

CINE Y ORIENTALISMO: LA PERCEPCIÓN DE LA CULTURA JAPONESA CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS DE LA VISIÓN DE TURISTAS DE PELÍCULA. UNA PRIMERA APROXIMACIÓN

Lucas Morales Domínguez
Escuela Universitaria de Turismo. S/C Tenerife

RESUMEN

Este trabajo reflexiona sobre el papel que juega el cine como vehículo de transmisión de estereotipos, centrándose en aquellas películas que muestran la visita de un ciudadano occidental a Japón. La elección de este destino es debida a dos factores: la existencia de un trabajo previo donde se estudia la película *Lost in Translation* (Coppola, 2003) desde un punto de vista orientalista, y el creciente fenómeno del «Cool Japan», que ha provocado un exacerbado amor por el país del Sol Naciente. A pesar de la dificultad que supone localizar una muestra válida, se han seleccionado tres películas comerciales para desarrollar la investigación: *Cars 2* (Lasseter y Lewis, 2011), *Lobezno: Inmortal* (Mangold, 2013) y *Romance en Tokio* (Liberski, 2014).

PALABRAS CLAVE: cine, orientalismo, japonesismo, *Lost in Translation*, *Cars 2*, *Lobezno*, *Romance en Tokio*, *Cool Japan*.

ABSTRACT

«Cinema and orientalism: the perception of japanese contemporary culture through the tourists in the movies. A first approach». This work reflects about the role of cinema as a stereotypes conductor, focusing on films that show the visit of a western citizen to Japan. The choice of this country is due to two factors: the existence of a previous work where the film *Lost in Translation* (Coppola, 2003) is studied by the orientalism and the growing phenomenon of 'Cool Japan', that provoked an exacerbated love for the country of the Rising Sun. Despite the difficulty of choosing the sample, three commercial films have been selected to develop the research: *Cars 2* (Lasseter and Lewis, 2011), *Wolverine: Immortal* (Mangold, 2013) and *Tokyo Fianceé* (Liberski, 2014).

Keywords: Cinema, orientalism, japonesismo, *Lost in Translation*, *Cars 2*, *Wolverine*, *Tokyo Fianceé*, *Cool Japan*.



1. INTRODUCCIÓN

Para la OMT¹, un visitante es «una persona que viaja a un destino principal distinto al de su entorno habitual, por una duración inferior a un año, con cualquier finalidad principal (ocio, negocios u otro motivo personal) que no sea la de ser empleado por una entidad residente en el país o lugar visitados. Un visitante (interno, receptor o emisor) se clasifica como turista (o visitante que pernocta), si su viaje incluye una pernoctación, o como visitante del día (o excursionista) en caso contrario». En definitiva, se trata de una persona que pasa un tiempo limitado en un destino en el que no reside normalmente, y donde pernocta al menos una vez. Sin duda, este es un perfil que se ha visto plasmado en el celuloide más de una vez, teniendo presencia prácticamente en cualquier género cinematográfico. La clave está en que la presencia de un turista en la pantalla no solo sirve para explicar determinados contextos culturales o momentos históricos abarcando una perspectiva geográfica y cultural diferente o alejada en el tiempo², sino que hace que el espectador se pueda identificar con una narrativa donde predominan elementos que le son ajenos. El problema radica en la representación que se hace de otros países y los individuos que en ellos habitan.

Edward Said estableció el término *orientalismo* para definir este intento de perpetuar el dominio artificial entre civilizaciones³, en particular la occidental, y ni el país del Sol Naciente se libra de este yugo intelectual que está presente en el imaginario colectivo y en manifestaciones humanas como la literatura y el cine. De hecho, sobre su cultura y sus habitantes se han prefijado una serie de patrones que alteran la visión que tiene el individuo occidental sobre Japón. Esto se explica porque es un país que vivió muchos años sin otras influencias culturales, lo que le atribuye un halo de misticismo que causó una enorme fascinación en Europa desde su descubrimiento⁴. En la actualidad, los tópicos que se han elaborado exacerban características ficticias hasta alcanzar la idealización, especialmente por la influencia que ejercen el animé, el manga y los videojuegos. Para Mangirón⁵, estos productos subculturales sirven para construir el «Cool Japan» y han triunfado globalmente por la alineación de tres factores: la naturaleza transmedia de las tres industrias, el esfuerzo gubernamental para promocionar estas manifestaciones a nivel planetario y las comunidades que traducen estos productos a diferentes lenguas.

¹ Organización Mundial del Turismo, glosario básico: <http://ow.ly/dcOU30ctAqM>.

² DEL REY-REGUILLO, Antonia (ed.) (2013): *Turistas de películas. Sus representaciones en el cine hispánico*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

³ SAID, Edward (1978): *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, Londres, Penguin Books.

⁴ En 1585 se redactaba el *Tratado Sobre las Contradicciones y Diferencias de Costumbres entre los Europeos y Japoneses*, escrito atribuido a Luís Fróis y que fue recuperado en 1946 por Josef Franz Schütte. En él se recogen las diferencias entre japoneses y europeos.

