracia desde el cine. En O. Ávila y O. Solís (Coords.), *Historia y Cine. Un acercamiento a sociedades contemporáneas de diversos continentes* (pp. 204-229). Universidad Autónoma de Querétaro.
- Thomson Reuters Foundation (2017, 10 de agosto). ¿Qué es el "chaupadi" que Nepal acaba de convertir en delito? *El País*. https://elpais.com/elpais/2017/08/10/planeta_futuro/1502376632_502801.html
- van Eijk A.M., Sivakami M., Thakkar M.B., Bauman, A., Laserson, K., Coates, S. y Phillips-Howard, P. (2016). Menstrual hygiene management among adolescent girls in India: a systematic review and metaanalysis. *BMJ Open*, 6, e010290. <https://doi.org/10.1136/bmjopen-2015-010290>
- World Economic Forum (WEF). (2022). *Global Gender Gap Report*. <https://www.weforum.org/reports/global-gender-gap-report-2022/>

Marketing experiencial
en la gastronomía de Singapur:
una mezcla de innovación
desde los recuerdos, amor
y tradición familiar en *Ramen teh*

Jorge Ricardo Vásquez Sánchez

Introducción

En el cruce de tradiciones ancestrales y narrativas emocionales, surge una fusión artística que trasciende la pantalla para convertirse en una experiencia multisensorial. Este capítulo adentra al lector en una travesía que entrelaza las sutilezas del *marketing* experiencial con los valores familiares, la herencia cultural y el amor a través de la película *Ramen teh*; en español *Una receta familiar, recuerdos, amores y fideos* y *Ramen teh* en chino (情牽拉麵茶), film que muestra el vínculo que existe entre la gastronomía y las emociones.

Una receta familiar, recuerdos, amores y fideos (en lo sucesivo *Ramen teh*) se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Berlín en la sección Culinary Cinema, el 23 de febrero de 2018, antes de cautivar al público en Singapur el 29 de marzo del mismo año. Dirigida por Eric Khoo, esta obra cinematográfica presenta la esencia del *marketing* experiencial, demostrando cómo una historia que explora valores familiares y amor puede desencadenarse en una experiencia que va más allá de la pantalla.

La narrativa se despliega a través de la vida de Masato, interpretado por Takumi Saito, quien personifica la unión de dos culturas, la japonesa y la singaporense. Sus anhelos, impulsados por la repentina partida de un padre distante emocionalmente, lo conducen hacia un cuaderno rojo lleno de reflexiones y fotografías dejado por su madre singaporense; un registro de recetas familiares, tradiciones y la historia de amor que une dos mundos dispares.

Las calles de Singapur y los parajes de Takasaki, Japón, se convierten en los escenarios en los que la película cobra vida. La fotografía principal comenzó en julio de 2017 en Singapur, con momentos recurrentes filmados en el Templo Jigen-in, coronando la cima del monte Kannonyama en Takasaki. La majestuosa estatua de la diosa de la misericordia, Byakue Dai-Kannon (白衣大觀音), envuelve las escenas con una atmósfera de contemplación y conexión con el pasado.

Las influencias gastronómicas también se tejieron en la esencia gastronómica de la película. El chef japonés Keisuke Takeda y el bloguero gastronómico de Singapur, el Dr. Leslie Tay, aportaron su experiencia para enriquecer las escenas culinarias del filme, elevando la autenticidad de cada plato presentado en la pantalla.

Es en este entramado que el *marketing* experiencial se presenta como el hilo conductor que une la historia de Masato con los paladares de quienes se aventuran en el mundo de *Ramen teh*. Más que una simple casualidad, esta unión emocional se construye con meticulosa intención.

En este capítulo se explora cómo las estrategias de comunicación y *marketing* se entretajan con los valores familiares, la tradición y el amor, forjando una experiencia que va más allá de la mera adquisición de un producto o servicio; por lo que la película *Ramen teh* se convierte en un ejemplo de cómo la gastronomía puede ser un puente entre generaciones, culturas y corazones.

Así, a lo largo de la película se vive un viaje culinario y emocional, donde cada plato y aroma son una pista de los recuerdos, y cada bocado una oportunidad de reconciliación y conexión. Desde los fuegos de la cocina hasta las pantallas del cine, la tradición familiar se entrelaza con las innovadoras estrategias de *marketing*, demostrando que, en última instancia, el amor por la comida y la herencia cultural pueden cocinar un festín de experiencias que nutren tanto el cuerpo como el alma.

Marketing experiencial: fundamentos y enfoques

El *marketing* experiencial se constituye como una filosofía estratégica que va más allá de la mera transacción comercial, buscando establecer conexiones emocionales entre la marca y el consumidor (Pine y Gilmore, 1998). En una era en que las y los consumidores anhelan experiencias auténticas y significativas, este *marketing* se convierte en un enfoque vital para cautivar y retener la lealtad del cliente (Schmitt, 2006).

Pine y Gilmore (1998) sostienen que el *marketing* experiencial es una respuesta a la creciente demanda de experiencias memorables y enriquecedoras en lugar de meros productos o servicios por parte de las y los consumidores. Esta perspectiva busca transformar cada punto de contacto entre la marca y el consumo en una experiencia inmersiva que atraiga los sentidos, las emociones y las aspiraciones individuales. De manera similar, Schmitt (2006) agrega que se sustenta en la creación de experiencias auténticas y coherentes que resuenen con los valores y las emociones de la persona. Estas experiencias deben ser meticulosamente diseñadas y ejecutadas en consonancia con las estrategias de comunicación integral del *marketing*, incluyendo publicidad, relaciones públicas y promoción.

La película *Ramen teh* integra estas teorías en su trama y narrativa, pues el proceso de *marketing* experiencial se convierte en un catalizador que transforma la película en una experiencia inmersiva y multisensorial; la conexión emocional que se forja entre el espectador y la película es el resultado de una cuidadosa planificación y ejecución de estrategias diseñadas para crear una unión profunda y duradera (Schmitt, 2006).

