UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

Inmigración china en la cinematografía: películas sobre inmigración china en Estados Unidos realizadas por directores de origen chino (1982-2016)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Xiangyun He

Directoras

M Desamparados Guerra Gómez
Sara Núñez de Prado Clavell
Carlota Coronado Ruiz

Madrid

© Xiangyun He, 2021

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

DEPARTAMENTO DE PERIODISMO



TESIS DOCTORAL

INMIGRACIÓN CHINA EN LA CINEMATOGRAFÍA:

Películas sobre inmigración china en Estados Unidos realizadas por directores de origen chino (1982-2016)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Xiangyun He

DIRECTORAS

María Desamparados Guerra Gómez

Sara María Núñez de Prado Clavel

Carlota Coronado Ruiz

MADRID, 2020

Si el amor persiste pese al dolor de las diferencias, hay que preservarlo como una joya preciosa.

— Amy Tan, *The Valley of Amazement*

Agradecimiento

Como paso previo y necesario, quisiera expresar mi sincero agradecimiento a todas aquellas personas que me han aportado algo valioso durante la realización del doctorado.

En primer lugar, el mayor agradecimiento se lo debo a mis directoras.

Amparo Guerra Gómez, quién desde el comienzo me ha prestado su guía y apoyo incondicional para conseguir los objetivos. Debo destacar, por encima de todo, la paciencia y confianza que me ha mostrado, lo que me ha permitido desarrollar el trabajo con libertad y determinación. Sus aportaciones me han ofrecido una perspectiva más profunda en la observación del fenómeno social y una perspectiva más científica frente a los acontecimientos reales. En las circunstancias especiales por las que estamos pasando, sus apoyos y estímulos me dieron las fuerzas necesarias para continuar. Sin su valiosa colaboración, me hubiera sido imposible lograr un resultado satisfactorio.

Debo extender mi sincero agradecimiento a la Dra. Sara Núñez de Prado Clavell, ya que sus consejos y dedicación han sido inestimables a lo largo de todo el proceso. Debo agradecer todo el largo tiempo que ha dedicado a mi tesis, su paciencia para abordar una revisión exhaustiva, su interés por perfeccionar mi trabajo, su eficacia para ofrecer siempre comentarios útiles. Gracias a sus orientaciones, he podido reconocer los numerosos límites y defectos que en principio presentaba este trabajo.

También es de recibo mostrarme agradecida con la Dra. Carlota Coronado Ruiz. Me muestra todo su apoyo con numerosas orientaciones en el momento de establecer un plan para este proyecto, por lo que me ha sido posible lograr una organización con un enfoque mucho más adecuado y científico.

Gracias también a mi amiga Ariadna Gallegos y su novio Daniel Soto. En estos años de estudio, estuvieron a mi lado para ofrecerme una compañía valiosa plena de cariño, de la cual guardo una memoria indeleble tanto de los momentos tristes como de los más felices. Ellos no solo han sido mis amigos, sino que ya los considero como familiares de pleno derecho. Siempre han estado disponibles para ayudarme y brindarme preciosos consejos durante el proceso de elaboración de este trabajo.

Asimismo, quiero mostrar agradecimiento a mi gran amigo Víctor, una persona de vasta cultura y experiencia, que no tenido ningún reparo en mostrarse dispuesto a ayudarme siempre que lo he necesitado a lo largo de todo el tiempo que he dedicado a esta tesis. Sus conocimientos rigorosos sobre la cultura china han sido la fuente de importantes inspiraciones. Además, siendo nativo, me ha resultado de gran utilidad para esforzarme en afinar mi habilidad de lengua española, y sus palabras de ánimo han alegrado mis oídos en los momentos de desaliento.

Al final, y especialmente, debo agradecer a mis padres. Por su generosidad, he podido viajar a España para cumplir mis metas académicas. Han sido ellos los que me han proporcionado la oportunidad de estudiar en la magnífica Universidad Complutense de Madrid, donde he acumulado una fabulosa experiencia con los profesores, doctores y compañeros. Espero que, gracias a sus desvelos y atenciones, pueda llegar en el futuro a ser tan buena persona como lo son ellos.

ÍNDICE

RESUMEN **1**

ABSTRACT **3**

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN, JUSTIFICACIÓN, OBJETIVOS E HIPÓTESIS **5**

1.1. INTRODUCCIÓN 6

1.2. JUSTIFICACIÓN 11

1.3. ESTRUCTURA DE TESIS 17

1.4. OBJETIVOS E HIPÓTESIS 21

1.4.1 Objetivos 21

1.4.2. Hipótesis 22

CAPÍTULO II. OBJETO DE ESTUDIO **23**

2.1. MATERIA DE ESTUDIO 25

2.1.1. Cine como materia de estudio 25

2.1.2. Marco cronológico de las materias y selección de directores 27

2.1.3. Muestra de análisis y lista de películas seleccionadas 32

CAPÍTULO III. ASPECTO EPISTEMOLÓGICO **34**

3.1. ELEMENTOS TEÓRICOS RELACIONADOS CON EL TEMA MIGRATORIO 35

3.1.1 Conceptualización de la inmigración 36

3.1.2 Teorías sobre el estudio de inmigración 46

3.1.3 Proceso de la inmigración y las motivaciones 59

3.1.4. Características de la inmigración internacional 67

3.2 IDENTIDAD DE LOS INMIGRANTES Y ESTUDIOS RELACIONADOS 69

3.2.1 Identidad de los inmigrantes 69

3.2.2 Identidad social e Identidad racial 77

3.2.3. Identidad cultural 81

3.2.4. Asimilación Cultural 88

3.2.5. Multiculturalismo 94

3.3. IDENTIDAD CHINA Y TÉRMINOS RELACIONADOS A LOS GRUPOS MIGRATORIOS CHINOS 96

3.3.1. Identidad china 96

3.3.2. Aclaración de los términos relacionados con los grupos migratorios chinos 107

3.4 Películas como objetos análisis 116

3.4.1 Películas como objetos de análisis 116

3.4.2 Teorías sobre cine como materia de investigación 128

3.4.3 Estudios de cine con estudios de comunicación 131

3.4.4. Sociología cinematográfica 135

3.4.5 Cine y otras ciencias sociales 138

3.4.6 Personajes fílmicos y sus clasificaciones 141

CAPÍTULO IV ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN 148

4.1. Estudios sobre la imagen de China y los chinos en las películas estadounidenses 150

4.2. Clasificación de los estudios relacionados con la imagen de China y los chinos en la cinematografía estadounidense. 156

4.2.1 Estudios cronológicos sobre la imagen de los chinos en las películas estadounidenses y su evolución. 156

4.2.2 Investigaciones interdisciplinarias que combinan los estudios cinematográficos con estudios de la identificación étnica, la sociología familiar, etc. 158

4.2.3. Estudios de casos concretos sobre determinado director, actor o película. 160

4.3. Estudios sobre películas de inmigrantes chinos en otros países y estudios sobre inmigrantes asiático-americano en productos fílmicos estadounidense. 162

4.4. Características generales de los estudios actuales de esta temática 165

CAPÍTULO V. HISTORIA DE LA INMIGRACIÓN Y LAS LEYES MIGRATORIAS DE ESTADOS UNIDOS RESPECTO A LOS INMIGRANTES CHINOS 168

5.1 Historia general de la inmigración en Estados Unidos 169

5.2. Políticas migratorias y controles políticos de Estados Unidos en tiempos primarios. 176

5.3. Inmigrantes chinos y políticas estadounidense hacia este grupo migratorio 182

CAPÍTULO VI. IMAGEN DE LOS INMIGRANTES CHINOS EN EL CINE ESTADOUNIDENSE 213

6.2. Imagen de los inmigrantes chinos en el cine estadounidense antes de la década 80 del siglo XX 224

6.3. Imagen de los inmigrantes chinos en el cine estadounidense después de la década de los 80 del siglo XX 230

6.4 Elementos chinos en la cinematografía estadounidense 239

CAPÍTULO VII. FIGURA DE LAS MUJERES CHINAS EN EL CINE ESTADOUNIDENSE 248

7.1 Principios del siglo XX hasta los 30: imágenes femeninas polarizadas 251

7.2 Desde los 30 hasta los 80 del siglo XX: imágenes femeninas conquistadas y abandonadas 254

7.3 Desde los 80 del siglo XX hasta la actualidad: imágenes femeninas diversas y occidentalizadas 261

7.4 Características y causas de la imagen femenina china en el cine estadounidense 263

CAPÍTULO VIII PELÍCULAS DE CHINA CONTINENTAL, HONG KONG Y TAIWÁN SOBRE LOS INMIGRANTES CHINOS 267

8.1. Películas de china continental sobre la emigración de los chinos 268

8.2. Películas de taiwán sobre la emigración de los chinos 275

8.3. Películas de hong kong sobre la emigración de los chinos 278

CAPÍTULO IX. CONTEXTUALIZACIÓN DE LOS DIRECTORES DE CHINOS DE ULTRAMAR Y FICHAS Y SINOPSIS DE LAS PELÍCULAS ELEGIDAS 285

9.1. Directores chinos en ultramar 286

9.2. Fichas y sinopsis de las películas elegidas, mapa de los personajes 295

9.2.1 Chan is Missing 295

9.2.2 Illegal Immigrant 299

9.2.3 Dim Sum (A Little Bit of Heart) 301

9.2.4. A Autum´s Tale 303

9.2.5 Eat a Bowl of Tea 305

9.2.6 Full Moon in New York 307

9.2.7 The Last Aristocrats 309

9.2.8 Farewell China 312

9.2.9 The Wedding Banquet (El banquete de bodas) 315

9.2.10 The Joy Luck Club (El Club de la Buena Estrella) 317

9.2.11 Siao Yu 321

9.2.12 Pushing Hands (Manos que empujan) 323

9.2.13. Gua Sha (El tratamiento Gua Sha) 324

9.2.14 Saving Face 326

9.2.15 American Fusion 328

9.2.16. Red Doors 330

9.2.17. The Princess of Nebraska (La princesa de nebraska) 332

9.2.18. A Thousand Years of Good Prayers (Mil años de buenas oraciones) 334

9.2.19. Children of Invention 336

9.2.20. Finding Mr Right 1 338

9.2.21. Beijing and New York (An Autum Wind) 341

9.2.22. New York New York 343

CAPÍTULO X. DISEÑO DE LA METODOLOGÍA Y TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN 346

10.1 METODOLOGÍA APLICADA Y ESTUDIOS RELACIONADOS 347

10.2. DISEÑO METODOLÓGICO DE LA INVESTIGACIÓN 351

10.2.1.1. Diseño de Ficha No.1 353

10.2.1.2. Explicación de algunas categorías de diseño Ficha No.1 358

10.2.1.3. La Ficha No.1 completa: 367

10.2.2.1. Diseño de Ficha No.2: 370

10.2.2.2. Explicación de algunas categorías de diseño Ficha No.2 372

10.2.2.3. Ficha No.2 completa: 387

10.2.3.1. Diseño de Ficha No.3 390

10.2.3.2. Explicación de algunas categorías de diseño Ficha No.3 394

10.2.3.3. Ficha No.3 completa 404

CAPITULO XI ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES 407

11.1 UNIDAD DE ANÁLISIS Y CLASIFICACIÓN DE LOS PERSONAJES. 408

11.2. ANÁLISIS DE FICHA NO.1. VARIABLE A. DIMENSIÓN FÍSICA 411

11.2.1. Código 1. Composición del género 411

11.2.2 Código 2. Composición de la edad 416

11.2.3 Código 3. Apariencia física 419

11.2.4 Código 4. Complexión física 422

11.2.5 Código 5. Estatura y Código 6 Características físicas. 424

11.2.6 Código 7. Estilo de vestuario escénico y Código 8. Accesorios 425

11.3. Análisis de Ficha No.1. Variable B. Dimensión psicológica 430

11.3.1Código 9. Orientación sexual 430

11.3.2 Código 10. Personalidad 432

11.3.3 Código 11. Temperamento y Código 12. Comportamiento habitual 433

11.4. Análisis de Ficha No.1. Variable C. Dimensión social 439

11.4.1. Código 14. Ámbito educacional / nivel educativo 440

11.4.2 Ámbito profesional: Código 15 –18. Ámbito profesional 442

11.4.3. Código 16. Profesión 447

11.4.4. Código 19 Estado económico 450

11.5. Análisis de Ficha2: identidad cultural e integración a la sociedad nueva. 451

11.5.1 Código 20. Nacionalidad 451

11.5.2 Código 21. Tipos de inmigrante / tipo de visado y identidad legal 453

11.5.3 Código 22. Tipos de inmigrante / generación 455

11.5.4 Código 23. Tiempo de estancia en Estados Unidos 458

11.5.5. Código 24. Nivel de idioma / mandarín o dialecto chino 460

11.5.6 Código 25. Nivel de inglés 462

11.5.7 Código 26. Alternancia de código (Code switching) y mezcla de código (code mixing) 464

11.5.8. Código 27. Capacidad de comunicación 466

11.5.9. Código 28. Creencia religiosa 469

11.5.10. Código 29. Hábito de alimentación 471

11.5.11. Código 30. Afición 474

11.5.12 Código 31-33 Vivienda (tipo de comunidad / ubicación/ tipo de vivienda / tipo de vivienda) 477

11.5.13. Código.34 Vivienda (Estilo de decoración de vivienda) 482

11.5.14. Código 35. Frecuencia de viajar a China 485

11.5.15. Código 36. Contactos con otras personas (con los estadounidenses) 487

11.5.16. Código 37. y Código 38. Contactos con otras personas (con los inmigrantes chinos en Estados Unidos y los en China) 490

11.5.17. Código 39. - Código 41. Habilidad de integración social, adaptación a la cultura nueva y actitud ante la aculturación 496

11.6. Análisis de Ficha No.3: Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso 504

11.6.1. Código 42. Círculo vital familiar 504

11.6.2. Código 43. Ámbito familiar/ estructura familiar 508

11.6.3. Código 44. Ámbito familiar/ estado de parejas 510

11.6.4. Código 45. Ámbito familiar/ Estado parentesco 512

11.6.5. Código 46. Ámbito familiar/ Distancia geográfica con los padres. 515

11.6.6. Código 47. Ámbito familiar/ Número de hijos 516

11.6.7. Código 48. Ámbito familiar/ Estado de convivencia generacional 519

11.6.8. Código 49. Tipo de relación intergeneracional 521

11.6.9. Código 50. Conflicto intergeneracional 525

11.6.10. Código 51. Tipo de ambiente familiar 527

11.6.11. Código 52. Influencia de familiar nucelar (en general) 530

11.6.12. Código 53. Valor familiar / Afectividad positiva 532

11.6.13. Código 54. Valor familiar / Afectividad genativa 536

11.6.13. Código 55. Nivel socio - económico de la familia 541

11.6.14. Código 56. Vínculo parentesco / Círculo de los parientes 545

11.6.15. Código 57. Vínculo de amigos / Tipo de amigos (principalmente) 546

11.6.16. Código 58. Presentación de la familia 549

CAPÍTULO XII CONCLUSIONES 552

12.1 Resultados sobre los análisis de tres Fichas 553

12.1.1. Hallazgos de los análisis de la Ficha No.1. Análisis de personajes. Variable A. dimensión física, Variable B. dimensión psicológica, Variable C. dimensión social (Código1-19) 553

12.1.2. Hallazgos de los análisis de la Ficha No.2: Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva (Código 20- 41) 555

12.1.3. Hallazgos de los análisis de la Ficha No.3: Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso (Código 42-58) 565

12.2. Conclusiones de las hipótesis establecidas 572

12.3 CONCLUSIONES FINALES Y REFLEXIONES PARA ESTUDIOS DE FUTURO 589

12.3.1 Conclusiones finales 589

12.3.2. Reflexiones para los estudios de futuro 595

CAPÍTULO XII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS: 597

ANEXOS 629

ANEXO I. LISTA COMPLETA DE LAS PELÍCULAS SELECCIONADAS: 630

ANEXO II. LISTA COMPLETA DE LOS PERSONAJES 631

ANEXO III. FICHAS COMPLETAS PARA LOS ANÁLISIS DE PERSONAJES 633

ANEXO IV. DATOS BÁSICOS DE FICHA NO.1: ANÁLISIS DE PERSONAJE EN TRES DIMENSIONES 643

ANEXO V. DATOS BÁSICOS DE FICHA NO.2: IDENTIDAD CULTURAL E INTEGRACIÓN A LA SOCIEDAD NUEVA 645

ANEXO VI. DATOS BÁSICOS DE FICHA NO.3: VÍNCULO AFECTIVO Y VALOR FAMILIAR Y AMISTOSO 646

Resumen

Entrado el siglo XXI, los medios de comunicación visuales y auditivos han ocupado gradualmente una posición predominante respecto a los medios escritos a la hora de transmitir la información, tanto en lo que respecta al entretenimiento, como a la difusión e intercambio cultural, como al reflejo de la sociedad, ya sea actual o histórica.