⁵ MANGIRÓN, Carmen (2012): «Manga, anime y videojuegos japoneses: análisis de los principales factores de su éxito global», *Puertas a la lectura*, número 24 (2012), pp. 28-43.



Profundizando en el cine occidental que versa sobre el país asiático, no pasa desapercibida la existencia de una serie de personajes encorsetados que se repiten de forma sistemática. A pesar de que no todos los estereotipos y la conceptualización de Japón atribuyen conceptos negativos al país y a sus gentes, es pertinente conocer que no corresponden a representaciones reales y que son modelos que reducen «considerablemente la identidad de la persona en tanto que no se le percibe en sí misma, sino como miembro de una comunidad marcada por determinadas preconcepciones»⁶.

Considerando que el orientalismo también afecta a Japón, este trabajo se centra en analizar cuál es la impresión cinematográfica contemporánea de un turista que visita ese país, al tiempo que reflexiona sobre las impresiones que se muestran en pantalla durante el acto comunicativo. La motivación viene tras una primera aproximación al objeto de estudio donde se somete a análisis *Lost in Translation* (Coppola, 2003), una película donde dos turistas a los que interpretan Bill Murray y Scarlett Johansson se conocen en Tokio. A lo largo del filme, la capital japonesa actúa como un catalizador de sus emociones y hace que ambos reflexionen sobre su estado vital, al mismo tiempo que se ponen en tela de juicio las costumbres de unos tokiotas que viven como un reflejo infantilizado de una sociedad occidental posmodernista⁷. Es un discurso que nunca sale de la boca de unos protagonistas que observan con ojos pasivos y complacientes las fauces de una urbe que les engulle: la minimización de la cultura japonesa llega por medio de la representación que se hace de los ciudadanos de ese país. Es la versión cinematográfica de la batalla entre el Nosotros y el Ellos planteada por Teun A. van Dijk (2003).

Partiendo de la hipótesis que surge tras el análisis de la obra protagonizada por Murray y Johansson, este artículo recoge una serie de películas de gran impacto comercial⁸ donde se presenta la figura de un turista que, ajeno al país del Sol Naciente, experimenta su cultura desde un punto de vista occidental. *Cars 2* (Lasseter y Lewis, 2011), *Lobezno: Inmortal* (Mangold, 2013) y *Romance en Tokio* (Liberski, 2014) son filmes que, a pesar de enmarcarse en diferentes estilos y de pertenecer a distintas nacionalidades, siguen una línea de tiempo similar, lo que aporta homogeneidad a la selección. No es una muestra muy extensa, pero en los circuitos comerciales no existen otras películas que se ciñan rigurosamente al objeto de estudio (en un principio se había incluido en la lista *Mapa de los sonidos de Tokio* (Coixet, 2009), pero se descartó por no presentar un turista occidental en el término estricto), pero todas ellas comparten la misma particularidad: la visita a Japón del bárbaro que,

⁶ LÓPEZ, Francisco Javier (2010): «Entre geishas y samuráis. La imagen del japonés en el cine occidental», en *Alfabetización mediática y culturas generales* (2010), pp. 1-11.

⁷ MORALES, Lucas (2016): «Japón a través de los ojos contemplativos de Bill Murray: un análisis de la cultura nipona desde la visión del turista occidental».

⁸ Según Wikipedia, estas son las recaudaciones mundiales de cada película: *Lost in Translation*, 119,7 millones de dólares; *Cars 2*, 560 millones; *Lobezno: Inmortal*, casi 415 millones; y *Romance en Tokio*, 167.230 dólares. La última supone un fracaso en taquilla, pero la temática se ajusta a la línea de esta investigación y fue creada con un presupuesto nada desdeñable (3,1 millones de dólares).



a través de sus ojos, prejuzga y somete a un juicio occidental una cultura japonesa estereotipada; una cultura orientalizada.

2. ORIENTALISMO Y CINE OCCIDENTAL, DOS CONCEPTOS INHERENTES

El cine, como medio de comunicación de masas, ha sido un cómplice de esta difusión de estereotipos a nivel mundial, y con o sin intencionalidad ha ayudado a que se asienten de forma casi permanente en la cultura popular. La creación de esta polarización basada en la diferenciación entre el Nosotros y el Ellos⁹ crea un universo cinematográfico que se resume en binomios donde siempre hay una facción por encima de la otra, con una postura desigual que prolonga su vida con la constante ingesta de categorizaciones simplificadas.

Existen múltiples referentes cinematográficos que evidencian que el cine funciona, en ocasiones, como un altavoz del orientalismo, como es el caso de 'Las cuatro plumas' (Shekhar Kapur, 2002), donde se narra la batalla de Abu Klea, uno de los grandes hitos militares de la historia del Viejo Continente. A pesar de tener una ambientación asiática, el film muestra la otredad de la que hablaba Edward Said, presentando a un grupo de británicos cristianos que logra sortear las vicisitudes de una guerra terrible solo por ser «buenos ingleses, valientes, honestos y comprometidos»¹⁰. Además, su línea discursiva justifica mediante la épica la necesidad europea de mantener la hegemonía sobre las colonias.