Asimismo, el *marketing* experiencial no se limita a una transacción comercial pasajera, su objetivo es que la persona se sienta parte integral de la experiencia, desarrollando una relación más profunda con la marca (Pine y Gilmore, 1998). En el caso de *Ramen teh*, esta sensación de pertenencia se magnifica a medida que el público es inmerso en las tradiciones familiares, los recuerdos y los sabores compartidos, permitiendo que quien ve la película participe activamente en la construcción de significado y conexión emocional.

En una investigación realizada por O’Cass y McEwen (2004), se destaca la importancia del *marketing* experiencial en la creación de vínculos emocionales con las personas. El estudio señala que las experiencias enriquecedoras generadas por este tipo de *marketing* tienen un impacto significativo en la lealtad del cliente y en la percepción positiva de la marca, lo que respalda el argumento de que *Ramen teh* utiliza estratégicamente estas herramientas para involucrar emocionalmente al público y construir conexiones arraigadas en valores familiares y amor.

En suma, el filme ilustra de manera ejemplar los principios del *marketing* experiencial al transformar una historia en una experiencia emocionalmente resonante. A través de la lente se revela cómo los sabores y las emociones se mezclan en el tiempo y el espacio para dejar una impresión duradera en la mente y el corazón del público (Pine y Gilmore, 1998).

Ramen teh: un vínculo entre dos culturas

Ramen teh trasciende su función como mera narrativa cinematográfica para convertirse en un puente entre dos culturas unidas por lazos históricos y familiares, por medio de las tradiciones culinarias y valores familiares; la película refleja cómo el pasado y el presente se conectan en un viaje de reconciliación y conexión. A continuación, se explora cómo *Ramen teh* actúa como un espejo en el que se reflejan momentos históricos reales, contrapuestos con la travesía de sus personajes.

La película tiene como trasfondo la Segunda Guerra Mundial, período histórico que dejó cicatrices en las historias colectivas de Singapur y Japón. Durante la ocupación japonesa en el referido país, las experiencias de represión y sufrimiento dejaron una huella imborrable en la memoria de la población (Yap, 2011; Tsang, 2013). Los eventos traumáticos de la Batalla de Singapur, que culminaron en la rendición de la fortaleza británica ante las fuerzas japonesas, se convirtieron en un punto de inflexión histórico (Smith, 2008; Hutton, 2011). Esta etapa oscura se refleja en la película a través de la abuela del protagonista, quien es una superviviente de la ocupación y carga consigo el peso del pasado.

La conexión entre la película y estos hechos históricos se manifiesta en la trama, ya que la abuela del protagonista experimentó en carne propia el sufrimiento durante la ocupación japonesa en Singapur. Su resentimiento hacia los invasores y su aversión a la relación de su hija con un japonés encarnan los conflictos arraigados en el pasado (Smith, 2008; Hutton, 2011). Esta tensión es crucial para entender cómo *Ramen teh* se convierte en un espacio para la reconciliación intergeneracional y la superación de barreras culturales.

En el entrelazamiento de los momentos históricos reales y la narrativa de la película, se revela la batalla entre la memoria histórica y la capacidad de perdonar. La película actúa como un recordatorio vivo de la batalla de Singapur y su impacto en la psique colectiva (Smith, 2008; Hutton, 2011), sin embargo, también abre una ventana a la posibilidad de reconciliación y perdón, a través del amor y la gastronomía compartida.

La batalla de Singapur y sus secuelas están presentes en cada escena de *Ramen teh*, como una sombra que sobrevuela la relación entre las dos culturas representadas, un recordatorio de que las heridas del pasado pueden sanar con el tiempo y con la voluntad de comprender y perdonar (Yap, 2011; Tsang, 2013). Masato encarna esta transformación personal y cultural, ya que el acto de explorar las raíces de su madre singapurense y unirse por medio de la cocina revela la posibilidad de superar las divisiones impuestas por la historia.

Por lo anterior, *Ramen teh* sirve como un testimonio de la memoria colectiva y un catalizador para la reconciliación y el entendimiento mutuo; a medida que se conocen las conexiones entre el pasado y el presente, se descubre cómo la historia puede tejerse en las fibras mismas de la experiencia culinaria y emocional.

Innovación desde la herencia familiar en la gastronomía

La gastronomía es un lenguaje universal que trasciende barreras lingüísticas y culturales, y en *Ramen teh* este lenguaje se convierte en un medio para transmitir no sólo sabores y aromas, sino también emociones, memorias y tradiciones arraigadas en las familias.

La película ejemplifica el concepto de *marketing* experiencial al aplicar la sensorialidad en la gastronomía, brindando a las y los espectadores una experiencia multisensorial que va más allá de la pantalla.

La película incorpora una serie de platillos tradicionales de Singapur, como el *chilli crab*, el arroz con pollo al estilo Hainanese, el *fish head curry* y el *Bak-Kuh-Teh*, para narrar la historia de la familia y la cultura. Estos platillos no sólo son alimentos, sino portadores de identidad, historias y conexiones intergeneracionales; a través de los colores vivos, las texturas y los olores embriagadores, el filme logra transmitir la esencia misma de la gastronomía singapurense (Tuan, 2016).

El *chilli crab*, por ejemplo, es más que un manjar culinario, es un símbolo de la identidad marítima de Singapur y su diversidad cultural (Lim, 2016). La película muestra cómo este platillo picante y sabroso une a los personajes, reflejando la complejidad de las relaciones humanas y la importancia de la comunión a través de la mesa.

El arroz con pollo al estilo Hainanese, otro plato destacado, es un testimonio de la influencia china en la gastronomía singapurense, y en *Ramen teh* se presenta como una fusión de tradiciones culinarias, donde los inmigrantes chinos adaptaron su receta ancestral para crear una versión única en Singapur (Tony, 2016). La adaptación culinaria se convierte en una metáfora de cómo las familias y las culturas evolucionan con el tiempo y el entorno, sin perder su esencia.