Apoyado en una creciente y eficaz tecnología, el cine ha evolucionado notablemente en las últimas décadas hasta llegar a asumir un papel fundamental en la comunicación de masas. Entre las innumerables temáticas abordadas en sus argumentos se incluye el proceso migratorio internacional, cuyo auge comienza en fechas similares a los albores de la producción cinematográfica, lo que hace suponer que de alguna manera ha podido ser influido por esta. Las películas que reflejan los avatares de los emigrantes no solo pretenden servir de espectáculo, sino que poseen un importante papel en la difusión de sus circunstancias. Si bien estas implican un sinfín de dificultades existenciales, también prometen la integración en un entorno pleno de oportunidades. Su contenido transcultural se sitúa entre dos mundos altamente diferenciados, el país de origen y el de acogida, incrementando de esta forma la comprensión y empatía entre ambos. Entre las numerosas creaciones cinematográficas de ámbito migratorio, esta tesis se centra en aquellas dirigidas por los directores de origen chino que exponen la situación de sus compatriotas en Estados Unidos. A través de su visión realista, la imagen de los inmigrantes chinos se expone con más fidelidad, alejada de las etiquetas y estereotipos presentes en la mayoría de las obras estadounidenses rodadas por directores nativos. Esta investigación selecciona 22 películas de tema migratorio producidas durante 1982-2016. Mediante la técnica de Análisis de

Contenido se estudia la construcción de los personajes, su identidad cultural, integración social y vínculos familiares, etc., haciendo hincapié en las diferencias entre diferentes generaciones y diferentes géneros. Los resultados obtenidos a través de 115 personajes se exponen de forma visual en gráficos que muestran los datos correspondientes. Incluyendo asimismo películas procedentes de China continental, Taiwán, Hong Kong y Estados Unidos de tema migratorio, pretendemos presentar un reflejo lo más completo posible de las circunstancias que atañen al colectivo emigrante chino, en un determinado contexto social e histórico.

Abstract

As the 21st century is coming, the aesthetics resorting to intuitive visual experience has gradually replaced the cultural communication using text as a medium, which has taken dominant position and become the main means of transmitting information, both in terms of entertainment, as well as cultural dissemination and exchange, as well as reflection of society, whether current or historical. Supported by a growing and efficient technology, the cinema has evolved remarkably in the last decades until it has assumed a fundamental role in mass communication. Among the innumerable topics addressed in the films, the migration is included. This type of creation takes root in the beginning of film production, which is perhaps encouraged by it to some extent. The films that reflect the vicissitudes of the immigrants are not only intended to present a special perspective, but also play an important role in spreading the information related to immigrants. Although there are endless existential difficulties in the immigrants' life, they also promote the integration with an environment full of opportunities. The cross-cultural content can be seen between two highly differentiated worlds, namely the country of origin and the host country, thus improving the understanding and empathy. Among many cinematographic creations in the field of migration, those works directed by directors of Chinese origin are mainly taken as research objects, which show the life of Chinese immigrants in the United States. Through the realistic vision, the image of Chinese immigrant is portrayed more vividly, different from the labels and stereotypes present in most American works. In this research, 22 films with a migration theme produced during 1982-2016 are selected. The approach of Content Analysis is used to study the construction of the characters, the cultural identity, social integration and family ties, etc. Meanwhile the differences between different generations and different genders are

emphasized. The analysis results obtained through 115 characters are displayed visually in graphs that show the corresponding data. In the preparation of this thesis, the films from mainland China, Taiwan, Hong Kong and United States with the migration theme have been taken into account. To sum up, the thesis aims to explore beyond the artistic and entertainment aspects inherent in cinematographic works and reflect the most authentic film image of Chinese immigrants in a certain social and historical context.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN, JUSTIFICACIÓN, OBJETIVOS E HIPÓTESIS

1.1. Introducción

Las relaciones internacionales han entrado en los últimos años en un proceso de aceleración continuada, gracias al apoyo e influencia que le presta el desarrollo incesante de las tecnologías relativas a las comunicaciones. Debido al acceso casi ilimitado a la información, los intercambios transculturales son cada vez más intensos y han afectado profundamente, además de a la propia cultura, a diversos sectores como la política, la economía, el comercio, la sociedad, la vida cotidiana y otras áreas en todos los rincones de nuestro planeta. Bajo el contexto de la Globalización con el advenimiento de frecuentes contactos a nivel internacional, los estudios interculturales y étnicos están cobrando un interés inusitado en comparación con épocas anteriores. Los resultados de este auge de atención a la cultura de países extranjeros, pueden observarse en los diversos análisis que ofrecen, a la población en general, un conocimiento más profundo de regiones, naciones y continentes hasta ahora ignorados.

En la actual sociedad del nuevo milenio dominada por los medios comunicativos y la tecnología informática, la trasmisión de información depende cada vez en mayor medida de los productos audiovisuales: el cine, la televisión y los múltiples formatos accesibles en diversas plataformas y redes sociales. En el ámbito de la globalización y la ampliación de recursos informativos e informáticos, la cinematografía se reinventa a sí misma ofreciendo una mayor calidad a través de las amplias posibilidades que se ofrecen en el terreno de la producción, el rodaje y la inclusión de efectos especiales. Pero, además, su desarrollo permite, a través de diversas vías, incentivar y posibilitar

a un nivel que no parece tener techo, la difusión de las características propias de cada país, por lo que se convierte progresivamente en una potente herramienta que proporciona el acceso a los diferentes bagajes simbólicos y culturales a una audiencia general.

Todos los productos audiovisuales se ven pues afectados por la influencia de la globalización y la consiguiente interacción cultural con el apoyo de unas nuevas tecnologías. El cine, como un producto cultural que acumula la experiencia de una amplia trayectoria, aumenta su capacitación para mostrar atributos materiales con la unión de recursos tan importantes como el sonido, la música, la imagen y el texto. La conexión entre el arte y la realidad en un mismo mensaje permite expresar con eficacia signos simbólicos o creencias ideológicas, en espacios donde el valor colectivo está integrado por connotaciones culturales relativas tanto a un entorno concreto como a los individuos que lo habitan. Por lo tanto, es evidente que uno de los papeles cruciales que el cine ha desempeñado a lo largo de su historia, ha sido la difusión de información y la transmisión de valores.

Dada la fascinación que ofrecen al espectador los estímulos visuales y sonoros de la cinematografía, personas de diferentes nacionalidades y regiones han tenido más contactos con culturas ajenas a la suya, esta circunstancia ha generado una mayor amplitud de miras y una evolución del pensamiento colectivo e individual hacia un mayor grado de comprensión y confraternidad. El amplio número de narraciones fílmicas ha permitido percibir de forma realista la cultura, el folclore, la forma de vida e incluso la ideología política o religiosa de las múltiples regiones o naciones diseminadas por el mundo. Pero el papel de las obras de cine y televisión no ha sido únicamente la visualización de estos elementos, porque no es nimia la influencia que, a través de su difusión y de forma indirecta, consiguen en la formación de una identidad cultural comunitaria.

Atendiendo a estas consideraciones sobre la presentación de la realidad actual o histórica en todo tipo de situaciones, es lógico que un foco habitual de las propuestas en cine o televisión se sitúe en momentos o aspectos de relevancia especial en la convivencia por haber ejercido algún efecto sobre el cambio social. Uno de estos aspectos de suma importancia es el tema de la inmigración, ya que dada su particularidad e influencia en países tanto emisores como receptores, tienen un significado destacado desde la perspectiva de estudios de comunicación social y en las investigaciones propias de la sociología

A pesar de ser miembros pertenecientes a la historia y desarrollo social de Estados Unidos, los inmigrantes chinos no han sido presentados de manera completa, justa y fidedigna en los modernos medios de comunicación estadounidenses. Durante un largo periodo de tiempo, la imagen de los chinos, tanto si hablamos de nativos como de migrantes, ha estado marcada mayoritariamente por estereotipos negativos o poco realistas ante la audiencia popular. Los caracteres y personajes tipificados que se representan, como *"Fu Manchú"*[1] o *"Charlie Chan"*[2] entre otros, se han convertido en modelo exclusivo de la figura de los chinos en las pantallas fílmicas estadounidense.

Fue en la década de 1960, bajo la influencia de la globalización y la mejora del estatus de la nación china en el ámbito mundial, cuando los emigrantes de este país recuperaron gradualmente su derecho a detentar la construcción de su propia identidad. Al mismo tiempo, el desarrollo del multiculturalismo palía significativamente las barreras étnicas que suponían una hiriente discriminación racial,

[1] Apareció por primera vez en el libro "El misterio del Dr. Fu Manchú" en 1913. Era alto y delgado, con hombros altos, cejas arqueadas y dos largas y finas barbas, un médico malvado con una cara que recordaba a un ser diabólico vestido con el uniforme oficial de dinastía Qing. Experto en ciencia y medicina, experto en los idiomas del mundo y en los antiguos secretos orientales.

[2] Es un detective de la policía china escrito por el novelista estadounidense Earl Del Biggs. Este autor escribió seis novelas sobre Charlie Chen, publicadas entre 1925 y 1932.

y aboga por una actitud abierta para promover la convivencia de culturas de diversa procedencia. La cultura china, que tradicionalmente había sido desdeñada en Occidente, emerge entonces a la vista de la población de países extranjeros. El surgimiento de varios movimientos de derechos civiles en la década de 1960, permitió a los chinos emigrantes luchar de forma independiente por una digna inclusión social en condiciones de bienestar similares a las de los nativos. Su conciencia para reconstruir su propia cultura nacional con una identidad propia ha ido aumentando día a día. En este contexto, la literatura referida a la población inmigrante hace su aparición proporcionando una base para la creación fílmica del mismo tema. En las películas relativas a la emigración filmadas por los chinos americanos o los chinos de ultramar, la imagen de sus compatriotas se aborda con el propósito de romper los viejos estereotipos. En sus tramas se incluyen huellas de la cultura tradicional en el ámbito de la civilización occidental. Además de los conflictos inevitables entre las dos culturas, también existen algunos de carácter interno entre los inmigrantes chinos causados por diferencias de posicionamiento en el proceso de adaptación y discrepancias en la construcción de su identidad. Estas situaciones conflictivas provocan fuertes tensiones que se reflejan en las películas de esta categoría.

Justamente, este trabajo intenta destacar la imagen fílmica de los inmigrantes en Estados Unidos procedentes de China creadas y expresadas por los directores chinos y los chinos ultramares. A diferencia de las obras cinematográficas de los directores nativos estadounidenses, sus obras presentan una comunidad china más cercana a la realidad, y la construcción de los personajes también es más completa y realista. Bajo sus cámaras, los miembros de esta comunidad no solamente son personajes pertenecientes a pandillas de criminales o delincuentes, no son simplemente caras exóticas con un papel secundario o figurativo, ni tampoco extraordinarios luchadores versados en las artes marciales, sino que son personajes de carne y hueso, seres

humanos que experimentan sentimientos tales como el amor, la alegría, la tristeza o el dolor.

Cabe mencionar que, en el proceso de migración transfronteriza, la identidad y su legalización en el país de acogida es un requisito imprescindible al que debe enfrentarse el emigrante con una buena dosis de dificultad. La lucha para conseguir la legalidad identitaria a nivel jurídico es uno de los temas más frecuentes en los productos fílmicos. Este proceso plagado de obstáculos hasta su consecución, suponen una serie de cambios relativos a los aspirantes a obtener los documentos norteamericanos que acrediten su derecho a residir en el país: cambios en sus relaciones familiares relaciones intergeneracionales y relaciones interpersonales. El análisis de estas circunstancias que figuran como contenido central en las películas cuyos personajes son emigrantes, serán analizados en el presente trabajo. Debemos aclarar A lo largo de este trabajo, existen ocasiones en que se utiliza el término "asiático" como sustitución de "chino". Si bien el punto de atención está centrado en los inmigrantes procedentes de China continental, algunas afirmaciones pueden ser generalizadas para la totalidad de asiáticos residentes en EEUU, por lo que los nombramos de forma generalizada. Lo mismo sucede con los nativos de Hong Kong o Taiwán, cuando se utiliza "asiáticos" como sustitución de "chinos", aclaramos directamente en el texto, si no el término "asiático" se refieren a los grupos provienen de Asia, no solo de China

Aplicaremos el análisis de contenido en esta tesis para explorar la imagen de los inmigrantes mostrados por la cámara fílmica de directores chinos o chinos de ultramar. En concreto, se eligen 22 películas estrenadas en los últimos 34 años (1982-2016), las cuales se sirven de los inmigrantes chinos que residen en Estados Unidos como objeto principal. Los personajes cinematográficos protagonistas de estas obras se analizarán a través de tres dimensiones principales: construcción de personajes, identidad

cultural e integración social y vínculos afectivos a nivel familiar y amistoso. Mediante la técnica de análisis de contenido se establece un sistema de codificación con el fin de facilitar las comparaciones, y posteriormente se procesan los datos codificados que se extraigan de las informaciones concretas para transformarlas en resultados que puedan visualizarse de forma conveniente y comprensible. Una vez realizado este proceso, se lleva a cabo el análisis de los datos desde múltiples perspectivas como el género, las diferentes generaciones migratorias, etc., con motivo de elaborar un estudio completo y detallado sobre la imagen cinematográfica de los inmigrantes chinos que residen en Estados Unidos.

1.2. Justificación

El flujo transnacional de migrantes tiene una correlación compleja con la "*Time–Space compression*"[3] (compresión del tiempo y el espacio) y la integración cultural. Las obras cinematográficas creadas con tramas referidas al contexto de los inmigrantes están marcadas con rasgos globalizados y transculturales, por consiguiente, este tipo de productos audiovisuales se convierten en una ventana importante para observar el fenómeno de la globalización y los movimientos transnacionales de las personas. De hecho, la relación entre el cine y la globalización es muy estrecha, Como afirma Alan Williams (1989: 38) *"el cine fue el primer medio verdaderamente global y transnacional porque no usaba lenguaje o lo usaba raramente , por lo que es un producto de la cooperación transnacional desde el principio".* Del mismo modo que algunos escritores, artistas y otras figuras culturales que han cruzado fronteras a

[3] Uno de los conceptos centrales de la teoría de la globalización señala que, después de la revolución tecnológica, la distancia entre las personas se redujo enormemente, el transporte si hizo más conveniente y el flujo de información ha comprimido en gran medida el pensamiento espacial anterior. El viaje que solía llevar un tiempo muy prolongado ahora se puede realizar con una mayor rapidez; el desfase horario de información del pasado se ha reducido a casi cero por la comunicación en tiempo real de Internet, lo cual ha repercutido notablemente en la vida humana.

menudo como consecuencia de un exilio, los cineastas chinos de ultramar se acogen a la opción de un movimiento transnacional para la supervivencia o la búsqueda de una mayor libertad, y de esta circunstancia extraen la motivación y la inspiración para su creación artística.