Continuando con la ejemplificación, la representación de los inmigrantes magrebíes en el cine español tampoco se sacude de estos estereotipos, ya que «no puede negarse la persistencia de muchos de los tópicos que el imaginario colectivo sigue asociando al moro»¹¹. Es curioso ver como se trata de un concepto tan arraigado que también tiene su eco en la prensa española. Recuperando a Teun van Dijk¹², entendemos que este componente racista se encuentra en las «élites simbólicas», y viaja a través de periódicos que, a pesar de no tener una línea xenófoba o de extrema derecha, recurren con asiduidad a términos como «ilegal» o «sin papeles» para clasificar a los inmigrantes, haciendo especial hincapié en las amenazas sociales que suponen las diferencias culturales y religiosas. Ni los diarios generalistas *ABC* y *El País* se libran

⁹ VAN DIJK, Teun (2003): *Ideología y Discurso*, Barcelona, Ariel.

¹⁰ STRANGE, Isabel Lincoln (2016): «La configuración Oriente a través de la representación histórica de la representación histórica de Occidente en el cine: el caso de *The four feathers* (Shekhar Kapur, 2002)», *Xibmai*, número 21, pp. 83-102.

¹¹ NAVARRO, Laura (2009): «Racismo y medios de comunicación: representaciones del inmigrante magrebí en el cine español», *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, volumen 6, pp. 337-362.

¹² VAN DIJK, Teun (2008): «Racism and the press in Spain», en *Discurso y sociedad II: nuevas contribuciones al estudio de la lengua en contexto social*, pp. 59-99.

de esta islamofobia, ya que su discurso es predominantemente negativo y no llega a «corresponderse con la realidad de una religión (el Islam) plural y universal»¹³.

A estas alturas, se postula como evidente y justificable que «el orientalismo sigue vigente en el cine y la TV. Películas como *La momia*, *La joya del Nilo* [...], series como las recientes *Homeland*, o *Tyrant*»¹⁴ son un ejemplo de ello, ya que incluyen una carga racista, heredera de ese colonialismo europeo, con las consecuencias que ello implica. Pero no podemos ignorar el cine de animación como parte del problema, ya que es un estilo que supone un vergel de todas estas construcciones identitarias y que se analiza también en este trabajo. En esta línea, podemos citar el caso de *El Cid: La leyenda* (Pozo, 2003), donde la otredad es representada por el peligro árabe que amenaza al mundo de los cristianos occidentales, reflejando lo que Loreto Cataoira¹⁵ clasificó como un «claro ejemplo del concepto de despotismo oriental que propugna la filosofía montesquiana». Sobre todos los personajes orientales, Cataoira destacaba la figura del califa Ben Yesuf, al que se le señala claramente como el antagonista de El Cid al mostrar una perversión ética, moral y sexual que es supuestamente contraria a los valores españoles y que sirve para darle continuismo a las «perspectivas peyorativas hacia esa comunidad».

El problema que conlleva el orientalismo es que la sobreexposición del espectador a una segregación disfrazada de entretenimiento deriva en la consolidación de la aparente necesidad que tienen otras culturas de ser protegidas, eclipsando la posibilidad del desarrollo del individuo frente a la comunidad y perpetuando el centralismo del pensamiento europeísta. No obstante, hay autores como Roncero¹⁶ que aseguran que existen reductos cinematográficos en otros países y que, como ocurre con el cine de Bollywood, son la llave para que el mundo occidental tenga acceso a «una imagen del otro no filtrada por sus propios prejuicios».

2.1. JAPONESISMO EN EL CINE OCCIDENTAL

Aunque Japón no se libra de la segregación conceptual, es cierto que es de los países de Oriente mejor parados en la construcción de estereotipos. Por ejemplo, si atendemos a la figura del samurái observamos que esta se ha mitificado hasta lograr que «la realidad histórica no parece hacer justicia a la representación mítica que se

¹³ CALVO, Carla (2016): *Islamofobia en la prensa escrita: de la sección de opinión a la opinión pública. Análisis de los diarios ABC y El País*, Universidad de Valladolid, España.

¹⁴ ALIOTO, Viviana (2015): «La imagen y la construcción de estereotipos durante los siglos XIX y XX. Exposiciones, pintura, fotografía y cine», *Publicación del Centro de Investigación de Estudio Sahar*, número 27, pp. 1-14.

¹⁵ CATAOIRA, Loreto (2011): «Paradigmas orientalistas en la adaptación cinematográfica de un mito castellano», *Revista Umbral*, número 6, 146-171.