El *fish head curry*, por su parte, demuestra cómo la creatividad culinaria puede unir ingredientes dispares para crear algo nuevo, pues en la película este plato icónico fusiona sabores asiáticos intensos en una combinación sorprendente (VisitSingapore.com, 2023). La historia detrás de su creación, en la década de 1940, se entrelaza con la narrativa de *Ramen teh*, resaltando la capacidad de la gastronomía para generar conversaciones transculturales.

El *Bak-Kuh-Teh*, protagonista central de la película, ilustra cómo las recetas familiares pueden perdurar a través de los años y las fronteras; de tal manera, la tradición culinaria se convierte en un vínculo que une a Masato con la historia de su familia en Singapur. La meticulosa preparación del *Bak-Kuh-Teh* refleja la dedicación y el

amor presentes en cada bocado, y la película captura este proceso con una precisión que despierta los sentidos del espectador sumergiéndole en cada etapa, desde la selección de las costillas de cerdo hasta la lenta cocción de los ingredientes como la pimienta negra y el ajo viejo, sumado al acto de compartir la comida con seres queridos, todo lo cual contribuye a forjar una experiencia que trasciende lo sensorial.

El *Bak-Kuh-Teh*, cuya traducción literal es “caldo de hueso”, es más que un plato; es una herencia familiar que trasciende generaciones. La película pone de relieve que este platillo es un lazo que conecta al protagonista Masato con su tío, su abuela y, en última instancia, con la historia de su familia en Singapur; a medida que éste aprende las técnicas y secretos de la preparación del *Bak-Kuh-Teh*, se inicia una transferencia de conocimiento y tradición que va más allá de la mera enseñanza culinaria.

La película ilustra cómo cada paso en la preparación del *Bak-Kuh-Teh* tiene un significado más profundo, por la meticulosa selección de las costillas frescas, y la lenta cocción con ingredientes. En una escena emotiva, donde Masato aprende a preparar el *Bak-Kuh-Teh* de su tío, es un momento culminante donde el sabor se mezcla con la memoria y la conexión familiar, forjando una conexión profunda con su herencia: “... después de comer sus alimentos, los clientes tomaban té con sus amigos [...], entonces la comida no sólo ayudaba a llenar tu estómago, sino también te ayudaba a unirte con tus amigos” (Khoo, 2018), le expresó su tío Ah Wee durante la escena; acción que lleva a reflexionar que, acorde con la cultura singapurense, la comida se convierte en un medio para la construcción de relaciones sociales, resaltando cómo la gastronomía no sólo se trata de comida, sino también de comunión y conexión entre las personas.

Ramen teh trasciende las pantallas al mostrar un lazo emocional y cultural entre dos naciones históricamente entrelazadas, Singapur y Japón, ya que la trama a la par de sumergirse en la historia personal de Masato, también refleja los acontecimientos históricos y sociales que han dado forma a las relaciones entre estos dos países. El filme se convierte en una ventana a los momentos reales de la historia, donde la realidad y la ficción convergen para formar un tejido narrativo que une el pasado y el presente, donde la comida, como se observó con la elaboración de uno de los platillos emblemá-

ticos (*Bak-Kuh-Teh*), es un vehículo para explorar la conexión entre la gastronomía, la herencia familiar y la cultura. El *Bak-Kuh-Teh* es más que una delicia culinaria, es también un reflejo de la tradición, la transmisión de conocimiento y la construcción de relaciones humanas.

Reconciliación a través del sabor: superando diferencias históricas

El conflicto histórico entre Japón y Singapur se proyecta como una sombra en la película, toda vez que la ocupación japonesa dejó cicatrices profundas en la memoria colectiva, y la abuela de Masato personifica esta herida. Sin embargo, *Ramen teh* muestra cómo la comida actúa como un agente de reconciliación, abriendo un diálogo emocional y superando las barreras del pasado.

En la película se contextualiza cuidadosamente el conflicto histórico, destacando las tensiones que persisten entre las dos naciones. La ocupación japonesa de Singapur durante la Segunda Guerra Mundial es un capítulo oscuro en la historia de ambas naciones, ya que dejó dolor y resentimiento. Esta historia subyacente se convierte en un factor influyente en la narrativa, afectando a personajes como la abuela de Masato, quien, como se establece, vivió esos tiempos tumultuosos. La abuela es un recordatorio viviente de las heridas del pasado, y su resistencia a la cultura japonesa refleja las barreras emocionales que enfrenta Masato.

No obstante, la película ilustra cómo la gastronomía tiene el poder de superar las divisiones históricas y culturales, pues a medida que Masato explora su herencia singapurense a través de la cocina, se embarca en un viaje personal hacia la reconciliación y la comprensión mutua; su travesía en Singapur es simbólica, ya que representa un intento de conectar con sus raíces y superar las diferencias que separan a las dos naciones.

El acto de cocinar y compartir alimentos se convierte en un catalizador de diálogo y sanación, ya que vemos cómo Masato, a través de su experiencia en Singapur acompañado de su crecimiento en Japón, descubre la belleza de la comida como un lenguaje que trasciende las palabras y las diferencias culturales. La escena en la

que Masato cocina su fusión cultural en el *ramen* (Japón) y el *Bak-Kuh-Teh* (Singapur) para la reconciliación con su abuela materna es un punto culminante, ya que representa la fusión de sus identidades y la superación de las barreras emocionales del pasado. A través de la preparación y el consumo de alimentos se establece una conexión emocional que va más allá de las diferencias históricas y une a las dos generaciones. La comida actúa como un recordatorio de la humanidad compartida, en donde las experiencias y los sabores pueden superar las barreras del tiempo y la historia. La abuela, inicialmente reticente, se permite sentir y conectarse por medio de los sabores familiares que Masato le presenta; esa escena es un ejemplo de cómo la comida abre diálogos emocionales, permitiendo la expresión de sentimientos que han estado atrapados en la memoria.