Mirando hacia atrás en la historia del desarrollo cinematográfico mundial, aunque su oferta audiovisual nació originalmente en Europa, Estados Unidos participó en su consolidación de forma activa desde sus comienzos. El estallido de la Primera Guerra Mundial debilitó de forma drástica la creación de películas europeas, hecho que Estados Unidos aprovechó para evolucionar con mayor rapidez y situar las suyas de forma imparable en el mercado mundial. Los amplios recursos asignados a los estudios cinematográficos de Hollywood y su vasta producción, lograron que este término se arraigase como sinónimo del cine estadounidense.

Hollywood sigue siendo, hasta el momento actual, el principal productor y difusor de cine a nivel mundial, lo cual supone que el contenido de su oferta ejerce una poderosa influencia dentro y fuera de sus fronteras. No solo promueve el "sueño americano" y el "heroísmo" del espíritu estadounidense en todo el mundo a través de sus películas, sino que también, gracias a su eficaz sistema comercial, ha generado beneficios económicos considerables hasta convertirse en una de las industrias pilares más importantes para el desarrollo de la economía estadounidense. En los últimos años, la estrategia de expansión de Hollywood en el extranjero se ha diversificado cada vez más y los cuantiosos rendimientos en los mercados foráneos han desempeñado gradualmente un papel relevante en el auge de la industria cinematográfica estadounidense. Debido a la creciente expansión de éxitos de taquilla de sus obras, a la vez que, a un agotamiento progresivo en las posibilidades creativas de su oferta tradicional, en términos de contenido, su estrategia para ganar más participación en el mercado ha sido incluir nuevos elementos de índole internacional. Sin embargo, no

siempre ha existido permisividad con creaciones ajenas al criterio hollywoodiense. Desde el surgimiento de Hollywood hasta la actualidad, durante más de 100 años, los cineastas de origen chino han estado luchando para involucrarse en el desarrollo de la industria cinematográfica de Estados Unidos y lograr una posición en consonancia con la de los directores nativos. Pero las barreras establecidas debido a los prejuicios raciales, las diferencias culturales y el estatus político y económico, han duplicado los obstáculos en el camino de su supervivencia en Hollywood. En la industria cinematográfica estadounidense pueden encontrarse huellas de los esfuerzos de distintas generaciones de cineastas de origen chino, mostrando su valiente persistencia para romper los prejuicios y los estereotipos negativos. Las películas sobre los inmigrantes chinos en Estados Unidos son testigos de esta dura batalla en el ámbito del gigante hollywoodiense.

Sin embargo, a pesar de las dificultades, el carácter de país migratorio que posee Estados Unidos desde su nacimiento, ha impulsado la acogida de distintas culturas para conformar la suya propia. Actualmente, con la llegada de nuevas políticas de actuación en la creación fílmica, podemos encontrar una importante cantidad de películas estadounidenses que sitúan la trama en el trasfondo de diferentes culturas étnicas, como por ejemplo la vida de una geisha japonesa en *Memoirs of a Geisha* (Columbia Pictures, 2005), el ambiente de Honh Kong en *Push* (Top Entertainmente, 2009), la filosofía india en *Life of Pi* (20th Century Fox, 2012), etc. Además de las de corte comercial, se han rodado numerosas películas independientes sobre temas de inmigración, que también se han estrenado en Estados Unidos con el visto bueno de su ambiente abierto y diversificado culturalmente. En este contexto, no es casualidad que las películas sobre los inmigrantes chinos surgieran por primera vez en Estados Unidos y se desarrollaran gradualmente hasta llegar a una situación aceptable tras recorrer un camino deprimente pleno de rémoras.

Prácticamente durante todo el periodo de existencia de la industria cinematográfica estadounidense, los cineastas de origen chino se han ido incorporando con una participación cada vez más activa y relevante, su número ha crecido de forma progresiva a la par que lo hacía la comunidad de inmigrantes en este país y la aceptación por parte de la industria relativa. Su obra se ha centrado mayoritariamente en las condiciones de vida de su propia etnia, lo cual estimamos que, gracias a retratar de manera fidedigna a esta comunidad de residentes chinos, proporciona una espléndida base de recursos audiovisuales para nuestra tesis.

Es importante mencionar que las investigaciones sobre la imagen de los chinos en las películas de Hollywood son relativamente profusas, y que los actores que asumen los papeles protagonistas se convierten en uno de los focos de investigación. Debido a las diferenciaciones de la raza y los rasgos biológicos, la existencia de prejuicios sobre los chinos ha sido la causa principal para la marginación habitual de su imagen en papeles protagonistas de las películas de Hollywood. Con el paso del tiempo, está situación está experimentado cambios lentos pero incesantes, y con la aparición de algunas obras representativas de calidad sobre inmigrantes chinos, se incrementa el interés y la aceptación de la audiencia.

En el contexto del multiculturalismo estadounidense, los inmigrantes de origen chino afrontan los mismos desafíos que otros residentes transfronterizos: los relativos a la lucha entre la hegemónica cultura estadounidense y la identidad cultural de los pueblos foráneos y sus individuos. Expresar estos conflictos a través de obras de cine y televisión se ha convertido en la catarsis espiritual de los cineastas de origen chino. Mediante estas obras fílmicas, se exponen situaciones en las que se entremezclan culturas heterogéneas, consiguiendo que el espectador admita la posibilidad cierta de su convivencia sin confrontaciones que lo impidan, con el apoyo del presente contexto intercultural.

En sus obras, los cineastas reflexionan de la siguiente manera: ¿cómo se produjeron los conflictos e intercambios culturales y cómo influyeron en la identidad cultural original de los inmigrantes chinos?, ¿en qué medida la conservaron o perdieron y en qué forma se integraron en la cultura del país de acogida? En respuesta a estos interrogantes, los estudios relativos a sus productos audiovisuales pueden ayudarnos a explorar cómo los inmigrantes de ascendencia china se enfrentan a los dilemas culturales y cómo remodelan sus valores individuales a través de la búsqueda de una nueva y necesaria identidad.

Resulta imprescindible mencionar que la diáspora global de los chinos ha afectado profundamente al argumento de las películas rodadas por directores de esta nacionalidad o procedencia. A diferencia de las obras firmadas por directores de origen americano o europeo, sus obras no solo son una herramienta para la exposición de su propia identidad, también proponen la creación de un espacio imaginado donde situar a los compatriotas que deben adaptarse a un entorno que no es el suyo. Las descripciones detalladas de pérdidas, confusiones y conflictos de los personajes migratorios son un fiel espejo que refleja las experiencias acontecidas en la diáspora.

Debido a que se trata de un país exportador de cultura cinematográfica y con una población conformada en gran parte por inmigrantes, decidimos elegir Estados Unidos como escenario principal. Las películas que estudiamos no se limitan a las de índole comercial de Hollywood, sino que se incluyen obras independientes publicadas en Estados Unidos y películas producidas en China. Fijar nuestra atención en obras rodadas por directores chinos, tiene el propósito de seleccionar aquellas que verdaderamente pueden representar a los inmigrantes chinos de Estados Unidos A través del análisis de 22 obras representativas de los últimos cincuenta años, creemos

cumplir con el objetivo de mostrar de manera realista la imagen de este colectivo en la producción fílmica.

Desde la perspectiva de la investigación académica, los estudios dedicados a los inmigrantes chinos de Estados Unidos presentada por los productos cinematográficos han tenido una atención limitada, y la mayoría de ellos han sido realizados por investigadores chino-americanos. En comparación, mucho más numerosos han sido los estudios sobre literatura de la diáspora que cobró un notable interés desde principios de la década de 1990 con extensas investigaciones sobre épocas poscoloniales, prestando una notoria atención a la literatura chino-americana y sus autores. Incluso se ha podido constatar un mayor interés en el estudio de la imagen de los chinos por parte de diversos medios en los últimos años. Como veremos en el apartado de Antecedentes.

En el campo actual de estudio de la cinematografía, la inmensa mayoría de los análisis han estado relacionados con “chinos de ultramar”, “inmigrantes chinos” y “películas”. Sin embargo, no pasan de ser, en un gran porcentaje, estudios básicos y esporádicos sobre la propia experiencia de algunos directores de origen chino, introducciones básicas sobre ciertos actores de esta procedencia en Hollywood destacando su “marginación” en comparación con los actores nativos americanos o análisis de las escasas obras que han logrado una cierta reputación mundial. La mayoría de estos estudios se centran en cintas y actores chino-estadounidenses de la primera mitad del siglo pasado. Al mismo tiempo, el análisis de los personajes pertenecientes a esta categoría suele sacar sus datos de un número muy limitado de películas concretas, tales como *Chan is Missing* (1982), *The Joy Luck Club (El Club de la Buena Estrella) (1993), The Wedding Banquet (El banquete de bodas)* (1993) etc. Si se considera el aspecto cronológico, los trabajos que se dedican a la evolución de los productos fílmicos que abordan el tema de la inmigración china en Estados Unidos, no prestan la

necesaria atención a las obras estrenadas en el nuevo siglo, sobre todo las relativas a los últimos 15 años. Así pues, en los estudios sobre las películas con esta trama argumental, suele faltar una pieza importante, ya que no se incluyen las creaciones más recientes.

Considerando esta carencia, la presente investigación se centra en los trabajos cinematográficos de directores chinos o chinos ultramares de los últimos 34 años (1982-2016) y a la hora de elegir las 22 obras que conforman el trabajo, se ha pretendido hacerlo más completo incluyendo también algunas de las producciones más recientes. Mediante aspectos tales como las perspectivas identitarias, los vínculos afectivos y otros temas candentes relacionados con la inmigración como puntos de partida, se aplicará la metodología de análisis de contenido explorando la imagen fílmica. Los conflictos culturales e interpersonales de los inmigrantes chinos en Estados Unidos en la búsqueda de una identidad propia, son la base para la representación fílmica de esta comunidad, reflejando una serie de problemas sociales y culturales vinculados con el grupo migratorio en la vida real. Su ámbito de investigación conecta con diversos campos académicos, Comunicación social, Sociología, y Estudios relativos a la inmigración. Se pretende en este trabajo, con el apoyo inestimable de la cinematografía, reflexionar sobre aspectos transculturales a través de un análisis exhaustivo de personajes y situaciones.

1.3. Estructura de Tesis

La presente tesis doctoral se estructura en 14 capítulos.

Capítulo I: Abarca la introducción y una justificación que expone las motivaciones en la elección de las películas, las cuales versan sobre los inmigrantes chinos en Estados

Unidos dirigidas por directores del mismo origen como objeto de estudio. Además, se expone la estructura de trabajo y los objetivos e hipótesis establecidos.

Capítulo II: Dedicado al objeto de estudio. Dividido en tres epígrafes principales: a) Cine como materia de estudio; b) Organización cronológica de estas materias y la selección de directores; c) Lista completa de las películas seleccionadas.

Capítulo III: Se corresponde con los aspectos epistemológicos. Presenta los elementos teóricos relacionados con el tema migratorio: la conceptualización, el proceso y las motivaciones de la inmigración, las teorías presentes en diferentes estudios y las características de la migración internacional. Además, se profundiza en el carácter identificativo de los inmigrantes: identidad social, identidad racial e identidad cultural, haciendo hincapié en la última faceta, de la cual se exponen estudios relacionados, destacando dos aspectos principales: la Asimilación y el Multiculturalismo. Por lo siguiente, se desarrolla un epígrafe para explicar la Identidad china y Aclaración de los términos relacionados con los grupos de migratorios para aclarar posibles dudas en el uso de los diferentes términos durante la tesis. Por último, completamos con un epígrafe dedicado a las películas como objetos investigativos, se exponen el cine como materia de investigación y teorías relacionados con el mismo, estudios de cine con estudios de comunicación, sociología cinematografía, cine y otras ciencias sociales, se cierre este capítulo con personajes fílmicos y sus clasificaciones.

Capítulo IV: Se desarrolla el estado de la cuestión y los antecedentes relacionados, donde se revisan y clasifican los estudios sobre la imagen de China y los chinos en las películas estadounidenses. Se completa con una revisión de estudios relativos a películas cuyas tramas migratorias se ubican en otros países, y asimismo los que están enfocados a un grupo mayor, inmigrantes asiático-americanos en productos fílmicos estadounidenses. Para cerrar este capítulo, exponemos un epígrafe donde se resumen las características generales de todos los estudios mencionados anteriormente.

Capítulo V: El contenido de este capítulo consiste en la historia de la inmigración y leyes migratorias de Estados Unidos respecto a los chinos que quieren residir en el país. Se exponen las políticas migratorias y los controles burocráticos de Estados Unidos desde sus inicios, con el fin de ofrecer un conocimiento cronológico de las normas establecidas por la administración americana. A continuación, se enfoca en el grupo tratado en esta tesis: los inmigrantes chinos, desglosando su historia migratoria hacia Estados Unidos, enfrentados a los controles emitidos por este país de acogida.

Capítulo VI: Correspondiente a películas de China continental, Hong Kong y Taiwán de tema migratorio, comparando identidades, profundizando en las características propias de estos tres lugares y explicando las causas que provocan las notables diferencias.

Capítulo VII Dado que muchas de las obras fílmicas elegidas para realizar este trabajo son películas estadounidenses, se analiza en ellas la imagen de los inmigrantes chinos. Este capítulo se divide en cuatro epígrafes principales: a) Presentación de la imagen de los inmigrantes en las películas americanas de tiempos tempranos, donde los protagonistas son de comunidades minoritarias en el país, normalmente afroamericanos o asiático-americanos; b) Imagen de los inmigrantes chinos en el cine estadounidense antes de la década de los 80 en el siglo XX; c) Imagen de los inmigrantes chinos en el cine estadounidense después de la década de los 80 en el siglo XX; d) Por último, completamos con una presentación sobre los elementos chinos en las películas rodadas fuera de China, de tal forma que el enfoque de este capítulo no solo se dirija a los personajes fílmicos, sino también a otros elementos involucrados en la filmación de productos cinematográficos.

Capítulo VIII: Centrado en la presentación del género femenino en el cine estadounidense. Consiste en dos epígrafes principales, a través de los cuales se muestra la evolución histórica de la figura de las mujeres chinas en el cine

estadounidense con tres marcos de tiempo: principio del siglo XX hasta los 30; desde los 30 hasta los 80; desde los 80 hasta la actualidad. Este capítulo se cierra con un epígrafe que presenta las características de la imagen femenina china en el cine estadounidense

Capítulo IX: Se corresponde con la contextualización de los directores chinos de ultramar; las fichas y sinopsis de las películas elegidas y mapas de los personajes.

Capítulo X: Centrado en el diseño de la metodología y técnicas de investigación. Respecto a la metodología, se realiza mediante el análisis de contenido, del cual se aclara su procedimiento, se revisan los estudios relativos al mismo y se presenta esta técnica. En el diseño de la investigación destacan tres Fichas establecidas para guiar la recogida de los datos (Ficha No.1: Construcción de personajes a través de tres dimensiones; Ficha No.2: Identidad cultural e integración social; 3: Vínculos afectivos, valor familiar y amistoso. A la vez se completa con la explicación de algunas categorías concretas de las tres Fichas.

Capítulo XI: Se realiza una clasificación de los personajes, si bien la parte más importante de este capítulo son los estudios relativos a los mismos, basados en los datos de las tres Fichas citadas en el capítulo anterior. Los resultados se presentan mediante gráficos visuales, descripciones y sus análisis correspondientes.

Capítulo XII: Se exponen los resultados analíticos obtenidos, se contrastan las hipótesis establecidas, y por último se cierra con una reflexión.

Capítulo XIII: Correspondiente a la bibliografía utilizada durante el trabajo ordenada alfabéticamente.

Capítulo XIV: Anexos correspondientes a las tablas y los datos, los cuales son organizados y procesados para la obtención de resultados visuales con los que realizar las comparaciones y análisis.

1.4. Objetivos e hipótesis

1.4.1 Objetivos

Esta investigación tiene como objetivo principal el análisis de la representación realizada a través de los filmes rodados por directores de origen chino sobre los inmigrantes de esta misma procedencia que residen en Estados Unidos, estudiando los roles más habituales desempeñados tanto por los personajes femeninos como por los masculinos en las películas seleccionadas.