¹⁶ RONCERO, Israel (2012): «Mímesis y recepción del cine de Bollywood en el ámbito audiovisual occidental: entre la ironía orientalista y el compromiso transnacional», *Secuencias, Revista en historia de cine*, número 36, pp. 96-117.





ha construido alrededor de estos hombres»¹⁷. Este patrón se repite también en el propio cine nacional, incurriéndose en un auto-orientalismo que, por ejemplo, es palpable en la filmografía de Hayao Miyazaki. Montero¹⁸ señala que en sus películas de animación, términos como identidad, japonesismo o cultura no quedan totalmente aclarados, lo que genera un orientalismo dentro del propio mundo oriental, aunque no aclara si es una característica universal del cine animado japonés.

Volviendo al cine occidental ambientado en el país asiático, encontramos que la construcción de la identidad sí es más precisa. Puesto que esta tierra siempre ha sido objeto de deseo y devoción de artistas, no son pocas las obras audiovisuales que se desarrollan, evocan o, simplemente, muestran un pequeño paso por este país. Esa mitificación que ha sufrido y sufre el exotismo por lo japonés ha propiciado que la visión que se ofrezca sea, en ocasiones, puramente orientalista (incluso cuando, probablemente, el objetivo final era huir de ello).

Volviendo a López Rodríguez, este autor nos presenta un estudio donde se analizan 43 personajes aparecidos en obras que cumplen esas características y donde señala que hay fuerte influencia de los estereotipos, clasificándolos en seis perfiles recurrentes para roles masculinos y femeninos: el ejecutivo, el samurái, el yakuza, el maestro, la geisha y el ama de casa. Además, este autor explica que el orientalismo no solo se refleja en la constante presencia de estos personajes arquetípicos, sino que se extiende también en la composición de la nacionalidad de los repartos. Resulta significativo conocer que «un tercio de ellos esté interpretado por actores que no son japoneses, sino de otras latitudes (principalmente norteamericanos y chinos)». En referencia a estos últimos, López Rodríguez rescata una anécdota del rodaje de *Memorias de una geisha* (Rob Marshall, 2005), aclarando que las tres protagonistas no están interpretadas por japonesas, sino por chinas. Esto reafirma el planteamiento eurocentrista de la incapacidad que tienen los occidentales para distinguir al ciudadano asiático.

3. EL TURISTA SOMETIDO A ANÁLISIS

Partiendo de un trabajo previo sobre *Lost in Translation*, se analizará la muestra seleccionada desde esa lógica binaria que siguen las películas donde se enfatiza en la idea de que existen dos civilizaciones diferentes. Antes de comentar la muestra seleccionada, es pertinente recoger esta especificación sobre la obra de Sofia Coppola:

Simplificar es dominar. Aunque ya hemos comprobado que el escenario donde acontece *Lost in Translation* funciona como una suerte de limbo por el que flotan dos torturadas almas occidentales, ello no le exime de ser una obra con un marcado

¹⁷ LÓPEZ, Francisco Javier (2010): «Entre geishas y samuráis. La imagen del japonés en el cine occidental», en *Alfabetización mediática y culturas generales* (2010), pp. 1-11.

¹⁸ MONTERO, Laura (2012): *El mundo invisible de Hayao Miyazaki*, España, Editorial Dolmen.

orientalismo en su representación del país del Sol Naciente. Este carácter viene dado por la propia naturaleza del relato: el hecho de que los personajes principales sean occidentales produce que todo se observe desde un prisma que baila entre la extrañeza y la perplejidad. En este sentido, no es resaltable que las relaciones más profundas se produzcan entre personajes occidentales y que en ningún momento se llega a intimar con ningún japonés. [...] Lo que nos presenta *Lost in Translation* es una cultura japonesa desorientada que no es más que el reflejo desvirtuado, colorido e histriónico de un Occidente que, por su parte, ha alcanzado una madurez que ha arrojado a sus ciudadanos, incluso los más jóvenes (Johansson), a un nihilismo y a un cuestionamiento existencial que les hace estar perdidos¹⁹.

El mismo estudio insinúa que esta concepción de la cultura japonesa bebe, en gran medida, de la descripción que se hace de las sociedades posmodernistas, ya que tanto el mundo japonés como el occidental muestran a una sociedad más preocupada en satisfacer sus deseos que en sobrevivir²⁰.

Sentadas estas bases sobre la visión japonesista de *Lost in Translation*, y considerando la ya señalada clasificación de personajes estereotipados en películas orientales con firma occidental hecha por López Rodríguez, disponemos de una perspectiva orientadora para abordar los filmes siguientes.

3.1. 'CARS 2' (LASSETER Y LEWIS, 2011), ANIMACIÓN DE CORTE ORIENTALISTA

Cars 2 supone el regreso a la gran pantalla de Rayo McQueen, un coche humanizado que coexiste en un universo donde el resto de máquinas motorizadas comparten su condición y donde vive aventuras para toda la familia. Como ocurre en muchas películas de animación *mainstream*, los personajes están fuertemente caracterizados para definir su personalidad, reforzando una serie de estereotipos que cruzan fronteras internacionales, pero que también establecen diferencias entre los propios ciudadanos de los Estados Unidos. La caracterización es importante (Mate, una furgoneta oxidada con un acento particular y una inteligencia limitada, representa a la América profunda), y se refuerza, entre otros, con la naturaleza de la voz, un «componente auditivo» que crea correlaciones entre la inteligencia y las posiciones de poder²¹. En definitiva, la película nos presenta a una figura masculina,

¹⁹ MORALES, Lucas (2016): «Japón a través de los ojos contemplativos de Bill Murray: un análisis de la cultura nipona desde la visión del turista occidental», *Tejuelo*, número 13 (2012), pp. 88-101.