Asimismo, *Ramen teh* destaca la idea de que la comida es una forma de comunicación que trasciende las palabras, mostrando cómo los personajes encuentran dificultades para expresar sus emociones y experiencias traumáticas directamente por no compartir Masato el mismo idioma que su abuela. Sin embargo, la comida se convierte en un medio a través del cual pueden compartir y comprenderse mutuamente. Los platillos elaborados por Masato se convierten en una lengua franca, una forma de comunicación que no requiere traducción ni explicación, este concepto se alinea con la noción de que la comida puede funcionar como un lenguaje universal, capaz de crear puentes entre distintas culturas.

El plato creado por Masato da nombre a la película *Ramen teh* y en sí mismo se convierte en un símbolo de reconciliación. La película muestra cómo se fusionan los sabores singapurenses y japoneses en un plato único, reflejando la idea de que la reconciliación no significa borrar las diferencias, sino encontrar una armonía en la diversidad, y el proceso de crear este plato es una metáfora de la reconciliación más amplia entre las dos naciones, unificando lo más importante, la familia, los valores, la cultura y el amor.

Estrategias narrativas y audiovisuales

Ramen teh destaca por su habilidad para emplear estrategias narrativas y audiovisuales con el fin de crear una experiencia cinematográfica inmersiva y emocional, estas estrategias, además de servir para contar una historia, también juegan un papel fundamental en la aplicación del *marketing* experiencial, especialmente por medio del *marketing* sensorial y emocional. La película utiliza elementos visuales y simbólicos para generar una conexión entre la narrativa y el público, logrando así un lazo emocional que va más allá de la pantalla.

El mencionado cuaderno rojo es un ejemplo palpable de cómo *Ramen teh* aplica estrategias de *marketing* sensorial y emocional, este objeto se convierte en un símbolo poderoso que conecta el pasado con el presente, evocando emociones y memorias asociadas con la gastronomía familiar, al ser el diario de la mamá de Masato. El cuaderno no sólo es un recurso visual, sino también táctil, ya que Masato lo maneja y lee las recetas y anotaciones. El tacto de las páginas y la delicadeza del objeto crean una conexión física entre el espectador y la historia, desencadenando una respuesta emocional profunda. Esto es coherente con la teoría del *marketing* sensorial, que postula que estimular los sentidos puede mejorar la conexión entre el consumidor y un producto o experiencia (Hultén et al., 2009). La película utiliza este enfoque para intensificar la inmersión emocional del público en la trama.

La paleta de colores y las imágenes en tonos pastel que se perciben en la película, también desempeñan un papel crucial en el *marketing* emocional, estos colores suaves y evocadores generan una sensación de calidez y nostalgia, lo que a su vez despierta emociones y recuerdos personales en el público. *Ramen teh* explora temas universales como la familia, la tradición y la identidad, y los colores elegidos ayudan a comunicar estos temas de manera sutil pero efectiva. Todo esto va en consonancia con la teoría del *marketing* emocional, que enfatiza la importancia de evocar emociones para crear conexiones duraderas con los consumidores (Holbrook y Hirschman, 1982).

La narrativa no lineal es otro recurso que contribuye al *marketing* experiencial de la película, al entrelazar diferentes momentos en el tiempo, de esta manera *Ramen teh* permite que el público descubra gradualmente las conexiones entre los personajes y sus historias. Este enfoque narrativo impulsa la participación activa del espectador al generar curiosidad y anticipación, lo que está alineado con la teoría del *marketing* experiencial que destaca la importancia de la participación y la exploración en la creación de experiencias significativas (Schmitt, 1999).

Con lo anterior, se afirma que *Ramen teh* aprovecha estrategias narrativas y audiovisuales para crear una experiencia cinematográfica llena de contenido sensorial y emocional, mediante el uso del cuaderno rojo como símbolo tangible, la paleta de colores y las imágenes en tonos pastel, y la narrativa no lineal. Así, la película logra una conexión con el público, generando una experiencia inmersiva que va más allá de la narrativa convencional; estas estrategias, basadas en teorías del *marketing* sensorial y emocional, contribuyen al impacto duradero de la película en la audiencia.

La travesía de la familia: valores familiares en *Ramen teh*

En el contexto de la cultura asiática, la familia ocupa un lugar de suma importancia, y en *Ramen teh* esta noción se convierte en el eje central de la película. La relación entre Masato y su familia materna trasciende las barreras culturales y geográficas, fusionando los valores familiares arraigados tanto en Singapur como en Japón. A medida que la trama se desenvuelve, se revela cómo la comida y la cocina compartida actúan como un poderoso vínculo que une a la familia y permite la evolución de las relaciones intergeneracionales. La película ejemplifica cómo la gastronomía puede ser un lenguaje cultural que facilita la comunicación, la comprensión y la curación dentro de una familia diversa.

La relación de Masato con su familia materna se desarrolla a través de una serie de eventos culinarios y momentos compartidos alrededor de la mesa, la figura de la abuela se constituye como un puente entre el pasado y el presente, y por medio de las recetas

y técnicas culinarias transmitidas de generación en generación, se establece una conexión profunda que trasciende las diferencias culturales. La película muestra cómo por medio de la elaboración de los platillos se puede comunicar amor, cuidado y tradición, lo que refleja los valores familiares que la travesía de Masato une como conector de ambas culturas (Tan, 2014).

El proceso de aprendizaje de Masato también destaca la importancia de los valores familiares, a medida que el joven chef japonés aprende a preparar platillos singapurenses de su familia materna, experimenta una transformación interna. La película sugiere que la cocina compartida es una forma de comunicación emocional y espiritual que permite que las generaciones se conecten y sanen heridas emocionales y culturales.