Los objetivos específicos se elaboran para abordar distintas dimensiones del objetivo general y se presentan de la siguiente forma:

OE1: Estudiar la creación y representación de las mujeres chinas que residen en Estados Unidos a través de los personajes de las películas elegidas. Se abordan tres dimensiones (física, psicológica y social), y se ponen en relación con los personajes masculinos para una mejor valoración.

OE2: Reconocer la identidad cultural de los personajes representados en las obras fílmicas elegidas.

OE3: Describir el desarrollo del nivel de integración social de los personajes chinos migratorios en estos filmes.

OE4: Identificar los vínculos afectivos de los inmigrantes chinos que se muestran en el desarrollo de las películas elegidas.

Junto a los objetivos establecidos, dado el carácter empírico de los estudios de este tipo, es necesario formular hipótesis y contrastarlas posteriormente mediante un proceso analítico, comparación y estudio de los resultados.

1.4.2. Hipótesis

H1. Los inmigrantes chinos que residen en Estados Unidos tienden a compartir muchas semejanzas: estas características se han reflejado directamente en los productos cinematográficos.

H2. Los personajes principales de género femenino ocupan más porcentaje que los personajes masculinos en estas películas, y sus figuras se presentan de una forma más diversificada.

H3. Todos los personajes migratorios presentan problemas en su proceso de integración en la nueva sociedad, pero este nivel de integración social varía según su pertenencia a diferentes generaciones.

H4. Las confusiones y transformaciones de la identidad cultural, como un proceso inevitable que deben abordar los chinos migrantes, se muestran en todas las películas rodadas sobre esta temática.

H5. La familia supone un enlace emocional sumamente importante para las mujeres inmigrantes de China. Los conflictos provocados por las distintas identidades culturales son habituales entre los diferentes miembros de las familias que se establecen en el país de acogida, por lo que tienen un papel crucial en las películas de tema migratorio

CAPÍTULO II. OBJETO DE ESTUDIO

En los últimos dos siglos, el tema de la inmigración como un "tópico popular" en los medios de comunicación, ha generado en muchas ocasiones gran atención de la sociedad. Los exuberantes recursos han sido aportados por diferentes vías informativas para las investigaciones de distintas áreas académicas. Dado la existencia de las diferencias disciplinas y distintos planteamientos académicos, la diversidad de enfoques temáticos y la aplicación de distintas metodologías están conformando un carácter peculiar en el estudio del fenómeno migratorio. Frente a la cuestión de la inmigración, los estudios de las áreas políticas, psicológicas, económicas, sociológicas lingüísticas y otras líneas socio científicas pueden desarrollar temas independientes o interrelacionarse.

El objeto de esta investigación está conformado por la representación que se hace en las películas seleccionadas de 1982 a 2016 sobre los inmigrantes chinos que residen en Estados Unidos. Después de aplicar una serie de criterios para la obtención de la muestra de análisis, se han incluido en este estudio las 22 películas seleccionadas más representativas sobre inmigración china en Estados Unidos dirigidas por cineastas de origen chino. Los criterios que hemos considerado para realizar esta selección serán aclarados con detalle en el epígrafe siguiente. Se mostrarán las características más recurrentes de éstas, en relación a la inmigración china, incluyendo los estereotipos. Se prestará una atención tanto a las mujeres como los hombres en el país receptor: qué funciones cumplen, cómo se las representa, cuáles son sus peculiaridades, su relevancia en la narración, etc. De esta forma, se profundizará en la configuración de

los inmigrantes chinos en la gran pantalla bajo la cámara de los directores chinos o sino-estadounidenses.

2.1. Materia de estudio

2.1.1. Cine como materia de estudio

En la parte de marco teórico, se ha presentado una panorámica más completa sobre los estudios relacionados con el cine. Para evitar las reiteraciones, en este apartado solamente se señalarán algunos de sus aspectos más destacados. En la era de la información, los medios de comunicación audiovisual tienden a tener un rol social cada vez más relevante, gracias fundamentalmente a las posibilidades que aportan en el momento de emitir mensajes dirigidos a un amplio espectro de espectadores. Los productos fílmicos no se limitan únicamente a su valor estético, sino que retratan de forma diversa las múltiples facetas de la sociedad, con la eficacia que le confieren sus diversos recursos y técnicas. La información que se trasmite a través de sus obras audiovisuales recoge múltiples puntos de vista, tantos como el número directores que las abordan, reflejando en ellas su estética, ideología, y reflexiones propias. A través de esta multiplicidad de contenidos se genera también sobre la audiencia un notable impacto, el cual puede provocar simpatías o fobias acerca de algunas situaciones que culminen en reacciones sociales. El tipo de comunicación que ofrece el cine no es tan fidedigno como la que se capta de forma presencial, pero es capaz de reflejar la sociedad con realismo, gracias a sus medios tecnológicos y a lo compacto de su exposición. Así pues, las películas no son un retrato auténtico de la realidad, sino una estudiada recreación artística de la misma a través de las diferentes ramas de los profesionales del cine, guionistas, directores, actores, técnicos, etc. Sin olvidar el rol que tienen los propios espectadores, que interpretan el mensaje dependiendo de sus propias características, tanto colectivas como individuales. El cine, pues, es un arte

que engloba en su esfera a multitud de protagonistas para recrear situaciones sociales de la más variada índole. Sin embargo, aunque el cine se trate de una recreación de la realidad, no deja de ser una importante mediación para su conocimiento. Como indica María Idoya Zorroza:

> *El artista crea una nueva realidad, no para que imite la realidad en la que vive, sino para darle su propio aliento vital, para que tenga una vida autónoma e independiente. Ciertamente, el artista busca que la historia que quiere narrar cobre vida, y para ello -así lo vemos- la llenará de experiencia, caracteres, vidas llenas y complejas, modelos totalmente consistentes de personas, etc., una textura, una atmósfera verídica que en algún caso podrá tener vinculaciones autorreferenciales o biográficas* (Zorroza, 2007, 74)

La existencia y el desarrollo del cine se nutre de las realidades sociales, por lo que poseen la capacidad de generar ciertos efectos en el mundo real. Como un puente que conecta el mundo real con el imaginado, puede servir con herramienta para estudiar determinados fenómenos en el seno de las diversas comunidades. El cine, a través de sus recursos audiovisuales puede presentar dichos fenómenos adaptados a las exigencias de los medios de comunicación masiva.

La presente tesis está dirigida a analizar la representación de los inmigrantes chinos en los productos cinematográficos, aclarando sus identidades y sus vínculos afectivos mediante una observación detallada a los personajes fílmicos. A diferencia de las películas de ficción donde impera la creatividad y no la fidelidad, las de tema migratorio requieren mantener una relación más estrecha con la realidad. Los guionistas fílmicos abordan sus obras nutriéndolas con la recogida de hechos reales, ya sean noticias, documentos, obras literarias o vivencias personales, seleccionando los aspectos más relevantes en atención a sus objetivos, y reconstruyéndolos a continuación con su personal visión estética. La divulgación de las características

sociales y sus complejas relaciones, acrecienta el interés y el conocimiento de múltiples situaciones espacio-temporales. Su pretensión de captar el interés del público para lograr una función didáctica expresando su labor creativa, no está reñida, sin embargo, con el logro de beneficios económicos.

En general, las obras cinematográficas cuentan con menos de 2 horas de duración, por lo tanto, se requiere que los guionistas utilicen ciertos métodos para que los receptores puedan captar la trama y la identificación de sus personajes sin lagunas y en un tiempo breve. Por lo tanto, el uso de estereotipos como técnica eficiente, se encuentra en la mayoría de las películas de tema migratorio. Los medios de comunicación masiva y las plataformas mediáticas han hecho del elemento estereotipado una estrategia común, acrecentando por lo tanto su generalización y arraigo. Susana Andrés del Campo lo explica de este modo en su estudio: “A través de los medios, los estereotipos son socialmente apoyados, continuamente revividos y martilleados (...)” (Andrés Campo,2004:45).

Este trabajo profundizará en estos diversos aspectos a través del material aportado por productos cinematográficos, en concreto 22 películas que se estrenaron en el periodo de tiempo transcurrido entre 1982 y 2016. Todos ellas rodadas por directores de origen chino.

2.1.2. Marco cronológico de las materias y selección de directores

Se ha elegido el año 1982 como punto de partida porque es entonces cuando se estrena la película de director Wayne Wang *Chan is Missing*, Por primera vez, la comunidad china apareció en el mercado cinematográfico estadounidense de una forma realista, no como " peligro amarillo" (*Yellow Peril*)[4] ni con figuras etiquetadas

[4] Una metáfora de la creencia que los asiáticos orientales son un peligro existencial y una amenaza para el mundo occidental. Como una percepción psicocultural de la amenaza del mundo oriental, el miedo al peligro amarillo era más racial que justificado, un miedo derivado no de la preocupación por una fuente específica de peligro o de

con el Kong Fu. Esta película hereda el carácter de las películas independientes estadounidenses de los primeros tiempos. Como un ejercicio de observación sobre el barrio chino de San Francisco, lo que busca y explora el director son las verdaderas confusiones de los sino estadounidenses sobre su propia identidad. En el contexto de conflictos culturales entre Oriente y Occidente, el director Wayne Ying demuestra una comprensión profunda sobre el contacto entre ambas culturas. Desde la visión de la estética fílmica, está obra logra una notable profundidad artística. El manejo de la cámara en esta película se considera un estilo audiovisual único marcado por la estética del director. Los planos de larga duración, el diseño de su composición, la elección y el procesamiento del espacio, la forma de presentar los personajes y el uso de los elementos narrativos no solo garantiza el efecto visual de la película, sino que también presenta con maestría la soledad del individuo inmerso en una sociedad que no es la suya.

La selección de las películas para el presente trabajo proviene de la consideración de una serie de aspectos importantes. Entre ellos pueden citarse los siguientes: la reacción social en el entorno chino o estadounidense por el estreno de estas películas, la diversidad y la profundidad en la presentación de los personajes, la perspectiva del director y sus intenciones estéticas y sociales, las formas y las características a la hora de contar la problemática de la migración y la vida de los migrantes. Además, como el trabajo muestra un recorrido diacrónico de 35 años, se toma en cuenta los distintos contextos que se corresponden con las distintas décadas, con el fin de que la presentación de los personajes pueda reflejar la evolución y las transformaciones históricas.

cualquier país o pueblo, sino de un vagamente ominoso miedo existencial a la horda anónima y sin nombre de personas amarillas frente al mundo occidental.

Por lo que se refiere a la selección de las películas dirigidas por los directores chinos o sino estadounidenses con tramas que reflejan un contexto social en Estados Unidos. Ésta es asimismo el resultado de varias consideraciones:

Estados Unidos ha sido el destino preferencial de los inmigrantes chinos durante décadas, por lo que en este país vive el mayor y más completo grupo migratorio chino, formado a lo largo de una dilatada historia. Elegir este lugar de acogida como contexto geográfico, significa escoger un entorno lleno de experiencias, conflictos y diversos avatares de los inmigrantes.

Estados Unidos tiene uno de los sistemas cinematográficas más desarrollados del mundo, tanto en lo relativo al cine convencional como al cine independiente. Su proceso de filmación y su mercado de difusión es el más maduro y profesional, por lo que este país acoge una eficaz plataforma donde desarrollar su actividad creativa numerosos cineastas. La presentación fílmica de los chinos como etnia foránea que son, suele marcar las características de épocas determinadas con sus características políticas y sociales. Las descripciones fílmicas de directores de diferentes orígenes étnicos suponen numerosas diferencias, sobre todo en comparación con las rodadas por directores blancos estadounidenses. En lo relativo a la representación de los inmigrantes chinos o sus descendientes en la pantalla, durante muchos años ha sido realizada de la mano de los directores de este último grupo. Como puede comprobarse claramente en el capítulo de la historia relacionada, la figura de los chinos está marcada profundamente por etiquetas estereotipadas, y el aspecto superficial que ello les confiere suele incluir también connotaciones negativas.

Los estudios enfocados a las relaciones entre los chinos y Hollywood han provocado una atención en los años 80 del siglo XX por la notable profusión de obras literarias sino estadounidense. Sin embargo, las obras fílmicas dirigidas por directores chinos o

chinos de ultramar, cuyo objeto principal eran los inmigrantes chinos que residen en Estados Unidos., presentan una carencia sistemática de estudios relacionados. Al mismo tiempo, en el cine estadounidense, es un fenómeno bastante llamativo la gran separación en la presentación fílmica de los chinos debido a la diferencia de perspectiva de los directores blancos y los directores de ultramar. Los directores chinos, sobre todo los chino-estadounidenses, generalmente han centrado el interés fílmico en sus compatriotas étnicos, mostrando en sus obras las luchas, los conflictos y las confusiones más realistas y profundas que suelen afrontar los inmigrantes chinos en Estados Unidos.

En atención a esta circunstancia, la selección de las obras fílmicas de este estudio solamente incluye productos realizados por directores chinos o chinos de ultramar, si bien, debido al objeto de estudio, la mayoría son directores sino estadounidenses. Dicha selección puede provocar una delimitación a la hora de estudiar la representación de la figura de los chinos en el cine americano, pero la exactitud en la consideración de los directores puede ayudar a tener un enfoque más realista evitando posibles confusiones.

Como se ha explicado anteriormente, seleccionar solamente las obras de los directores chinos o sino estadounidense ha sido el resultado de unas consideraciones previas. Entre sus numerosos productos fílmicos, este trabajo se va a enfocar en las películas estrenadas a partir de la década 80. Según el estudio de Xiao Lu Zhou sobre 140 directores chinos de ultramar, su aparición está marcada por las décadas de su nacimiento.

Estadísticas sobre la década de nacimiento de los directores de ultramar		
Década de nacimiento	Cantidad	Porcentaje (%)
Antes de década 40 y década 50	9	6.4%
Década 50	14	10.0%
Década 60	19	13.6%
Década 70	36	25.7%
Década 80	9	6.4%
Sin datos	53	37.9%
Totalidad	140	100.0%

Tabla III: Los datos provenientes de Zhou, L.X. (2013) A Study of the Overseas Chinese Director Groups and the Construction of Identity. Tesis posgrado, Guangdong, Departamento de Comunicación, Jinan University.pp7.

Según reflejan los estudios recogidos en la tabla III, un gran porcentaje de directores han nacido en las décadas 50, 60 y 70. Dado que este estudio se centra en las obras estrenadas a partir de los 80, se corresponde con el auge del periodo de creación. Aprovechando sus propias experiencias y los recursos existentes sobre los grupos trasnacionales, tanto la recreación fílmica como la construcción de los personajes las acometen con un mayor realismo. Más de la mitad de los directores chinos en el extranjero tienen experiencias y recuerdos de su vida natal. El 24,3% pertenecen a la primera generación migratoria provenientes de China continental, principalmente de las ciudades de Shanghái, Pekín y Hong Kong, pero el mayor porcentaje se da en sus descendientes, perteneciendo un 53,6% a la segunda generación de inmigrantes.[5]

[5] Los datos provenientes de Zhou, L.X., (2013) A Study of the Overseas Chinese Director Groups and the Construction of Identity. Tesis posgrado, Guangdong, Departamento de Comunicación, Jinan University.pp7.