²⁰ CASTRO, Augusto (2002): *El buen halcón oculta la garra: una reflexión sobre la modernidad de Japón*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad.

²¹ DELCID, Amber, y SAMI, Gharbeela (2014): «Accent Bias of Pixar's Movie Cars 2», consultado el 1 de junio de 2017: <http://ow.ly/GaaN30cpuRb>.



caucásica y triunfadora que favorece a los *outsiders* para que progresen «gracias a su intervención casi caritativa»²².

Centrándonos en el retrato de Japón, solo las geishas tienen presencia como personajes endémicos, apareciendo un total de cuatro distintas. Si tenemos en cuenta que se trata de la única representación de la mujer japonesa que se hace en todo el filme, su elección no es baladí ni tampoco sorprendente ya que, tal y como señala Mínguez, Rayo McQueen simboliza la masculinidad en un concepto tradicional. Esto deja al rol femenino, especialmente el oriental, en una posición debilitada.

También existe un guiño al samurái en dos momentos concretos de la película. A pesar de que no se presenta a un personaje que encarne a esta figura histórica, aparecen varias armaduras de guerreros como elementos de decoración y, en la escena del aeropuerto, el avión que Mate atraviesa es de la aerolínea SamAIRai. Se trata de un juego de palabras donde se recogen lo que para el espectador occidental son elementos característicos de Japón y que perpetúan el mismo estereotipo.

En cuanto a la representación cultural, el paso de los coches por el país del Sol Naciente retrata a una sociedad colorista, llena de carteles brillantes y de destellos sempiternos (figura 1). Esta dimensión se vuelve más llamativa si tenemos en cuenta que toda la acción transcurre durante la noche, incluida la carrera, que finaliza con una espectacular exhibición de fuegos artificiales que ilumina el único espacio libre de brillos: el cielo.

La modernidad de Japón también aparece en el filme, llegando a un exceso caricaturesco. Es un mundo que combina una tecnología elegante con una infantilidad que se refleja en los diseños que decoran los escenarios. El choque cultural más evidente se produce cuando la furgoneta Mate entra en un baño que es presentado como una nave espacial incomprensible, que incluye un vídeo explicativo donde un histriónico personaje de dibujos animados va explicando todos los procesos que sufre la furgoneta protagonista. Como añadido, el único contacto que se produce con un tókioita es en el espectáculo de las geishas, donde un coche masculino ataviado con las ropas habituales del *show* y maquillado como un actor de kabuki les pide paso y grita un sonoro «arigato».

También hay una diferenciación en la distribución de los espacios: al igual que pasaba en *Lost in Translation*, el mundo de los japoneses es de espacios reducidos mientras que el de los occidentales es faraónico. Solo hay que observar el lugar que ocupan los coches en los edificios, que son pequeños cubículos donde duermen hacinados, y el que se necesita para la presentación de la carrera, que es un gran complejo elegante donde conviven coches europeos y americanos.

En resumen, la presentación que se hace del circuito sintetiza el parecer occidental sobre este país: «Japón, la tierra del Sol Naciente, donde tradiciones ancestrales conviven con la tecnología». Todo esto mientras aparece el monte Fuji, un

²² MÍNGUEZ, Xavier (2012): «Cómo las superheroínas se convirtieron en amas de casa: Pixar y 'Los Increíbles'», *Tejuelo*, número 13 (2012), pp. 88-101.





Figura 1. Japón es presentado como un escenario nocturno atestado de carteles de vistosos colores. ¿Es esta característica tukiota extensible a toda la nación?
¿Son todos los escenarios nipones iguales?

templo tradicional, cerezas y dos geishas, seguidos de un escenario nocturno donde desfila una legión de luminarias.

3.2. LOS SUPERHÉROES AMERICANOS CONTRA LOS NIPONES, LA LUCHA DE 'LOBEZNO: INMORTAL' (MANGOLD, 2013)

Los superhéroes merecen una mención aparte. Aparentes cruzados del bien, tras la mitología moderna creada en torno a estos personajes de ficción se esconde una intención de perpetuar el *establishment* occidental²³, legitimando su rol en historias familiares que a menudo obvian que el espectador necesita de la madurez intelectual necesaria para refutar o analizar con una visión crítica los dogmas que se presentan en la pantalla. Aparcando el debate de si tras esa focalización al público infantil se esconde una intencionalidad, lo cierto es que existen estudios que demuestran que son una representación del poder y la hegemonía occidental, como es el caso de *Iron Man* (Favreau, 2008), un *blockbuster* donde se promueve un mensaje negativo centrado en un narcisismo nacionalista que implica un desprecio hacia el mundo árabe mediante la generación de estereotipos racistas desde la arrogancia america-

²³ HASSLER-FOREST, Dan (2012): *Capitalist superhéroes: caped crusaders in the neoliberal age*, Reino Unido, John Hunt Publishing.





na²⁴. Y siendo plurales, los superhéroes del universo cinematográfico de DC siguen el mismo patrón, puesto que, según Volkland²⁵, la trilogía que Christopher Nolan dedicó a Batman es una narrativa orientalista consecuencia del 9/11, que plantea una lucha contra el terror en Gotham City, emplazamiento que representa a una Nueva York imaginaria.