La película aborda asimismo cómo la comida puede ser una herramienta para la curación intergeneracional, pero también interna, ya que Masato, a través de su viaje culinario y la conexión con su familia materna, encuentra una forma de reconciliarse con el pasado y reponerse de las heridas del conflicto histórico entre Japón y Singapur, ya que se percibe la manera en que la gastronomía actúa como un medio para la reconexión emocional y la comprensión mutua entre diferentes generaciones y culturas (Hultén et al., 2009), con énfasis en cómo los valores familiares pueden ser transmitidos a través de la comida, enriqueciendo las vidas de las personas y fortaleciendo los lazos entre culturas diversas.

Reflexiones finales: una propuesta de reconciliación cultural a través del *marketing* experiencial

Como se ha expresado en este capítulo, *Ramen teh* brinda una visión conmovedora de cómo el *marketing* experiencial por medio de la gastronomía puede servir como un vehículo para la reconciliación cultural. En esta película, la comida no es sólo un alimento, sino un medio para construir puentes entre dos naciones históricamente enlazadas. La trama revela que la historia y los valores familiares pueden convertirse en un terreno común donde las divisiones del pasado pueden ceder ante la posibilidad de un entendimiento mutuo. El enfoque del *marketing* experiencial en la película

va más allá de una simple transacción comercial, convirtiéndose en una experiencia compartida que supera barreras y fomenta la apertura hacia una comprensión más profunda.

Ramen teh demuestra que la gastronomía es una poderosa herramienta que puede derribar muros culturales y permitir la reconciliación, ilustrando cómo la comida, con su capacidad de evocar emociones y despertar recuerdos, puede actuar como un catalizador para la curación de heridas históricas y para la construcción de lazos entre culturas. Por medio de la narrativa visual y sensorial, la película invita a sumergirnos en una experiencia multisensorial que va más allá de la pantalla, generando una conexión emocional que resuena en lo más profundo.

Esta obra maestra culinaria y cinematográfica demuestra que la gastronomía trasciende lo meramente alimenticio y se convierte en una forma de comunicación cultural, reafirmando que la comida puede ser un lenguaje universal que todos compartimos, y que a través de ella podemos comprender, sanar y reconciliar diferencias que se originan en el pasado. La película invita a reconocer que cada bocado tiene el potencial de ser una experiencia compartida, un vehículo para la comprensión mutua y la unión entre personas y culturas diversas.

En conclusión, *Ramen teh* no es únicamente la historia de un joven que descubre su herencia a través de la cocina, también aborda las heridas históricas entre Japón y Singapur, haciéndonos reflexionar que la historia y los valores familiares pueden convertirse en un punto de encuentro entre diferentes culturas, y que el respeto por las tradiciones, la comprensión por el pasado y el amor de la familia, son los ingredientes principales para el perdón. Invita igualmente a considerar a la gastronomía como un medio para la reconciliación cultural, donde los recuerdos, el amor y la tradición familiar se fusionan en una experiencia sensorial y emocionalmente enriquecedora, convirtiéndose en el puente entre dos naciones que alguna vez estuvieron divididas, creando una narrativa de esperanza y unidad a través del sabor, el amor y la innovación con la creación del platillo que da nombre a la película.

Referencias

- Holbrook, M. B. y Hirschman, E. C. (1982). The experiential aspects of consumption: Consumer fantasies, feelings, and fun. *Journal of Consumer Research*, 9(2), 132-140. <https://doi.org/10.1086/208906>
- Hultén, B., Broweus, N. y Dijk, M. (2009). Sensory marketing: A literature review. En A. Krishna (Ed.), *Sensory marketing: Research on the sensuality of products* (pp. 3-26). Routledge.
- Hutton, W. (2011). Singapore and the Battle of Singapore. *Journal of the Australian War Memorial*, (40), 26-27.
- Khoo, E. (2018). *Ramen Têh* [Película]. Japón: Zhao Wei Films.
- Lim, D. (2016). *Chilli crab*. Infopedia. National Library Board. https://eresources.nlb.gov.sg/infopedia/articles/SIP_1112_2011-06-17.html
- O'Cass, A. y McEwen, H. (2004). Exploring consumer status and conspicuous consumption. *Journal of Consumer Behaviour*, 4(1), 25-39. <https://doi.org/10.1002/cb.155>
- Pine, B. J.-y Gilmore, J. H. (1998). Welcome to the experience economy. *Harvard Business Review*, 76(4), 97-105. <https://hbr.org/1998/07/welcome-to-the-experience-economy>
- Schmitt, B. H. (2006). *Customer experience management: A revolutionary approach to connecting with your customers*. John Wiley & Sons.
- Schmitt, B. H. (1999). Experiential marketing. *Journal of Marketing Management*, 15(1-3), 53-67.
- Smith, R. (2008). Singapore's belated reckoning with its wartime past. *Critical Asian Studies*, 40(1), 11-32.
- Tan, E. K. H. (2014). Chewing over change: The evolving role of food in postcolonial Singapore. *Food, Culture & Society*, 17(4), 533-552. <https://doi.org/10.2752/175174414X13989582098652>
- Tuan, Y. (2016). Sensoriality and Culinary Aesthetics: The Experience of Eating the Singaporean Chilli Crab. *Food, Culture & Society*, 19(2), 301-318. <https://doi.org/10.1080/15528014.2016.1121602>
- Tony. (2016, April 2). Hainanese Chicken Rice. *Guiadesingapur.com*. <https://www.guiadesingapur.com/hainanese-chicken-rice/>
- Tsang, S. (2013). *Singapore. A Biography*. Editions Didier Millet.
- VisitSingapore.com (2023). *Fish Head Curry*. https://www.visitsingapore.com/en_my/see-do-singapore/food-drinks/local-dishes/fish-head-curry.html
- Yap, B. (2011). *Battle for Singapore: The true story of the greatest catastrophe of World War II*. Marshall Cavendish International Asia Pte Ltd.