2.1.3. Muestra de análisis y lista de películas seleccionadas

Lista de las peliculas elegidas				
Código	**Nombre**	**Ficha de estreno***	**País de publicación**	**Director**
1	Chan is Missing	1982.06.04	USA	Wayne Wang
2	Illegal Immigrant	1985.05.03	CHINA (HONG KONG)	Mabel Cheung
3	Dim Sum / A Little bit of Heart	1982.08.09	USA	Wayne Wang
4	An Autumn's Tale	1987.07.16	CHINA (HONG KONG)	Mabel Cheung
5	Eat a Bowl of Tea	1989.07.21	USA	Wayne Wang
7	Full Moon in New York	1989.11.18	CHINA (HONG KONG)	Stanley Kwan
6	The Last Aristocrats	1989.12.23	CHINA CONTINENTAL	Jin Xie
8	Farewell China	1990.12.06	CHINA (HONG KONG)	Clara Law
9	The Wedding Banquet (El banquete de bodas)	1993.08.04	USA CON CHINA (TAIWAN)	Ang Lee
10	The Joy Luck Club (El club de buena estrella)	1993.10.29	USA CON CHINA	Wayne Wang
11	Siao Yu	1995.04.22	CHINA (TAIWAN)	Sylvia Chang
12	Pushing Hands (Manos que empujan)	1995.06.02	USA CON CHINA (TAIWAN)	Ang Lee
13	Gua Sha (El tratamiento de Gua Sha)	2001.05.29	CHINA CONTINENTAL	Zheng Xiaolong
14	Saving Face	2005.05.27	USA	Alice Wu
15	American Fusion	2005.10.22	USA	Frank Lin
16	Red Doors	2006.09.08	USA	Georgia Lee
17	The Princess of Nebraska (La princesa de Nebraska)	2008.06.20	USA	Wayne Wang
18	A Thousand Years of Good Prayers (Mil años de buenas oraciones)	2008.09.19	USA	Wayne Wang
19	Children of Invention / The Kids Are Alright	2010.08.10	USA	Tze Chun
20	Finding Mr.Right 1	2013.03.21	CHINA CONTINENTAL	XiaoLu Xue
21	Beijing & New York / An Autumn Wind	2015.03.06	CHINA CONTINENTAL	Rain Li
22	New York, New York	2016.04.15	CHINA CONTINENTAL	Dong Lou

* Algunas peliculas tienen varias fechas de estreno en diferente país y por la participación de los festivales cinematográficos, este trabajo considera la ficha de estreno para el público, no de eventos filmicos para audencia reducida) para ordenar la lista

Tabla IV. Lista de películas seleccionadas. Elaboración propia.

Muestra de análisis de este trabajo está conformada por 22 filmes, A través de estas obras, nuestro trabajo estudia los personajes principales y secundarios que participan

en ellos. Dichos personajes son los chinos que residen en Estados Unidos, incluyendo los inmigrantes chinos de primera generación y sus descendientes de diversas características, los inmigrantes ilegales, los que tienen la tarjeta verde y los *Birth tourism*[6]. En un apartado posterior, se explicarán con más detalle las diferencias existentes en los diversos tipos de emigrantes. En total se han observado 263 personajes como Unidad de análisis, atendiendo a sus caracteres biológicos, psicológicos y sociales, y analizando con una mayor atención a 115 (47 personajes principales y 68 personajes secundarios.).

[6] El turismo de parto es el acto de un individuo viaja a un país para dar la luz a su hijo, con esta forma puede adquirir la nacionalidad de dicho país. Los propósitos del turismo de parto son diversos. Por ejemplo, las madres que van a Estados Unidos para tener hijos se sienten atraídas por la buena calidad de educación estadounidenses. Además, algunas madres utilizan esta forma para escapar de algunas regulaciones de sus países de origen. Por ejemplo, evadiendo el sistema de reclutamiento forzoso de Corea del Sur. Algunas madres chinas están evadiendo la política de solo un hijo de China.

CAPÍTULO III. ASPECTO EPISTEMOLÓGICO

El presente trabajo se sustenta sobre la base teórica de varias áreas de estudio: la comunicación de masas, teoría y análisis fílmico destacando el análisis de los personajes, estudios sobre las identidades multiculturales, la familia transnacional y sus vínculos afectivos, la representación y el estereotipo, el estudio de género, así como algunos otros más específicos relacionados con los fenómenos de la inmigración. Dichas referencias se han considerado para la selección de una muestra de películas protagonizadas por mujeres inmigrantes chinas, a partir de las cuales se extraerán los datos propuestos en esta investigación para conocer mejor el fenómeno y su representación cinematográfica

3.1. ELEMENTOS TEÓRICOS RELACIONADOS CON EL TEMA MIGRATORIO

El grupo migratorio es el núcleo de este trabajo, considerando que el estudio de los inmigrantes chinos que residen en Estados Unidos es un ejemplo para observar a los inmigrantes pertenecientes a otros grupos étnicos también asiáticos como los japoneses, coreanos, indios, etc. Las personas que se deciden a realizar movimientos trasnacionales, abandonando sus países de origen lo hacen estimulados por diferentes motivaciones. La interpretación de los elementos, como la dirección y la zona del alojamiento, la distancia de su migración, el tiempo de residencia y el cambio de estilo de vida, no se puede analizar sin tener en cuenta el contexto histórico correspondiente. La inmigración no es un fenómeno social aislado, mantiene una conexión lógica inseparable con el movimiento y el flujo de la población, y es una parte intrínsecamente importante de la movilidad de la economía en el mercado mundial contemporáneo. Por lo tanto, la inmigración es un concepto que alude a numerosos individuos, y nunca consiste en un fenómeno aislado, su contenido muestra un proceso complejo, las circunstancias de inmigrantes individuales son factibles de ser examinadas de forma individual, pero la realidad más frecuente es que se trate de un comportamiento intergeneracional que involucra a las familias de los inmigrantes,

comunidades, grupos étnicos y sus culturas. Los individuos provienen de diferentes zonas geográficas y mantienen distintos contextos culturales, pero si la observación se enfoca en sus hechos migratorios, se aprecian indudables semejanzas. Antes de especificar concretamente el grupo étnico o el destino migratorio, es necesario realizar un repaso general sobre el fenómeno de la inmigración en sí.

3.1.1 Conceptualización de la inmigración

La acción migratoria ha estado presente y ha compañado el desarrollo de la historia de los seres humanos. Inicialmente, sus desplazamientos fueron causados por la búsqueda de la supervivencia y la resolución de conflictos surgidos entre ellos y los recursos naturales disponibles. Poco a poco, los movimientos migratorios evolucionan dependiendo de causas más complejas: económicas, étnicas, culturales o políticas, que provocan diversas consecuencias. Respecto al fenómeno de la inmigración, la historia de la humanidad evoluciona a la par del desarrollo de las movilidades geográficas. El tamaño, el tipo, la estructura de los grupos migratorios, su persistencia, las dimensiones sociales involucradas, el espacio geográfico cubierto y la extensión de las influencias históricas, son elementos que en la sociedad actual todavía estimulan con gran fuerza el movimiento de inmigrantes. Las inmigraciones de los tiempos pasados no solo cambiaron la distribución geográfica de la población mundial desde la antigüedad y la Edad Media, sino que también permitieron exploraciones en el continente americano, Oceanía y África. La llegada de los primeros inmigrantes y sus luchas continuas permitieron a muchos países realizar la transición de la sociedad agrícola a la sociedad industrial, y de los asentamientos rurales a las urbes masificadas. Actualmente, los inmigrantes globales están modificando la estructura social y afectando a la economía y la política de numerosos países. Debido a su importancia y al notable valor de sus implicaciones, inevitablemente el tema de la inmigración ha suscitado un gran interés en el área académica.

Actualmente existen diversos criterios que abordan su definición, si bien ya hace un largo tiempo que se atiende a las características de este fenómeno global. El primer erudito en explorar la inmigración fue Ernst Georg Ravenstein, un investigador británico del siglo XIX que fue considerado como el creador de la Teoría del Equilibrio de la Nueva Economía Clásica Occidental. Este autor, cuya profesión es la de geógrafo, en 1885 dio una conferencia en Londres con el título "Las leyes de las migraciones" que, junto con el artículo que publicó en 1889, aporta la primera indagación que profundiza sobre el naciente tema en veinte países. Ello supuso una base estable para las denominadas "Leyes de Ravenstein".Este libro tuvo una gran influencia en los estudios posteriores. Afirma Ernst Georg Ravenstein que el movimiento migratorio muestra las siguientes características:

(1) La migración de personas es similar al flujo del agua, el cual se reduce a medida que aumenta la distancia. El flujo de la inmigración es como una corriente que siempre muestra la misma orientación, desde los pueblos pequeños hacia las ciudades industriales. La migración puede ser de distancia larga o corta, pero en la mayoría de las ocasiones, las inmigraciones que finalizan en el asentamiento permanente en un destino lejano se han logrado a través de múltiples acciones migratorias.

(2) La movilidad de la población rural es más activa que la de la población urbana. Cuando se trata de género, la movilidad de los individuos femeninos es más activa que la de los individuos masculinos, pero los hombres suelen acometer un recorrido de mayor distancia.

(3) La movilidad de la población está estrechamente relacionada con el nivel económico de las zonas de origen, en las regiones que tienen una economía más activa la movilidad de la población suele ser también más activas.

(4) Las movilidades no solamente presentan flujos unidireccionales, también existen en forma bidireccional.

Puede afirmarse que Ernst Georg Ravenstein es pionero en el área de la investigación sobre el problema de la inmigración. Su trabajo refleja la movilidad en las diversas regiones de Inglaterra, pero no muestra la misma atención sobre los inmigrantes que realizan su trayecto desde Reino Unido hacia Norteamérica. Tampoco elabora conceptos concretos sobre inmigración, emigración, movimientos de población y las diferencias existentes entre los inmigrantes nacionales y los internacionales.

En el mundo académico estadounidense, el primer erudito en analizar la migración de la población desde una perspectiva histórica fue Henry Pratt Fairchild. En su famoso libro *Immigration: A World Movement and its American Significance* (1913), utiliza un capítulo entero para analizar el valor de la inmigración internacional para la historia humana. El significado de la inmigración puede clasificarse en cuatro categorías: la primera es la inmigración de subsistencia causada por conflictos económicos, políticos, étnicos o religiosos. La segunda categoría son los inmigrantes "invasores", que ocuparon Italia, Francia y España por parte de los visigodos en el siglo V. La tercera categoría son los inmigrantes o conquistadores de Europa hacia el resto del mundo. La cuarta categoría es la de inmigrantes transnacionales que migran por medios pacíficos: son inmigrantes en desarrollo que buscan mejorar sus condiciones personales. Aunque la investigación de Fairchild profundiza en la migración macroscópica y sus formas en diferentes períodos históricos, las definiciones de "agresivo" y "conquistador" son conceptos demasiado simplistas, aparte de que su enfoque se centra solamente en Europa. No se consideran las emigraciones causadas por desastres naturales, y tampoco ha tocado el tema de las relaciones entre la inmigración y el desarrollo económico. Por lo tanto, lo que se entiende por micro-definición de "inmigración" sigue sin resolverse (Fairchild, 1913:4-20).

Otro investigador, William Peterson, también intenta aprovechar los contextos históricos para la explicación del fenómeno de la migración humana. En su artículo *"A General Typology of Migration"* (Peterson, 1996) él enfatiza la relación entre la inmigración y la forma socioeconómica en la que analiza las causas de la inmigración. Por lo tanto, resumió los tipos de inmigrantes en la historia de la siguiente manera:

1) Frente a las destrucciones provocadas por los seres humanos o las catástrofes naturales, solo hay dos métodos con los que la gente puede sobrevivir: una es intentar reparar las condiciones de vida y continuar viviendo en el mismo lugar, y la otra es la obligación de migrar. Tales inmigrantes pertenecen a los "inmigrantes primitivos".
2) Los inmigrantes pueden clasificarse como "migración forzada" cuando no tienen posibilidades para decidir si emigran, como los inmigrantes negros en el período moderno temprano, incluyendo también la "migración impulsada por el impulso", en la que se tiene la opción de decidir si se emigra, como los migrantes contratados en la Europa moderna y los trabajadores migratorios en Asia en el siglo XIX (Peterson, 1996: 6).
3) Los inmigrantes en la era industrializada son principalmente de migración libre. Un ejemplo destacado es la migración transatlántica que persiste desde 1815.
4) La urbanización de la población de cada país desde la industrialización pertenece a la categoría de inmigrantes domésticos (Peterson, 1996: 16). Al igual que Fairchild, Peterson se centra en una perspectiva histórica a largo plazo, explorando la migración de la población y la inmigración desde una macro-perspectiva.

Tras de la Segunda Guerra Mundial, el temático de la inmigración vuelve a ser un fenómeno en boga, y muchos académicos han realizado estudios sobre este proceso

en Europa y Estados Unidos. La definición sobre la inmigración más completa no ha sido realizada por académicos individualmente, sino por instituciones relevantes de ONU (Organización de Naciones Unida). En 1949, la Comisión de Población de ONU intenta proponer un concepto más completo de la inmigración después de su establecimiento. En 1953 esta institución señala que los inmigrantes internacionales incluyen “emigrantes permanentes” e “inmigrantes permanentes”. Desde la perspectiva del país receptor, los inmigrantes se refieren a “no residentes que han vivido por más de un año desde que ingresaron en el país" Sin embargo, esta definición es demasiado simple y puede provocar confusión en los cálculos estadísticos. Por lo tanto, tras nuevas investigaciones, el Departamento de Estadísticas de las Naciones Unidas propuso dos nuevas definiciones en 1976 y 1980 respectivamente. Dado que el concepto de inmigración propuesto en 1980 ha sido utilizado por países de todo el mundo durante más de una década, su impacto es de gran alcance. Su definición de “inmigrantes a largo plazo” es:

1. *Personas que tienen la intención de vivir en el país de inmigración por más de un año”*, incluyendo *“aquellos que ya han vivido anteriormente pero no más de un año.*
2. *Una persona que había vivido en un país durante más de un año, pero más tarde abandona el país por más de un año* (Recomendaciones sobre Estadística de Migración Internacional,1980: 10).

Aunque esta definición es más detallada que la explicación anterior, sus problemas operativos no deben ser subestimados. Por ejemplo, la perspectiva conceptual aún no ha escapado a las limitaciones de “la intención de vivir” y no consideró la segunda, tercera o incluso más repeticiones de acciones migratorias por el mismo objeto. Si los inmigrantes no viven durante más de un año debido a ciertos factores externos en el país de inmigración, sus estadísticas pierden valor práctico. Además, el significado de “continuidad” también es muy subjetivo. El requisito de vivir "más de un año" también

provoca confusión, porque muchos países tienen visas que no superan los 12 meses. Aquellos que salen del país de vez en cuando, únicamente para volver en breve plazo con el fin de mantener su visado activo, son inmigrantes de largo plazo, pero no están incluidos estadísticamente.

En vista de esto, en la nueva interpretación de las Naciones Unidas publicada en 1998, tomando en cuenta el plazo de estancia de los inmigrantes, se estipula que:

1. Inmigrantes internacionales" significa "cualquiera que cambie su dirección diaria".
2. Migrante a largo plazo significa "mudarse a un país no indígena más de 12 meses". Esta definición involucra especialmente a las reuniones familiares, inmigrantes por inversión o por empleo, migrantes jubilados y aquellos que ingresan en el país bajo la Ley de Refugiados, que obtienen el estatus de residente permanente. Los migrantes a corto plazo son "aquellos que viven en países no indígenas durante 3 a 12 meses." Incluidos estudiantes internacionales, personal técnicamente capacitado, trabajadores a corto plazo, diplomáticos y funcionarios de organizaciones internacionales (Recomendaciones sobre Estadística de Migración Internacional, 1998：17-18).
3. Las personas que se desplazan temporalmente al extranjero por vacaciones, tiempo libre, familiares, amigos, negocios o atención médica, los trabajadores que legalmente cruzan la frontera debido al traslado de su lugar de trabajo, las personas en tránsito por razones oficiales o de otro tipo y las familias de estas personas, puesto que su dirección habitual no ha cambiado, pertenecen a la categoría de "no migrante" (Recomendaciones sobre Estadística de Migración Internacional, 1998：45-46).