La particularidad que presenta *Lobezno: Inmortal* es que, a pesar de contar una historia sobre Japón, ni el país ni Tokio alcanzan protagonismo en la historia. Esto deriva en que el peso narrativo se cargue sobre los personajes, por lo que la exposición de elementos culturales queda ensombrecida por la edificación de estos, desterrando la posibilidad de mostrar historias costumbristas como las vistas en el resto de filmes. Esto no evita que la construcción de estos personajes se haga bajo los arquetipos descritos anteriormente: a excepción del ama de casa, todos los perfiles orientalistas aparecen en la película e, incluso, se establece un inquietante paralelismo entre algunos de ellos. La ausencia de situaciones cotidianas propicia la creación de dos planos antagónicos en la historia que convergen en pequeños momentos donde queda patente su incompatibilidad, siendo el mayor exponente de esto la persecución en la sala de pachinko. En ese momento, Logan apuñala a uno de los yakuza en el estómago con sus garras, hecho ante el que nadie levanta la vista de las máquinas de juego. Comentábamos en los análisis anteriores que en las películas de esta década se muestran sociedades posmodernas en las que las necesidades superfluas están por encima de las necesidades vitales, e ignorar la violencia en el salón recreativo es una prueba de ello: el juego por encima de la seguridad.

Esta decadencia también se refleja en una sexualidad cruda, con barrios destinados a la prostitución donde el yen es la llave maestra, hoteles del amor en los que los tokiotas pueden dar rienda suelta a sus fantasías y un acto sexual en el que un ministro tiene un *affaire* con dos mujeres occidentales, presumiblemente a cambio de dinero. Sin duda, esto es otro retal de la sociedad posmoderna que funciona como *background* de la historia, un escenario donde la masificación sensorial que trae de la mano la sociedad-imagen, los límites entre la privacidad vital y física y una equiparación de la sexualidad a la pornografía²⁶ funcionan como hoja de ruta de los individuos de una comunidad.

La comprensión de perfiles es una marca de *Lobezno: Inmortal* y, salvo los yakuzas, que son presentados como matones patosos, violentos e insistentes, en esta película encontramos cómo un ejecutivo puede ejercer de maestro y samurái al mismo tiempo, o cómo una mujer alterna con suma facilidad el rol de geisha y el de guerrera. Precisamente este último personaje, Yukio, es el más japonés que se nos presenta, ya que, dejando al margen su dualidad, tiene algunos dejes infantiles y

²⁴ BRYANT, Aidan (2013): «Iron Man: A Case Study in Orientalism and Hegemony», *The Proceedings of GREAT Day*, pp. 9-15.

²⁵ VOLKLAND, Ana (2013): «The Superhero Genre and 9/11: Christopher Nolan's 21st Century Batman and Terrorism», consultado el 28 de mayo de 2017: <http://ow.ly/cwhd30cqYJH>.

²⁶ LEVY, Ruggero (2010): «Deseo y placer: la construcción del sujeto posmoderno», *Controversias en Psicoanálisis de Niños y Adolescentes*, número 7 (2010), pp. 32-46.

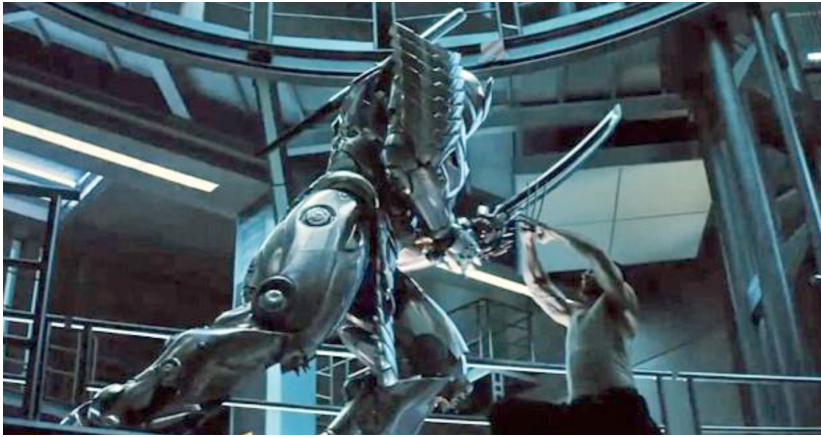


Figura 2. El único personaje capaz de derrotar a Lobežno es un robot con aspecto de samurái. De nuevo aparece esta figura tan usada en el cine occidental ambientado en Japón.

sus ropajes son extravagantes. Durante una batalla final sombría y oscura en la que el samurái de adamantium guerrea con Logan, ella destaca con unas extravagantes prendas que, combinadas con su cabello, le dan un *look* muy próximo al del villano de *Muñeco diabólico* (Holland, 1988). Considerando la posibilidad de que sea un guiño o una coincidencia, es un hecho reseñable teniendo en cuenta que ella es el único nexo con el Japón mundano, el cotidiano.