Conclusiones generales

*Martha Loaiza Becerra
José Ernesto Rangel Delgado
María Elena Romero Ortiz*

Los diversos análisis de los filmes aquí presentados son un ejercicio de acercamiento al denominado “cine asiático”, que no es sólo un medio de entretenimiento, es también una herramienta para explorar y entender la historia, la cultura, la economía y la sociedad de aquellas naciones retratadas a una velocidad de 24 fotogramas por segundo. La industria cinematográfica ha creado “mecas” mundiales que producen películas para entretener, criticar y difundir ideas y valores. Una de las más reconocidas es Hollywood. Desde allí se han exportado ideologías y sus valores concomitantes; sin embargo, no es el único centro de producción cinematográfica cuya influencia se ejerce a nivel planetario. En Asia existen otras mecas, como son los casos de India, Taiwán, Hong Kong, China continental, Japón y Corea del Sur. En cada uno de estos países las trayectorias de creación de obras filmicas como arte y como producto de entretenimiento también son ejemplo de cómo se cuenta la historia y se transmiten la cultura y los valores.

En este sentido, los diferentes estilos de hacer cine en Asia exploran de manera profunda y reflexiva las complejidades culturales combinando elementos tradicionales y modernos. El cine contemporáneo en Asia se ha convertido en una herramienta poderosa para transmitir valores culturales, sociales y políticos, además de ofrecer una reinterpretación y justificación de la historia. Por lo tanto, actúa como un medio para preservar y promover dichos valores. Las películas de los directores chinos con frecuencia incorporan elementos de la filosofía oriental, el honor y la disciplina. Estas películas reflejan valores tradicionales como el respeto por las personas adultas mayores, la importancia de la familia y la lealtad, ayudando a mantener vivos estos principios en una sociedad en rápida modernización.

El cine contemporáneo en Asia a menudo reinterpreta la historia para reflejar nuevas perspectivas y fomentar una comprensión más profunda del pasado. No son pocos los ejemplos de filmes que proporcionan visiones complejas y matizadas de períodos históricos cruciales. Al reexaminar eventos históricos desde distintos ángulos, estas películas permiten a las audiencias cuestionar narrativas oficiales y entender las múltiples facetas de la historia como en *Crossing* y *La ciudad de la tristeza*. Asimismo, sirven como una plataforma para abordar problemas sociales y políticos actuales. Cineastas como Aniruddha Roy Chowdhury, Soumik Sen, R. Balki o Hirokazu Koreeda exploran temas como el empoderamiento femenino, la justicia social, los tabúes, la desigualdad económica, la lucha de clases y la desintegración de la familia tradicional.

Este tipo de cine no sólo refleja la realidad de las sociedades asiáticas modernas, sino que también provoca discusiones sobre posibles soluciones y cambios. Es importante reconocer que el cine asiático, a menudo influenciado por estilos y técnicas de todo el mundo, muestra una hibridación cultural que refleja la globalización. Los directores del Este y Sudeste de Asia son magistrales a la hora de combinar elementos estéticos y narrativos occidentales y orientales, creando obras que resuenan tanto a nivel local como global. Esto permite que los valores y las historias asiáticas sean accesibles a una audiencia internacional, promoviendo el entendimiento intercultural y la apreciación de la diversidad. Debe acotarse que las películas asiáticas juegan un papel crucial en desafiar estereotipos y prejuicios; a través de representaciones matizadas y realistas de personajes y situaciones, ofrecen una imagen más compleja y rica de las sociedades asiáticas, contrarrestando visiones simplistas y exotizantes.

Las películas japonesas, por ejemplo, a menudo exploran temas de honor, tradición y cambio social a través de estilos sutiles y simbólicos. Por otro lado, el cine surcoreano ha ganado reconocimiento mundial por sus tramas y personajes complejos, con giros inesperados, abordando temas sensibles para sus propias sociedades.

Asimismo, China, lo mismo que Taiwán y países como Singapur, con su vasta historia y diversidad cultural, han producido películas que no sólo capturan maravillosos paisajes, sino que también

examinan críticamente cuestiones contemporáneas como la urbanización rápida y la búsqueda de identidad en un mundo globalizado. Mientras tanto, el cine indio, no es sólo Bollywood, que ha creado un género propio que mezcla drama, música y baile, ofreciendo una ventana única a las tradiciones y aspiraciones de la sociedad india, pues existe también otro tipo de cine que se caracteriza por abordar temas relevantes y controversiales de la sociedad, buscando generar conciencia y provocar cambios en la percepción pública. Las películas *Padman*, *Gulaab Gang* y *Pink* se inscriben en el género de cine social o cine de concienciación social.

En cuanto a *Ramen Têh*, es un ejemplo del nuevo cine de Singapur que ayuda a explorar valores como la reconciliación, la identidad cultural, y el poder de la comida como vínculo emocional y herencia multicultural, dirigido a entender cómo se utilizan para potenciar la imagen de un país.

En suma, se considera que el cine asiático representa una rica aproximación a la cultura, explorando tanto las tradiciones arraigadas como los desafíos contemporáneos. A través de su creatividad y profundidad, las películas asiáticas no sólo entretienen, sino que también educan, inspiran y conectan a audiencias globales con los valores arraigados en las diversas culturas.

Cuento de Tokio de Yasujirô Ozu, por medio de una narrativa sutil y profundamente humana nos revela la intimidad y las tradiciones familiares japonesas, en un Japón muy diferente al que muestra Hirokazu Koreeda en su filmografía, caracterizada por el abordaje de las relaciones familiares.