El mejoramiento de la concepción de la inmigración es un proceso continúo debido al desarrollo económico y los cambios sociales. *International Organization for Migration*

(IOM) es una de las instituciones que tienen influencias mundiales en esta área. Dicha institución está de acuerdo en que el concepto sobre la inmigración internacional suele mostrar confusiones y debates, y opina que, en muchas ocasiones, una explicación concreta y completa tiene límites derivados del contexto cultural o el léxico concreto. En 2011, *International Organization for Migration* lanza su definición sobre la inmigración internacional, elementos nucleares como la inmigración y los no inmigrantes, la inmigración a corto plazo y largo plazo, los tipos concretos, y la diferencia entre la inmigración y los movimientos de población etc.,[7] no tienen diferencias significativas en su comparación con la definición de las Naciones Unidas de 1985 1998. Pero el concepto de esta organización muestra una perspectiva más completa, por ejemplo, ajena a la inmigración de largo plazo, se añade otra nueva categoría: *permanent settlers*[8] para referirse a los inmigrantes que están legalmente admitidos y se les permite asentarse permanentemente en el país receptor. Además, la organización también muestra su atención al proceso migratorio indicando un nuevo fenómeno: migración de retorno[9] para definir a los inmigrantes que residen en otro país durante más de un año y después regresan al país de origen o a la dirección cotidiana original. Dicho comportamiento puede ser voluntario o no debido a motivos

[7] Las informaciones provenientes de International IOM (Organization for Migration), términos cruciales sobre la migración. Disponible online https://www.iom.int/key-migration-terms [Consultado en marzo de 2019]

[8] Este término se refiere a "Inmigrantes admitidos legalmente que son aceptados para establecerse en el país de recepción, incluidas las personas admitidas con el propósito de reunificación familiar", traducida desde inglés, la explicación original está en *International Migration Law: Glossary on Migration* (2004), International Organization for Migration, Switzerland, pp.47.

[9] Este término se refiere a "El movimiento de una persona que regresa a su país de origen o residencia habitual generalmente después de pasar al menos un año en otro país. Esta devolución puede ser voluntaria o no. La migración de retorno incluye la repatriación voluntaria." Traducida desde inglés, la explicación original está en *International Migration Law: Glossary on Migration* (2004), International Organization for Migration, Switzerland, pp.56.

personales o a cambios en el contexto político o social. *International Organization for Migration* (IOM) indica que la acción migratoria puede ser un proceso evolucionario, ya que el destino elegido puede ser cambiado para mejorar.

Tanto las Naciones Unidas como International *Organization for Migration* (IOM) tienen como motivo principal en la búsqueda de una mayor exactitud al definir la migración internacional, el proporcionar una herramienta eficaz para regular las estadísticas de los inmigrantes internacionales en diversos países, y su objetivo es perseguir la simplicidad y practicidad de los datos, lo que significa que sus características prácticas son más prominentes[10].

Desde la perspectiva de la discusión académica y la función de educación social, los investigadores y centros académicos están construyendo importantes aportes. Una de ellas, procedente de Jorge Luis Tizón García, afirma lo siguiente:

> *La migración que da lugar a la calificación de las personas como emigrantes o inmigrantes, es aquella en la cual el traslado se realiza de un país a otro, o de una región a otra lo suficientemente distinta o distante, por un tiempo suficiente prologando como para que implique vivir en otro país, y desarrollar en él las actividades de la vida cotidiana* (Tizón García, 1983: 499).

Esta definición considera una serie de elementos básicos de la acción migratoria, destacando la construcción y la continuidad de la vida cotidiana después del hecho migratorio. Su criterio ha sido una de las definiciones principales, frecuentemente citada por otros autores en sus trabajos, como Joaquín Arango cuando confirma que:

[10] Las informaciones sobre las tareas principales y los motivos de la organización International Organization for Migration (IOM) están disponible en su página oficial, sesión *About IOM* acceso online: https://www.iom.int/about-iom. Las de Naciones Unidas están disponible en su página oficial, sesión *Asuntos que nos importan* accesible por https://www.un.org/es/sections/issues-depth/global-issues-overview/index.html

> *Las migraciones son desplazamiento o cambios de residencia a cierta distancia – que debe ser significativa - y con carácter relativamente permanente o con cierta voluntad de permanencia (Arango, 1985:20).*

El criterio que alude a cierto tiempo de permanencia es un elemento importante para definir la acción migratoria, con el fin de diferenciar el hecho migratorio propiamente dicho de otros desplazamientos, como pueden ser los viajes internacionales y las movilidades por causa del comercio, estudio u otros con motivos más concretos, en todo caso, no es este un único elemento para establecer diferencias. Joaquín Arango ha señalado la complicación que supone el desarrollo teórico en el estudio de los fenómenos de la migración, sobre todo la ambigüedad conceptual del fenómeno interdisciplinar y la gran diferencia entre teoría y realidad. Este trabajo está enfocado principalmente hacia la inmigración internacional en sus motivaciones y formas tradicionales, pero a causa del desarrollo económico, nuevas formas de inmigración surgen continuamente. Personas con capacidad económica emigran con el fin de lograr una nueva nacionalidad para sus hijos, o para trasladar su dinero evitando de esta forma pagar impuestos, son fenómenos nuevos pero cada vez más frecuentes. Aquí solamente abordaremos uno de estos nuevos tipos de inmigración.

Características presentes en el contexto de un nuevo ambiente: economía relativamente desarrollada, altos ingresos disponibles per cápita, desarrollo de un turismo masivo y madurez en el terreno de la urbanización. Esta situación propicia la aparición de nuevos tipos de inmigración, los cuales son rápidamente asumidos por el público en general. Cierto tipo de emigrantes buscan una estancia temporal o permanente para encontrar un estilo de vida cómodo y relajado, como, por ejemplo, el modelo utilizado por inmigrantes nórdicos jubilados en la costa mediterránea de España o el mismo tipo de población estadounidense que se instala en regiones de

México. Estos tipos de movilidad son cada vez más relevantes entre las distintas capas de población en la sociedad contemporánea. A diferencia de los inmigrantes tradicionales, estos inmigrantes generalmente tienen una mayor capacidad financiera, y la movilidad surge para conseguir disfrutar de una vida más satisfactoria, sin que dicha necesidad tenga que ver directamente con un aumento de salario o el logro de una mejor condición económica, sino con un ambiente más adecuado para vivir de forma relajada en un entorno natural alejado de las grandes urbes.

A finales del siglo XX, en Australia surge una nueva oleada migratoria, la población se desplaza desde las ciudades hacia zonas costeras, el investigador Bernard Salt utiliza el nombre "*Seachange*" para definir este grupo de inmigrantes, que con el paso del tiempo está cambiando la orientación de la inmigración hacia las zonas rurales que no sobresalen por su potencia económica (Salt, 2001). Lauren Castello utiliza los inmigrantes australianos como el objeto de análisis, indicando que la motivación principal de esta decisión es la búsqueda de un estilo de vida más cómodo, y si bien dicho fenómeno puede suceder en el interior de un país, también tiene la posibilidad de cruzar las fronteras nacionales (Castello, 2007). Debido a las formas de su movilidad, normalmente se trata de personas en la edad de jubilación o empresarios con una alta capacidad económica. La frecuencia y el tiempo de realizar los movimientos están en función de la situación estacional, "*Snowbrids*" (Sullivan y Stevens, 1982) o el movimiento continuo y no repetitivo de destino. Debe señalarse, que al igual que las inmigraciones internacionales, este tipo de movimientos provocan tanto consecuencias positivas como negativas. Por un lado, la llegada de nuevos recursos humanos estimula el mejoramiento de la economía, la industria de servicios, las inversiones y nuevos ingresos en las zonas rurales. Por otro lado, estas personas suelen tener una base económica sólida, su capacidad de compra es alta, y debido al aumento de la demanda es muy posible que se incrementen los precios de los bienes

inmuebles, además si la explotación del entorno no es la adecuada, la contaminación y la falta de organización pueden provocar daños permanentes en las zonas de destino. Debido a su particularidad, este tipo de inmigrantes, gentes jubiladas o empresarios que aceptan este estilo de vida entre otros, han suscitado el interés de académicos de diferentes disciplinas. Con el paso del tiempo, los estudios sobre este tipo de inmigrantes llegarán a formar un sistema más completo.

3.1.2 Teorías sobre el estudio de inmigración

Los movimientos transfronterizos han sido los flujos más frecuentes de los seres humanos desde una época muy temprana en la historia, pero las acciones migratorias actuales se han convertido en uno de los focos sociales y políticos. La acción migratoria estimula el desarrollo de numerosos estudios sobre sus diferentes facetas, por lo que para apoyar la construcción de esta investigación, hace falta realizar un recorrido sintético sobre los mismos. El establecimiento de teorías sobre las migraciones no cuenta con una larga historia, en concreto, el desarrollo y la madurez de dichas teorías empieza a partir de la segunda mitad de siglo pasado, sobre todo, en los últimos 30 años. Por lo tanto, el estudio de la inmigración tiene una historia relativamente corta en comparación con estudios de otros fenómenos sociales.

La más antigua e influyente de las existentes es la rama neoclásica, y dentro de ella, la famosa obra de Ernest–George Ravenstein *Las Leyes de las Migraciones* (1885–1889) ya citado, no solo señala las definiciones de la migración sino también las motivaciones de estos movimientos. Su teoría se enfoca en las dimensiones materiales, y analiza las acciones migratorias desde una perspectiva socio-demográfica y económica. Es el primer trabajo donde se expone una consideración científica sobre el tema de las migraciones.

La contribución principal de la teoría Ravenstein es resumir unas regularidades sobre las movilidades migratorias, es la primera en conceptuar los factores de la atracción y la repulsión en el proceso migratorio. Su teoría es confirmada por Joaquín Arango en el siguiente sentido:

> *En mi opinión, la clasificación de los factores determinantes de las migraciones es una cuestión de la máxima importancia, porque del predominio de unos u otros dependen en buena medida las consecuencias de aquéllas. En principio, cabe pensar que cuando los factores de «atracción» predominan sobre los de «repulsión» es mucho más probable que el mercado de trabajo actúe como mecanismo adecuado de regulación de los flujos que si ocurre al contrario* (Arango, 1985: 17).

Más tarde fue completada por Everett Lee con su trabajo *Theory of Migration* (Everett,1966*),* donde introduce el famoso modelo *Push & Pull*. Respecto a las causas del comportamiento migratorio, esta teoría cree que la migración es el resultado de la interacción entre el empuje de la emigración y la atracción de la inmigración. El impulso del lugar de residencia original puede ser de muchos tipos, desempleo en el lugar de residencia original, falta de tierra cultivada, ausencia de instalaciones básicas para la vida como hospitales o escuelas, la alienación de relaciones y tensiones, los desastres naturales, etc. Todos estos factores tienen la capacidad de promover la migración a otras áreas, al mismo tiempo, mejores oportunidades de empleo, salarios más altos, mejor educación y sanidad constituyen las atracciones del destino, las cuales actúan como un imán que atrae a los inmigrantes.

En comparación con otras Ciencias Sociales, la teoría y la investigación de la inmigración cuenta con una larga historia en Sociología. Investigar la inmigración y sus

consecuencias era el tema central de la Escuela de Sociología de Chicago[11]. De hecho, el punto de vista de la asimilación fue presentado por primera vez por miembros de la Escuela de Sociología de Chicago en 1920-1930. En los siguientes treinta años, fue perfeccionado por los investigadores, y siguió siendo el paradigma sociológico dominante hasta finales de la década de 1960. El contenido de la teoría de la asimilación se explicará más adelante en este capítulo. Como fue el caso de la Escuela de Chicago, los estudiosos de la inmigración, especialmente en Norteamérica, se encuentran en el centro de la investigación sociológica, y aunque han desarrollado una variedad de nuevas teorías y modelos, las preguntas básicas que guían su investigación no difieren sustancialmente de las preguntadas por los sociólogos que dedicaron una atención sistemática a este tema en épocas anteriores: las motivaciones, los procesos y las consecuencias de la inmigración. En general, los académicos que siguen una agenda de investigación de contrastada han planteado diferentes preguntas que los han llevado a establecer un contacto cada vez mayor con otras Ciencias Sociales, en particular, la Ciencia Política y la Antropología, convirtiéndola en una ciencia interdisciplinaria.

William Thomas y Florian Znaniecki centran su atención en la función de los elementos culturales y psicosociológicos en el momento de analizar las acciones migratorias. El libro de estos investigadores *Polish Peasant in Europa and America* se considera uno de los libros más clásicos en el terreno sociológico, partiendo de un estudio de los inmigrantes polacos y sus familias, el libro contiene numerosos

[11] Desde 1892, la recién nacida Universidad de Chicago ha establecido el primer departamento de sociología del mundo y desde entonces ha aportado un gran número de sociólogos reconocidos. la Escuela de Sociología de Chicago es establecida principalmente por Robert Ezra Park, Ernest Burgess y otros sociólogos la Universidad de Chicago, es una famosa escuela de sociología formada durante el principio del siglo XX hasta los 30 en la Universidad de Chicago.

documentos personales, relatos y entrevistas. Estos dos autores inventaron un nuevo método para el estudio social que denominaron Método de estudio de la vida (*The Life Study Method*) (Thomas, 1996). Su análisis está basado en 764 cartas personales y una autobiografía de 311 páginas escrita por un joven polaco a petición de William Thomas y Florian Znaniecki. A partir de los años 20 del siglo pasado, la introducción de la sociología en Estados Unidos provocó un intenso debate sobre el uso de la metodología en la sociología, y como consecuencia, el libro citado y sus autores produjeron notables influencias en el desarrollo de esta ciencia en Estados Unidos.

Los estudios neoclásicos sobre las migraciones dan importancia a los factores micros, es decir, a la consideración de que los hechos migratorios son decisiones voluntarias de los propios inmigrantes, estimulados por lograr un mayor bienestar en los lugares de destino. El mejoramiento del nivel de la vida puede compensar los costes materiales e intangibles causados por la acción migratoria y lograr un mayor rendimiento. Al mismo tiempo, tiene en cuenta los factores macro donde se destacan los precios relativos producidos por la redistribución espacial de los factores de producción, estimando que cuando el capital y el trabajo muestran un desequilibrio espacial, se acrecientan las acciones migratorias. Un país o una región que se enfrente a una situación de trabajadores escasos en relación con el capital, elevará el nivel de los salarios, por el contrario, países o regiones donde haya un sobrante de mano de obra reducirán el nivel de los salarios, por lo que los trabajadores de estas zonas tienden a salir de sus regiones origínales hacia países donde puedan obtener más recursos económicos. En los factores de producción, los movimientos de seres humanos aceleran el proceso de la redistribución espacial.

Según los pensamientos neoclásicos, la causa fundamental de las acciones migratorias está en la desigualdad de niveles de salarios entre diferentes regiones o países, la cual se refleja directamente en las diferencias en el grado de recursos y bienestar entre sus habitantes. Los movimientos migratorios pueden paliar estas

diferencias, pero acabar o reducir las desigualdades también puede ser una forma de parar los flujos de seres humanos. La teoría neoclásica llega a su cumbre en los años 60 y 70 del siglo XX, y sus ideas coinciden con el pensamiento dominante de este periodo y también con el desarrollo económico y los cambios sociales. Al entrar en el tercer cuarto del siglo pasado, el desarrollo económico está acelerando por los avances tecnológicos, el intercambio de los recursos materiales y humanos es cada vez mayor en el ámbito internacional, y la participación del Tercer Mundo en el mercado global estimula las movilidades de la población. A partir de este momento, las corrientes migratorias se abordan en los estudios como proceso continuo y no como acciones aisladas. Los estudios sobre la migración más destacados de este periodo están relacionados estrechamente con la economía.

El economista Arthur Lewis propuso en su famosa teoría en *Economic Development with Unlimited Supplies of Labour* (Lewis,1960) que la migración tiene un papel crucial para el sistema de economías duales. Su teoría aparece en los años 70 del siglo XX y logro una influencia profunda a partir de su aparición en el campo económico. Según Arthur Lewis, la economía dual indica la composición de la economía de los países en desarrollo. El sector tradicional sirve para mantener la sobrevivencia gracias a la agricultura y algunas industrias comerciales aisladas, al no tener grandes dimensiones, presenta una productividad muy baja y marginal, cercana a cero o por debajo del cero, lo cual provoca que el nivel salarial sea a su vez muy bajo. En los países en desarrollo, este sector contiene una gran mayoría de mano de obra.