En cuando al resto de roles, es evidente que Lobežno representa al occidental e Ichirō Yashida al oriental. En esta película, los poderes son monopolizados por occidentales, mientras que los japoneses solo pueden plantar cara a estas divinidades (sin éxito) combinando la tradición y la tecnología, pero resulta curioso cuál es la receta del cóctel. El único peligro real al que se enfrenta el protagonista, convenientemente inmortal e indestructible, es un robot pilotado por Yashida que está revestido con la misma sustancia que Lobežno lleva por dentro (figura 2). El relato nos vende la idea de que aunque el japonés se revista con el espíritu occidental no dejará de ser lo que es, por lo que siempre saldrá derrotado de una confrontación directa. No importa la fuerza que le otorgue la tecnología; sin el espíritu cualquier intento de derrotar a Occidente es fútil.

A modo de nota final, Logan nunca desprecia la cultura japonesa ni colisiona con ella. Esto probablemente se deba a la condición de *outsider* que comparte con los nipones, con la diferencia de que él la posee por un pasado trágico mientras que ellos la sufren por su herencia cultural.



3.3. 'ROMANCE EN TOKIO' (LIBERSKI, 2014), UN REGRESO A LOS ORÍGENES

La última película que compone la muestra supone una vuelta al principio, ya que la historia hace un acercamiento interiorista a la cultura nipona similar al que hacía Coppola en *Lost in Translation*, pero utilizando unas claves diferentes y con un prisma más juvenil, debido a que aquí la relación amorosa es más evidente que en el caso de Murray. Obviando que *Romance en Tokio* se sacude de la pomposidad mostrando a una protagonista en una posición económica delicada, la principal diferencia es que presenta un viaje en el que, si bien al comienzo la cultura nipona es idealizada y glorificada, finaliza con un desencanto por parte de la protagonista, que termina por encontrar cómo las diferencias entre Oriente y Occidente son potencialmente insalvables.

La puesta en escena del noviazgo entre Amélie (Pauline Etienne) y Rinri (Taichi Inoue) conlleva la interacción con una serie de personajes encorsetados que suman a la perpetuación del concepto europeísta sobre la cultura japonesa. Si los padres de Rinri representan al ejecutivo y al ama de casa, este, como ocurría en el caso de *Lobezno: Inmortal*, es una entidad en la que se fusionan dos figuras: el criminal japonés y el samurái. Por un lado, el joven es amante del género yakuza y tiene una colección inmensa de cintas sobre esta temática que hace dudar a Amélie de sí, en el fondo, pertenecerá a alguna banda delictiva. Por otro lado, el tokiota también siente una fuerte admiración por los samuráis, a los que venera hasta el punto de aborrecer la fotografía porque cree con firmeza que estos extintos guerreros recelaban de ellas.

Pero el caso más significativo de la imposición de roles es la transformación que sufre la propia Amélie, que pasa de ser una mujer empoderada que ostenta la posición de maestra de Rinri a convertirse en una geisha, su geisha, que se gana la fama y el respeto del grupo de amigos de su pareja al ejercer de conversadora profesional en cenas (figura 3).

Si la excusa de que Amélie desembarque en Japón es su amor por la cultura oriental, su asentamiento se debe a una cuestión lingüística. Tal y como afirma Kubota²⁷, la globalización es una puerta de cambio para este país, ya que ha traído consigo una diversidad de lenguas y de culturas presentes en las comunidades locales. Este interés por las civilizaciones que viven tras las fronteras niponas es el *leitmotiv* de su relación con Rinri, que es fanático confeso del francés. Nuevamente, volvemos a encontrar aquí un referente a las sociedades posmodernistas, presentándose al espectador una comunidad que, a pesar de no tener ningún vínculo aparente con Francia, vive absolutamente obsesionado con este país. Todo lo que rodea al personaje de Inoue retrata a una sociedad vacía, desde su confeso deseo morir molestando lo menos lo posible hasta su parquedad de convertirse en egipcio tras una lectura de

²⁷ KUBOTA, Ryuko (2002): «The impact of globalization on language teaching in Japan», en *Globalization and language teaching*, pp. 32-46.





Figura 3. En una de sus fantasías, Amélie lamenta verse convertida en una geisha. Justo en la que había precedido a ésta, la protagonista fantaseaba con convertirse en una afamada escritora.

una biografía de Ramsés II. Se recupera la idea de la infantilización que padece esta sociedad, muy influenciada y que se rinde ante las necesidades adquiridas.