En *Sin amor* de Andrey Zvyagintsev vemos una crítica implacable y cruda a la indiferencia y la desintegración emocional en la sociedad contemporánea rusa. Más allá de la crítica familiar también puede interpretarse como un comentario sobre el clima político y cultural en Rusia y, en un sentido más amplio, en el mundo contemporáneo. La falta de empatía y la desintegración de las relaciones personales reflejan un contexto social de alienación y crisis de valores.

Por otro lado, Hou Hsiao-hsien utiliza su estilo poético para capturar la historia y la identidad de Taiwán, profundizando en la evolución cultural y social de la isla. En Corea del Sur, Kim Tae-kyun aborda de manera crítica los desafíos modernos y las tensiones so-

ciales, explorando temas como la desigualdad, la lucha de clases y el conflicto generacional.

Estas obras cinematográficas ofrecen una mirada íntima y genuina a la vida en Asia y proporcionan una plataforma para el diálogo intercultural. Desde este libro, se tiene la convicción de que *Asia: Valores y familia vistos por el cine* no sólo recupera obras importantes del cine asiático, sino que también permite a las y los lectores conectar con realidades culturales y sociales a menudo subrepresentadas o mal entendidas, pues fomenta una mirada crítica a los valores sociales asiáticos, ya que contextualiza el cambio vertiginoso en el que los personajes insertos en relaciones complejas viven.

Con un esfuerzo multidisciplinario, desde la historia, la economía, la política y la mercadotecnia, las autoras y autores de esta obra comparten su interés por Asia y sus valores. El análisis que realizan de directoras y directores cinematográficos y sus películas permite el acercamiento a los contextos sociales, haciendo del cine una herramienta metodológica para traspasar fronteras y, a través de los ojos de escritores/as y directores/as acercarse al vasto escenario cultural de Asia.

Por último, insistimos en que el cine contemporáneo en Asia no sólo es una forma de entretenimiento, sino también un vehículo importante para la transmisión de valores culturales, la reinterpretación de la historia y la reflexión sobre los problemas sociales actuales. Al hacerlo, contribuye significativamente a la formación de identidades culturales y a la promoción de un entendimiento más profundo y empático entre diferentes culturas y generaciones.

Reseñas curriculares

GUILLERMO EDUARDO QUARTUCCI NÚÑEZ †

Fue profesor investigador del Programa de Estudios Interdisciplinarios-PEI. El Colegio de México. Su línea de investigación se orientó a la narrativa, sociedad y cultura de Japón. Como becario del Ministerio de Educación de Japón realizó una estancia de investigación en la Universidad de Tsukuba (1979-80), y con el programa Fellowship de la Fundación Japón visitó la Universidad de Lenguas Extranjeras de Tokio (1984-86) y la Universidad de Tokio (1993-94). Dictó cursos de narrativa y sociedad de Japón en la Universidad Nacional de Buenos Aires (1991). Fue profesor visitante en la Universidad de Hitotsubashi, Tokio, en el año académico 2001-2002, y en La Universidad de Salamanca, España, en el Máster de Estudios Orientales, en febrero-marzo de 2010. Publicó innumerables libros, artículos y reseñas sobre literatura, cultura popular, cine y sociedad de Japón, así como traducciones de narrativa japonesa. Participó en numerosos coloquios y simposios, así como en congresos nacionales e internacionales.

MARTHA LOAIZA BECERRA

Egresada de la licenciatura en historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL). Realizó su posgrado en Estudios de Asia y África, especialidad Japón, en el Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México. En 1999, el gobierno japonés le otorgó la beca Monbusho y fue estudiante-investigador en la Universidad de Chiba hasta el año 2001. Durante su estancia en aquel país se dedicó a la investigación del papel de los ingenieros científicos en la modernización tecnológica de la industria siderúrgica japonesa desde mediados del siglo XIX

hasta los primeros años del siglo XX. Sus principales esfuerzos académicos se hallan dirigidos hacia la investigación y la docencia. Ha sido profesora auxiliar en el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad de Monterrey (UDEM), profesora de cátedra en el Departamento de Relaciones Internacionales del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), y en el Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL). Actualmente, es profesora de tiempo completo en la Facultad de Economía de la Universidad de Colima y realiza diversas tareas relacionadas con la investigación en el Centro Universitario de Estudios e Investigaciones sobre la Cuenca del Pacífico (CUEICP). Fue Coordinadora Nacional de la Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África- ALADAA en México, de 2018 a 2020.

FRANCISCO JAVIER HARO NAVEJAS

Doctor en Relaciones Transpacíficas por la Universidad de Colima. Ha ofrecido cursos en El Colegio de México y en la Universidad Autónoma de Barcelona. Entre sus publicaciones están “Meta-etnicidad: la oscilación china entre neo-funcionalismo y neo-realismo frente a Taiwán”; “Los planos de la cooperación de una China moderadamente próspera; Meta-etnicidad: la oscilación china entre neo-funcionalismo y neo-realismo frente a Taiwán”; “Sin discurso civilizatorio no existiría la nueva-nueva China como poder global”, “La mujer en el Partido Comunista Chino: acceso al poder casi inalcanzable”, “Chinese Indian Latin America entry: resurrecting old-model relationships”; “China in the Central America and Caribbean Zone”, “Beijing frente a las ‘minorías nacionales’: la fe grande y las fes pequeñas”; y “La identidad como eje del conflicto Beijing-Taipei”. Además, “Rectificación de los nombres y antropología de las relaciones internacionales en la República Popular China”. Así como “Los japoneses vinieron a construir la sinidad: la cinetización” y “Los demonios en mi puerta, Fugu y cinetización de las relaciones sociales en el cine de Ang Lee”. Actualmente está adscrito a la facultad de Economía de la Universidad de Colima es SNI II y Perfil Deseable- PRODEP.