Otro sector considerado reciente, constituido por la industria minera, la arquitectura, el comercio moderno, los trabajos de servicio, etc., requiere menos trabajadores que el sector anterior, pero presenta una mayor productividad y el nivel salarial también es más alto. La existencia de demasiados trabajadores sobras en el sector tradicional limita su nivel salarial general, lo cual permite que el sector moderno pueda

expandirse sin aumentar el nivel de su salario al absorber trabajadores desde el sector tradicional, manteniendo de esta forma una alta tasa de beneficios. Este es el núcleo del modelo de la economía dual. Para los países desarrollados, el sector moderno ya logra los avances necesarios y consigue generar altos beneficios. Según algunas opiniones, la esencia del desarrollo económico es ya la extensión del sector moderno y la reducción del sector tradicional. Para los países en desarrollo donde suelen existir las manos de obra superan la necesidad del mercado, la emigración se convierte en una forma eficiente para estimular el funcionamiento de la economía y evitar su retroceso. Para los países desarrollados, estos trabajadores constituyen importantes recursos humanos para su sector tradicional, el cual ofrece nuevos espacios y oportunidades. La teoría de Lewis señala que las migraciones son un mecanismo para desarrollar la económica de los países de origen y los países de acogida, ambos lados pueden obtener los beneficios económicos.

La teoría de Arthur Lewis es uno de los modelos económicos más importantes de su época, sus pensamientos, sobre todo el desarrollo del equilibrio influye en el estudio de las ciencias sociales durante casi dos decenios. No solo él, otro economista llamado Charles Kindleberger aporta un estudio sobre los flujos migratorios intraeuropeos (Kindleberger, 1967). Él crea la fórmula de Guestwoker.[12] La teoría de Arthur Lewis destaca la importancia de mantenimiento del equilibrio, pensamientos que, si bien tuvieron una gran influencia en las ciencias sociales, no hacen ninguna aportación a las teorías de la migración, ya que esencialmente se trata de un sistema de desarrollo económico.

[12] Trabajadores migrantes (en referencia a trabajadores de Italia, Turquía, España, etc., para trabajar en Alemania Occidental)

En los años 80 y 90 del siglo XX, los grandes cambios sociales y la insuficiencia de la teoría neoclásica estimula la aparición de nuevas reflexiones. Los pensamientos neoclásicos están desarrollados sobre la base de unos inmigrantes relativamente limitados, no contiene un estudio amplio sobre los inmigrantes internacionales ni toma en cuenta suficientes muestras de la condición variada de los países y regiones. El elemento económico es un factor fundamental ya que mueve los flujos migratorios, pero no es el único. Las teorías neoclásicas destacan la desigualdad de nivel salarial que provocan las acciones migratorias, pero no tiene la capacidad de aclarar porque los países de condiciones similares poseen significativas diferencias en la tasa de emigración, posiblemente la razón estribe en que estas teorías enfocan su mayor atención hacia la economía, olvidando el importante papel de otros factores, por ejemplo, la política.

Hoy en día, el panorama global de la inmigración no solamente se centra en la diferencia en el nivel del desarrollo económico, factor que, sin duda, sigue siendo un elemento importante. Pero el movimiento migratorio no se construye de forma totalmente libre, sino que puede frenarse debido a las condiciones políticas, las cuales en la era contemporánea afectan directamente a las decisiones y experiencias de los migrantes. Los controles políticos no solamente existen en los países receptores sino también en los de origen, lo cual influye cada vez de manera más evidente en los hechos migratorios. Así pues, en el último cuarto del siglo pasado, se observan una serie de importantes cambios en las migraciones. Asia, África y América Latina asumen el papel de Europa en el mapa de las migraciones, la composición de los inmigrantes también varía, y una gran parte de los mismos ya no emigran solamente para ser acogidos como mano de obra. Las formas migratorias también cambian, los flujos indefinidos comienzan a convertirse en permanentes, corrientes irregulares, etc.

En el mundo académico, la mayoría de las teorías y pensamientos de esta época son

versiones avanzadas de los estudios anteriores. Entre todas estas teorías, la que deriva directamente de los pensamientos neoclásicos, pero se considera una nueva economía de la migración, la presentan Oded Stark y Bloom Edward *New Economics of Labor Migration* (Stark, y Bloom,1985), y en ella se observan las acciones migratorias desde una micro perspectiva enfocada a la familia. A causa del aumento en los ingresos económicos familiares y la reducción de los riesgos pendientes, las migraciones se convierten en estrategias familiares más que en decisiones individuales. La teoría de la economía nueva para la migración trata de modificar y mejorar la teoría neoclásica involucrando factores familiares, incluido el papel de las remesas. Tiene en cuenta aquellos nuevos inmigrantes provenientes de América Latina, y a través de ellos estudia el importante papel de las remesas en los cambios económicos que pueden provocar en los países de origen y su efecto sobre las cadenas migratorias. Pero también existen evidentes defectos en esta teoría, olvida que las composiciones migratorias son muy complejas y varían según las diferentes circunstancias. La nueva economía de los inmigrantes laborales muestra una delimitación frente a los objetos de estudio, puesto que estos se realizan con un número limitado de inmigrantes mexicanos hacia otros destinos, principalmente Estados Unidos.

A diferencia de la micro perspectiva de las teorías anteriores, el famoso economista Michael Piore observa otros aspectos en una teoría de los mercados de trabajo duales, él dedica su atención hacia los países de acogida, tratando de analizarlos bajo el prisma de los macro-factores (Piore, 1975, 1978). Según él, los países desarrollados a causa de sus características internas, requieren mano de obra procedente de países extranjeros para realizar los trabajos no cubiertos e indeseados por parte de sus propios ciudadanos. De esta forma se produce una demanda estructural que estimula los movimientos migratorios en el ámbito global. La teoría de los mercados de trabajo duales destaca lo que acontece en los países desarrollados, sus ciudadanos no

aceptan ciertos tipos de trabajos, por su salario poco satisfactorio, por los riesgos que conllevan, por no ser cualificados, e incluso debido a la baja tasa de natalidad de este tipo de países. Esta teoría señala un punto importante, los países desarrollados con economías industriales no puede huir de una realidad que impone su estructura económica, la cual marca muy claramente una división entre el sector primario y el secundario. El primero ofrece un alto nivel en capital y productividad, y el otro es al contrario. Los trabajadores nativos se niegan en su mayoría a participar en el sector secundario por los motivos mencionados anteriormente, y la solución no radica únicamente en aumentar el nivel salarial de los trabajadores de un sector cuya baja productividad impone sueldos limitados, porque si así se hiciera, el aumento de salarios para el primer sector también se convertiría en una tendencia inevitable, provocando de esta forma una inflación estructural. Ante esta circunstancia, los inmigrantes procedentes de países subdesarrollados pueden ocupar estos huecos, puesto que aceptan este tipo de trabajo debido a las diferencias salariales respecto a sus países de origen. Las ventajas de la teoría de Michael Poire y sus seguidores como Robert Bach es que analiza las causas profundas que provocan las movilidades migratorias coincidiendo con las circunstancias contemporáneas. La demanda estructural de mano de obra procedente de los países desarrollados es un fuerte estímulo para generar flujos migratorios. A pesar de que algunos de estos países contengan una alta tasa de paro, requieren de una elevada cantidad de mano de obra extranjera (Bach, 1978).

Sin duda, esta teoría también contiene sus limitaciones, como la falta de consideración hacia las características de los países de origen, así como un enfoque a la tipología de los inmigrantes y sus motivaciones. Analiza a los inmigrantes que buscan trabajo y se ofrecen como mano de obra para ocupar el sector secundario de los países desarrollados, pero esta referencia en la selección de objetos de observación no puede cubrir todas características de los inmigrantes actuales, los

cuales no se mueven solamente por esta causa, ya que una gran parte de ellos comienza a moverse por iniciativas personales, como aquellas personas emprendedoras que generan en ocasiones puestos laborales que no existían antes de su llegada. Los criterios de Michael Piore han sido complementados por académicos como Alejandro Porte (Porte, 1993) y Saskia Sassen (Sassen, 1991, 1993), los cuales afirman que las acciones de migración se provocan por la demanda de manos de obra por los países desarrollados, pero fuera de la influencia del capitalismo, también representa una consecuencia definitiva de la globalización en la economía de mercado. Estos investigadores del sistema mundial creen que las acciones migratorias pueden seguir aumentando.

La existencia de las desigualdades sociales y las diferencias en el nivel económico entres los países de origen y de receptor causa una expansión extrema de los países desarrollados, su mercado requiere, a veces, el uso irracional de las materias primas y los abusos de las mano de obra baratas provenientes de los países en vía de desarrollos. La esencia del capitalismo influye en su modo de producción, la comercialización de los productos agrícolas y la transformación del mercado provoca un cambio estructural de los trabajadores que no conocen en absoluto la estructura económica de dicho país. En el paso siguiente, se introduce en el mercado global una cantidad ingente de mano de obra barata, cuyos integrantes se convierten en trabajadores mal cualificados a causa del proceso de globalización.

En los últimos 25 años del siglo XX, la migración internacional ha evolucionad. La inmigración se está globalizando, y su composición es cada vez más compleja.

Por los negocios internacionales y las relacionas económicos, la interdependencia entre países está aumentando, la soberanía y el poder regulador de los estados-nación han sido erosionados gradualmente por las fuerzas transnacionales. Desde la internacionalización de la producción de mercancías, la globalización de las capitales y de los negocios, hasta el intercambio de recursos humanos en el mercado laboral

internacional, todas las fuerzas han tendido a que el tradicional estado-nación se vea sustituido por una situación cada vez más desterritoliarizada. Consecuencia de lo anterior, las cuestiones migratorias están recibiendo cada vez más atención, y sus características marcan una nueva época de inmigración internacional en la que se impulsan nuevas formas de considerar su evaluación.

Una de las teorías más pujantes es el sistema mundial, propuesta por el sociólogo histórico Immanuel Wallerstein a mediados de la década de 1970 (Wallerstein, 1974). Al igual que la teoría del mercado de trabajo dual, la teoría del sistema mundial también se centra en los procesos macro-sociales.

Pero la teoría del sistema mundial no es una teoría que se centre en la inmigración, sino en una gran generalización histórica, interpretación simplificada e inclinada de la historia. Esta teoría solo se puede explicar a nivel global y carece de cierto grado de universalidad. Aunque las razones de la migración pueden ser principalmente económicas, en una economía globalizada, el modo de migración se mantiene y continúa estableciendo una red regional completa para el comercio, la producción, la inversión y el intercambio. La revolución tecnológica promueve los viajes y los intercambios transfronterizos, y también apoya el mantenimiento y la expansión de las redes sociales transnacionales creadas por los propios inmigrantes. En un entorno internacional lleno de contradicciones y tensiones, la compresión de las zonas periféricas de los países centrales es la causa de la inmigración transnacional. Algunos sectores de la economía desarrollada exigen que los trabajadores migrantes realicen trabajos de bajos salarios, lo que ha provocado un comportamiento de inmigración desigual. Un grupo de académicos, incluidos Saskia Sassen (1991, 2006) y Alejandro Portes (1990, 2014) creen que, en la inmigración transnacional, la infiltración del capital en países subdesarrollados ha causado caos y exacerba la desigualdad en lugar

de debilitarla. Para Alejandro Portes y John Walton, la esencia del fenómeno de la inmigración transnacional radica en la expansión de los métodos de producción capitalista desde el centro del país hacia las regiones periféricas circundantes, con el fin de compensar la disminución de las ganancias provocada por el aumento de los costos en su propio país. Por lo tanto, los países centrales intervienen en la periferia para la obtención de materias primas y mano de obra barata (Portes y Walton, 1981). El sistema mundial y las teorías de la globalización relacionadas han sido completadas continuamente por académicos como Petras Elizabeth (1981), Erol Rickettes (1987),Salley Findley (1987), Sassen Saskia (2002) y Ewa Morawska (2005).[13] Estos sociólogos han conectado la nueva migración global con sus consecuencias, señalando que el modo de producción capitalista ha entrado en países más periféricos, acompañado de una nueva necesidad de trabajadores baratos en los países centrales y la rápida globalización de los mercados económicos y financieros. La teoría del sistema mundial nos ayuda a comprender las relaciones pasadas y presentes entre países en diferentes etapas históricas y ciertos mecanismos de desarrollo que han provocado la migración. Además, la antigua metrópoli y sus colonias ahora son propensas a establecer una relación entre la exportación y la importación de inmigrantes.

La cantidad de estudios etnográficos empíricos realizados por sociólogos y antropólogos sigue aumentando en los últimos cuarenta años, por ejemplo, David Kyle (1995), Mahler Sarah (1996), Portes y Guarnizo (1991) y Robert Smith (1995)[14]. La red de inmigración y el capital social relacionado ya no se limitan a actividades ubicadas principalmente en las sociedades concretas, sino que cruzan fronteras políticas y se ubican cada vez más en espacios transnacionales. Los antropólogos estudian el Transnacionalismo en el contexto de relaciones de parentescos y en la teoría de redes.

[13] Las obras relacionadas de estos autores pueden consultar en Referencia bibliográfica.

[14] Las obras relacionadas de estos autores pueden consultar en Referencia bibliográfica.

Sus puntos de vista han promovido el desarrollo de la teoría de la "Red de inmigración", que se refiere a las diversas conexiones entre los inmigrantes, sus familiares, amigos y compatriotas, incluidos los inmigrantes que regresan al país de origen. De hecho, una red de inmigración es una combinación de una serie de relaciones interpersonales. Brinda diversas formas de apoyo, información, asistencia económica, oportunidades de empleo, recursos básicos como alojamiento, alimentación etc., estos apoyan sirven para reducir en gran mediad los riesgos y el costo de la inmigración, promoviendo así continuamente los flujos migratorios. Muchas personas inmigran porque las personas relacionadas con ellos lo han hecho anteriormente, aprovechando la red que constituye una especie de capital social beneficiario de los inmigrantes. La visión de la red de inmigrantes fue desarrollada por primera vez por William Thomas y Florian Znaniecki (Thomas y Znaniecki, 1918)[15] recibiendo la influencia de la "Teoría del capital social" de artistas famosos como James Coleman y Pierre Bourdieu:

> *La idea central de la teoría del capital social es que las redes sociales poseen un valor [...] el capital social guarda relación con los vínculos entre individuos, las redes sociales y las normas de reciprocidad y confianza derivadas de ellas* (Putnam, 2002, 14).

Muestra claras diferencias con la teoría del Sistema Social. Las redes de inmigración se enfocan en la estructura interpersonal, por lo que esta teoría ayuda a completar los huecos sin cubrir de las investigaciones mencionadas anteriormente.

Actualmente, el estudio de la migración se ha realizado desde diferentes campos socio - científicos, y emergen constantemente nuevas teorías. Estudios como las Teorías del Transnacionalismo, Teorías institucionales, Teorías funcionalistas, Teorías de los

[15] La red de inmigración es un concepto aportado y publicado por William Thomas y Florian Znanieck en 1918. En esta tesis utilizamos la versión nueva de su libro como la materia de consulta. Thomas, W. y F. Znaniecki, (1996) The Polish Peasant in Europe And America: A Classic Work in Immigration History. Illinois, University of Illinois Press.

mercados duales, etc., comparten algunas semejanzas y se definen por su especial perspectiva. En la revisión de los estudios de diferentes académicos desde diversas perspectivas, se toma consciencia de la importancia de hacer una observación conjunta desde la macro y la micro perspectiva para lograr una visión completa, y por lo tanto, en el desarrollo del presente trabajo se considera el ambiente social relativo tanto a China como a Estados Unidos en el proceso de contextualización y en los análisis de cada objeto concreto.

3.1.3 Proceso de la inmigración y las motivaciones

Antes de inmigración ¿cuál era el pensamiento dominante?, ¿qué preparaciones son necesarias para la acción migratoria?, y después de las oleadas migratorias ¿cómo será su futuro desarrollo?, ¿qué tipo de tendencia va a predominar? La acción migratoria no es un hecho efímero, sino un proceso continuo. El inicio puede ser provocado por una motivación exterior o por una decisión personal, y los individuos deben afrontar distintos retos en cada etapa de la acción migratoria. El proceso de la migración se realiza mediante una serie de pasos, la definición de estas etapas ayuda a comprender este fenómeno con mayor eficacia.