Como en casos anteriores, se presenta un mundo japonés fuertemente sexualizado, donde la desnudez forma parte del entretenimiento cotidiano de la vida nocturna *tokiote*. Tal es así que Rinri no tiene pudor alguno en llevar a su pareja a un bar donde bailan mujeres desnudas. Se trata de una versión distorsionada de los habituales clubs de *striptease*, espacios reservados a hombres en los países occidentales, pero que aquí se muestran como un lugar público donde cualquiera puede ir a tomar una copa con su pareja. Es curioso que esto sucede cuando aún Amélie está reencontrándose con Tokio, lo que hace que mire con ojos pasivos y con cierta complicidad un acto de clara objetivación de la mujer.

La radiografía que se hace de la ciudad es benévola, tanto la nocturna como la diurna, y se recrea en un histrionismo constante del que se podrían rescatar múltiples ejemplos, pero hay uno que es significativo. En su llegada a Japón, Amélie descubre a un hombre ataviado con ropas tradicionales que canta a los trenes, todos los días a la misma hora, algo que le parece entrañable. Habría que ver qué consideración tendría ante un individuo que hiciera lo propio en París vestido con un traje de las tropas francesas de Napoleón.

Aunque el desencanto es gradual y sucede tras los diversos impactos culturales, la ruptura definitiva llega cuando Amélie se sumerge en la vida adulta, lo que hace que esa admiración se vaya transformando en un hastío progresivo que se evidencia en un deterioro físico que alcanza su cénit cuando, tras un desastre ecológico que arrasa parte del país, Rinri le pide que regrese a Europa porque los japoneses deben afrontar este problema solos. Su relación muere, al igual que su amor por Japón. Este giro en los acontecimientos es una estocada directa al orientalismo positivo



que abre la cinta y que se desangra en el último tramo de la historia, provocando la frustración del personaje al que da vida Pauline Etienne.

A modo de conclusión, esta película comienza mostrándonos a Tokio desde una letanía que procura al espectador una posición de observador, pero cuando se llega a una inmersión en la urbe aparecen las inconsistencias, imperfecciones y la cara menos amable de Japón. En palabras de Amélie Nothomb, autora de *Ni de Eva ni de Adán* (2009), libro que inspira esta película, «todo lo que uno ama se vuelve ficción». Esa es la consigna de *Romance en Tokio*.

4. CONCLUSIONES

Tras efectuar un análisis de las cuatro películas, se entiende que exista una intención orientalista a la hora de construir la identidad japonesa, castrando la diversidad que ofrecen las civilizaciones modernas una simplificación del individuo, al que se le incluye dentro de un todo homogéneo de características similares. La problemática con este tipo de construcciones es que, aunque en ocasiones se presenten estereotipos que no son perjudiciales, ofrecen una imagen sobre una sociedad que no es la correcta.

Si consideramos que muchas de estas producciones son para toda la familia, existe un inconveniente aún mayor: un público infantil está expuesto a este tipo de segregación desde una edad temprana, lo que provoca que se asuman una serie de conceptos que, como vemos, son una invención del imaginario occidental. Y esto se produce ya sea a través del iluminado *skyline* japonés que vemos en *Cars 2* o en aventuras repletas de acción como *Lobezno: Inmortal*.

En el caso de las historias más interioristas, como *Lost In Translation* o *Romance en Tokio*, asistimos a la consolidación de esa segregación gracias al protagonismo que se le da a Tokio. De hecho, en los casos en los que este protagonismo no existe (*Lobezno: Inmortal*) se hace un esfuerzo mayor por introducir personajes que parezcan japoneses y mantengan ese orientalismo (Yukio es la materialización de esta condición).

Es curioso que, a pesar de existir un orientalismo que condiciona la percepción del país asiático, en *Romance en Tokio* encontramos un mensaje antiorientalista al finalizar la película. En la cinta, el viaje de Amélie comienza con una fascinación casi enfermiza por una cultura que conoció en su infancia y que se había distorsionado por la intoxicación europeísta. Aunque su experiencia es positiva en un comienzo, el sueño va desinflándose hasta tornarse en una repulsión por lo nipón. Es curioso porque, a pesar de que la protagonista de *Romance en Tokio* no se ajusta fielmente a la descripción de un turista (nunca esconde su intención de trabajar y echar raíces en el país), la frustración que sufre al darse cuenta de que se ha metido con calzador en un mundo donde no encaja la convierte en una visitante sin que ella sea consciente de ello. Esta película, por tanto, es una bofetada al japonés europeo que ha construido un discurso idílico en torno a esta tierra. Quizás ahí esté la razón de que su acogida no fuese todo lo buena que se esperaba.

Aunque los estereotipos que se muestran a través de los ojos del turista occidental son negativos, no se puede afirmar que los espectadores de este tipo de pelí-



culas los perciban como ciertos. Queda así abierta una futura línea de investigación donde se analice si los efectos a la exposición de este tipo de material es pernicioso e influye realmente en el consumidor, puesto que se entiende que un individuo con capacidad crítica puede entender que está asistiendo a una narración ficticia que no es representativa de la realidad.