JOSÉ ERNESTO RANGEL DELGADO

Doctor en Economía de los Países en Desarrollo, con especialidad en Asia, África y América Latina, por la Academia de Ciencias de Rusia (1991). Pertenece al PRODEP-SEP, al Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (Conahcyt), y es profesor investigador de la Universidad de Colima desde 1994. Cultiva la línea de investigación sobre las Relaciones Económicas e Internacionales en la Cuenca del Pacífico, particularmente en el ámbito de la formación de recursos humanos, economía de la educación, empleo, educación y migración laboral internacional en Asia Pacífico. Hasta enero de 2024, ha presentado más de 100 ponencias en eventos nacionales e internacionales; coautorado/autorado 55 artículos de investigación, 20 libros y 48 capítulos de libro sobre dichos temas.

JOSÉ ÓSCAR ÁVILA JUÁREZ

Profesor-Investigador de la Universidad Autónoma de Querétaro. Doctor en Ciencias Sociales y Miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores Nivel I. Temas de investigación: Historia Empresarial; Historia de la Empresa; Historia de la Industria; Historia y Música; e Historia y Cine. Publicaciones recientes: “Cayetano Rubio, la Compañía Hércules y la industrialización queretana en el siglo XIX”; “Tradición y práctica musical popular en la ciudad de Monterrey entre 1940 y 1970”; “Historia y cine, un diálogo necesario para una mejor comprensión de la sociedad”; “Las dos Coreas en conflicto: un acercamiento familiar y contextual desde la película La hermandad de la guerra”; “Baile y música popular en Monterrey: el auge del Grupo Bronco en el contexto de la crisis económica”; y “Tecnología e inversión japonesa en Fundidora Monterrey”.

CRISTINA TAPIA MURO

Licenciada en Relaciones Internacionales por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO). Especialista en Políticas Públicas y Justicia de Género por el Consejo Latinoamericano de las Ciencias Sociales (CLACSO) y la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-Brasil). Doctora en

Ciencias económico-administrativas con orientación en Políticas públicas; maestra en Economía por la Universidad de Guadalajara. Se ha desempeñado como Analista Presupuestal, Investigadora Parlamentaria y Jefa del Departamento de Análisis de la Hacienda Estatal en el Órgano Técnico de Hacienda Pública del Congreso del Estado de Jalisco. Actualmente es Profesora investigadora de tiempo completo de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad de Colima. Sus líneas de investigación son: participación política, sociedad civil y estudios de género. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores e Investigadoras, Nivel I.

JORGE RICARDO VÁSQUEZ SÁNCHEZ

Doctor en Ciencias Administrativas. Maestro en Administración de Negocios. Licenciado en Mercadotecnia. Diplomado en Estudios de Género, Imagen Política, Agentes TIC. Profesor-Investigador de Tiempo Completo adscrito a la Facultad de Mercadotecnia de la Universidad de Colima, México. Integrante del Cuerpo Académico UCOL CA-59, LGAC: La Mercadotecnia y su relación con las Ciencias Sociales. Miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores Nivel I del Conahcyt. Miembro activo en: Red Iberoamericana de Investigadores en Publicidad (REDIPUB), Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África (ALADAA), Asociación Latinoamericana de Gerencia Deportiva (ALGEDE) Colegio de Investigadores Iberoamericanos al Servicio de Conocimiento (CIISC) y la Red Internacional de Investigaciones en Gestión y Desarrollo de las Organizaciones (RIIGESDO).

MARÍA ELENA ROMERO ORTIZ

Doctora en ciencias políticas y sociales con énfasis en relaciones internacionales por la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde 1992 es profesora de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad de Colima. Su investigación se ha centrado en la cooperación internacional para el desarrollo, buscando principalmente la experiencia japonesa en materia de Ayuda Oficial al Desarrollo. Sus publicaciones más recientes son: capítulo "Japan International Development Cooperation. An Important Tool for Training and Strengthening Supply Chains in the Automotive Industry in

the State of Guanajuato”, en el libro *Mexico Japanese Cooperation and Supporting Industry in Mexico's Automotive Sector USMCA, Covid-19 Disruptions, and Electric Vehicle Production*, publicado por Springer en 2023, y los artículos: “Valores japoneses. Una aproximación crítica a la cooperación internacional japonesa para el desarrollo” publicado en 2018 por *CIDOB Magazine d'Afers Internacionals*, Barcelona, España; “Solidaridad e intereses en la cooperación internacional para el desarrollo: los casos de China y Japón en África” en el Foro Internacional de El Colegio de México (2021), y “Cerezos en África. Reflexiones sobre la cooperación japonesa para el desarrollo de África en México y la Cuenca del Pacífico” (2022), Universidad de Guadalajara, México. Actualmente es Nivel I en el Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores de México.

Asia: Valores y familia vistos por el cine, coordinado por Martha Loaiza Becerra, José Ernesto Rangel Delgado y María Elena Romero Ortiz, fue editado en la Dirección General de Publicaciones de la Universidad de Colima, avenida Universidad 333, Colima, Colima, México, www.ucol.mx. La edición digital se terminó en noviembre de 2024. En la composición tipográfica se utilizó la familia ITC Veljovick Book. Programa editorial no periódico: Eréndira Cortés Ventura. Gestión administrativa: María Inés Sandoval Venegas. Cuidado de la edición: Irma Leticia Bermúdez Aceves. Diseño de portada: Adriana Minerva Vázquez Chávez. Diseño de interiores: José Luis Ramírez Moreno.

Esta obra es fruto del esfuerzo por compartir con la comunidad académica, estudiantil y la sociedad en general, la historia, cultura, sociedad, identidad, problemas y retos de Asia, a partir del cine como herramienta ágil, flexible y multifacética que permite aprender al respecto, a través de la mirada de los directores de los filmes aquí analizados. Desde las diversas disciplinas de formación académica de las y los autores, se recuperan las propuestas cinematográficas de Japón, China, Corea del Sur y Rusia que permiten acercarse a los contextos sociales desde la cotidianidad, sus problemas y valores.

ISBN 978-607-8984-49-7



UNIVERSIDAD DE COLIMA