Después de emigrar a un nuevo entorno, tanto los adultos como los niños necesitan un tiempo para adaptarse. El académico hongkonés Chang Cai, cree que la mayoría de los inmigrantes pasarán por cinco etapas de adaptación hasta lograr su objetivo de integrarse en la sociedad. En su libro *The Theory of New Immigrants: Sociological Insight* de 2004, resume a las cinco etapas con la siguiente forma:

1. Fase de luna de miel (*Honeymoon phase*)
2. Fase de choque cultural (Culture Shock) (*Culture shock phase*)

3. Fase de adaptación inicial o ajuste superficial (*Initial adaptation or superficial adjustment phase*)
4. Aislamiento mental o Fase de depresión y frustración (*Mental isolation or Depression and frustration phase*)
5. Fase de integración o aceptación cultural (*Cultural integration or acceptance phase*) (Cai，2004).

El período de choque cultural (*Culture Shock*) se refiere a la destrucción del estatus social normal de una persona frente a una cultura extraña o foránea (Katcher, 1971) (Lull, 2000). Debido a los obstáculos a los que se encuentran en la sociedad de acogida, como el idioma, diferencias en los estilos de vida, hábitos, valores, cierta discriminación racial subjetiva o institucional, indiferencia, etc., los inmigrantes tendrán inevitables emociones y sentimientos negativos durante este período, incluyendo angustia, ansiedad, retraimiento, ira, tristeza o arrepentimiento.

El Dr. Stephen Robbins, psicólogo estadounidense, lleva a cabo un análisis sistemático y una profunda investigación sobre el choque cultural, y expone la teoría del Ciclo Convincente con “cuatro etapas del choque cultural”:

1. período nuevo (aproximadamente en el primer mes)
2. período de pérdida (aproximadamente en el segundo y tercer mes)
3. período de marea baja (aproximadamente del cuarto al sexto mes)
4. período de recuperación (aproximadamente después de medio año) (Robbins,2017)

Dinesh Bhugra y Matthew Becker describen como el proceso de migración tiene tres etapas generales. La primera etapa es la pre-migración (pre-migration), que implica la decisión y preparación para mudarse. La segunda etapa, la migración, es la reubicación física de personas en un lugar diferente al de origen. La tercera etapa, la pos-migración (post-migration), se define como la "absorción del inmigrante en el marco social y cultural de la nueva sociedad" (Bhugra y Becker, 2001) y en ella el emigrante adopta nuevos roles.

En el mundo hispanohablante, existen dos propuestas principales: La primera es la de Tizón García, donde se afirma que la migración combina cuatro etapas: la preparación; la acción migratoria; el asentamiento y la integración (Tizón, 1983: 499). La investigadora misma y el autor Solé confirman que la parte de integración es un asunto complejo donde están involucrados los elementos psicológicos y psicosociales, e incluso los sociológicos. Como un elemento intrínseco y potente, muchas obras literarias y estéticas también intentan poner el foco en esta esfera y abordan la lucha y los conflictos psicológicos de los emigrantes (Solé, 2002). Otra propuesta indicada por Cristina Blanco, ella propone que un proceso migratorio suele contener tres pasos: la emigración, la inmigración y el retorno (Blanco, 2000). En la realización de estas acciones migratorias, se implican el emisor y el receptor, papeles principalmente desempeñados por las comunidades, los países e incluso los inmigrantes individuales. Pero el retorno realizado los emigrantes antiguos puede dar lugar tanto a cerrar el hecho migratorio como a iniciar un segundo movimiento hacia otro destino. Cristina Blanco cree que el proceso migratorio empieza por "la emigración o abandono por parte de una persona o grupo del lugar de origen por un periodo de tiempo prolongado o indefinido" (Blanco, 2000: 125). La emigración y la inmigración son dos términos relacionados dinámicamente con el inmigrante.

Todos los académicos han mencionado la fase de preparación, cuya duración depende de la condición de los individuos y la selección de su destino. El inmigrante hace una evaluación sobre su condición y su futuro, y el resultado se consigue con la ayuda de su familia mediante el análisis de los datos e informaciones recibidas de otros inmigrantes. La fase de migración es un acto en el cual se logra el desplazamiento geográfico, y tras la consecución de lo mismo, es previsible que sucedan una serie de grandes cambios, los cuales acontecerán en la fase del asentamiento. En esta etapa, deberán resolverse los problemas de subsistencia del emigrante, cuya adaptación requiere un tiempo de más o menos duración dependiendo del ambiente en el país receptor y de su habilidad personal. El éxito de esta adaptación variable depende del manejo de las dificultades y del establecimiento de nuevas relaciones sociales por parte del inmigrado. El final del proceso de migración se presenta con la integración, la cual se refiere tanto al nivel psicológico como el psicosocial. Tras el logro y la aceptación de una nueva identidad en el país receptor, el individuo inmigrado se siente como un miembro propio de la sociedad nueva, y aunque muchos de ellos conservan su cultura anterior, sus características ya han perdido la posición dominante. Esta coexistencia de las costumbres antiguas y nuevas es el resultado del proceso final de los inmigrantes, sobre todo en sus primeras generaciones.

Al mencionar las movilidades de inmigración, diferentes etapas, diferentes inmigrantes y diferente contexto social establecen sus propias iniciativas. La acción migratoria no es una decisión simple que solamente reporta beneficios. ¿Por qué frente a los obstáculos, estos individuos persisten en sus acciones migratorias? ¿Cuáles son sus motivos? Al hablar de las motivaciones de inmigración, el famoso investigador y experto en estudios culturales Stuart Hall revela en su artículo *Minimal Selves* y se colecciona por Bhabha Homi: *The Real Me.* Institute of Contemporary Arts, 1987 y se traducen por Luisa Piedrahíta y Andrés Sánchez en 2015:

> *…Me lo he preguntado una y otra vez: ¿qué ocurre para que estés aquí?" y "¿Cuándo volverás a casa?". Ningún migrante sabe la respuesta a la segunda pregunta hasta que lo interrogan. Solo entonces, ella o él saben, en el fondo, que en realidad nunca volverán. La migración es un viaje sin retorno. No hay un 'hogar' al cual volver. Nunca lo hubo. Pero "¿por qué estas aquí?" también es una pregunta interesante, para la que tampoco he sido capaz de encontrar una respuesta adecuada. Conozco las razones que se supone debe uno dar: "por educación", "por el bienestar de los hijos", "por una mejor vida con mayores oportunidades", "para ampliar mis horizontes" etc.,* (Hall en 1987, Piedrahíta y Sánchez (trads), 2015: 9-10)

También puede ser una decisión totalmente exclusiva, porque como dice Stuart Hall, la motivación propia de inmigrar es "huir de la familia" (Bhabha,1987:46). La motivación varía dependiendo del individuo y sus circunstancias debidas a las influencias existentes a su alrededor. Así pues, diferentes individuos emigran e inmigran por múltiples propósitos como el de realizar actividades en los aspectos sociales, culturales y económicas en su sentido más amplio. Pero el motor fundamental suele ser la búsqueda de una vida mejor. Tanto la clase media emigra para una mejor calidad de la vida y una mayor formación individual, como la clase baja lo hace para hallar más oportunidades de desarrollo profesional y económico. Como dice Arizpe Lourdes "Cada clase social tiende a generar un tipo específico de migración en respuesta a los procesos económicos que le afectan" (Lourdes,1980: 6). Además, la inestabilidad social y la exclusión política también estimulan a las personas a emigrar y buscar una vida más segura. Respecto a la elección de destino en países desarrollados, es evidente que sus características son la causa principal: su moneda es más estable, el ambiente social es más seguro, el mercado laboral es más abierto[16] y existen más trabajos disponibles.

Es indudable que la migración es un movimiento estimulado por múltiples factores. Carlos Giménez Romero incluye la satisfacción de necesidades como factor considerable:

> *En sentido general, una migración es "el desplazamiento de una persona o conjunto de personas desde su lugar habitual de residencia a otro, para permanecer en él más o menos tiempo, con la intención de satisfacer alguna necesidad o conseguir una determinada mejora* (Giménez Romero, 2003: 56).

El antropólogo Eduardo Andrés considera que:

> *El concepto de migración ha sido utilizado para hacer referencia a la movilidad geográfica de las personas, de manera individual o en grupo, que se desplazan a hábitats distintos al de su cotidianidad* (Andrés, 1993).

El trabajo toma en cuenta la teoría de los factores *Push & Pull*, lo cual coincide con el estudio de Ravenstein, donde se analizan profundamente los factores de explosión destacando las motivaciones personales, y por lo tanto, muestra una alta dinámica en el momento de analizar los hechos migratorios. Como argumenta Douglas Massey:

> *La decisión de emigrar se analiza a partir de una racionalidad instrumental que induce a elegir libremente entre las oportunidades que ofrece el mercado dentro y fuera del país. Desde esta perspectiva, las migraciones se consideran funcionales, al contribuir al equilibrio del sistema, y rentables tanto para los países como para los inmigrantes* (Massey,1998:194).

Sin duda, la teoría *Push & Pull* muestra la carencia de las influencias sociales, al considerar la migración como un hecho individual. Por lo tanto, el trabajo va a

incorporar otro criterio: el de las Teorías de las redes sociales o Teorías de capital social, donde se considera la migración como una acción con base en las redes sociales y familiares. Las familias transnacionales se constituyen por los inmigrantes y sus parientes, incluidos sus amigos o conocidos.

Otra motivación importante es la influencia del entorno. Las relaciones sociales son como una red que alberga a una serie de individuos que se influyen entre sí. Las acciones migratorias son contagiosas para personas que han convivido en la misma área geográfica desde un tiempo temprano. En la actual era informática, las redes se consideran una expresión popular en los estudios de diferentes áreas, el surgimiento de las redes migratorias es un hecho coincidente con desarrollo social. Las redes pertenecen al sistema relacional, se ubican a medio camino entre el micro plano y el macro plano, es decir, entre las decisiones individuales y las estructuras económicas y sociales, aportación que sirve para eliminar carencias en los estudios anteriores sobre el tema migratorio. La teoría de redes migratorias ha sido propuesta en primer lugar por William Thomas y Florian Znaniecki en la obra ya citada *El campesino polaco en Europa y América*.

Las redes migratorias existen y se construyen gracias a los inmigrantes, incluidos aquellos que ya han regresado, colegas, amigos, e incluso paisanos que comparten su misma región geográfica dan forma a este recurso de comunicación. Estas redes son el medio para relacionarse entre ellos, el foro donde solicitar apoyos económicos o físicos que reduzcan los obstáculos en el proceso migratorio. Douglas Massey cree que las redes migratorias son recursos importantes para que los inmigrantes pueden lograr sus metas en las acciones migratorias, son capitales sociales disponibles que se comparten entre los inmigrantes, sobre todo los de misma una comunidad. Estimulan y motivan a los inmigrantes, una gran parte de los cuales actúan no solamente por la búsqueda de un nivel salarial mayor, sino para poder reunirse con sus familias. Por otro lado, debido del aumento de las dificultades para entrar en los países receptores,

las redes migratorias pueden reducir de forma eficiente los riesgos que conllevan. Por sus útiles características propias, este tipo de redes sociales está creciendo con el paso del tiempo, y su función de impulsar los hechos migratorios puede conseguir que aumenten en mayor cantidad. Cada pequeño éxito significa un gran paso en el propósito y función de estas redes.

Según los estudios de Fred Arnold y Nasra Shah (Arnold y Shah, 2019) gracias al efecto de las cadenas migratorias, cada inmigrante filipino puede llevar consigo a un miembro familiar en el destino migratorio, cada inmigrante coreano del sur 0,5 miembros familiares. Los estudios de Guillermina Jasso y Mark Rosenzweig señalan que cada inmigrante puede traer 1,2 compatriotas de tipo trabajador después de diez años de su propia migración (Jasso, G. y M. Rosenzweig, 1986).Otras teorías como el análisis de sistemas aplicado a las migraciones de Akin Mabogunje (Mabogunje , 1970)o la teoría de la acusación acumulativa de Gunnar Myrdal, señalan que las posibilidades de acciones migratorias aumentan cuando el individuo conoce personas de su entorno interesados en los hechos migratorios. (Myrdal, 1957) Por otro lado, las remesas que se mandan a las familias en su país de origen pueden provocar los estímulos necesarios para aquellos que no tenían planes de emigración. Según Pierre Bourdieu, las costumbres son la conexión entre las decisiones lógicas y no lógicas en el proceso de migración (Bourdieu, 1988; citado en Beatriz Gutiérrez,2013). En ciertas comunidades, cuando los hechos migratorios se convierten en una costumbre fuera del control de la lógica, una vez observado que el cálculo de costo y beneficio ya resulta negativo, las acciones migratorias continúan por la imposibilidad de romper con dichas costumbres.

Las cadenas de inmigración producen influencias continuas en la acción migratoria de los individuos, afectando, en el plano práctico, a la decisión, la preparación y el desarrollo continuo. En el plano psicológico, las cadenas ayudan el mantenimiento de

la identidad propia, las conexiones afectivas y la construcción de la comunidad. Por tanto, se convierten en un factor cruciales en la investigación de los inmigrantes y sus hechos.

3.1.4. Características de la inmigración internacional

Dado que los inmigrantes provienen de diferentes países con distintos contextos culturales, sus motivos para emigrar son también diferentes. Sin embargo, bajo el contexto de la globalización, diferentes inmigrantes están presentando características comunes. En el artículo *La era de la migración. Movimientos internacionales de población en el mundo moderno* de Stephen Castles y Mark Miller se señala que los inmigrantes internacionales pueden tener las siguientes características en los próximos 20 años:

a. Globalización de inmigrantes: dentro del mismo periodo, las actividades migratorias pueden involucrar a más países y regiones. Se destaca la diversidad de áreas de origen y el aumento de inmigrantes a causa de un contexto económico, social y cultural más amplio.

b. Aceleración de la cantidad de la inmigración: el contacto entre diferentes países es mucho más sencillo, lo cual estimulará acciones migratorias.

c. Diversificación de inmigrantes: la mayoría de los países están comenzando a aceptar múltiples tipos de inmigrantes. Las cadenas de inmigración a menudo comienzan de una forma y más tarde aparecen otras diferentes.

d. Feminización de los inmigrantes: las mujeres inmigrantes están aumentando en los procesos de inmigración. Al ir finalizando la dominación atávica de los hombres,

las mujeres están jugando un papel importante en el mercado laboral desde la década de los sesenta.

e. Politización de la inmigración: la migración internacional ha comenzado a afectar a "las políticas domésticas, las relaciones bilaterales y regionales y las políticas de seguridad en todos los territorios nacionales." El tema migratorio está generando una influencia cada vez más grande en los países actuales. (Castles y Miller: 2005)

La inmigración internacional es una forma importante de entender la interacción social del mundo moderno, puesto que demuestra el desarrollo y progreso de la sociedad humana. Es el resultado inevitable de la globalización. En este nuevo siglo, el movimiento transfronterizo realizado por varios factores de producción se ha acelerado notablemente, el proceso de globalización se ha vuelto cada vez más profundo y los inmigrantes internacionales también han mostrado características distintivas de los tiempos anteriores. Desde la guerra fría, la cantidad de inmigrantes internacionales ha tenido un aumento relevante, pero si se evalúa su porcentaje respecto a la población mundial, el aumento no es tan rápido dado que esta también está creciendo. Además, la inmigración internacional es un proceso dinámico, no estático, lo que significa que la observación de los inmigrantes internacionales necesita un período de largo plazo.

Debido del desarrollo social, las distancias geográficas ya no son el problema principal de las movilidades, así que el flujo de inmigrantes tiene más opciones en el momento de elegir el destino. Los flujos migratorios internacionales son más diversos, siendo las formas principales los flujos Norte-Sur y Sur-Sur. La primera es la movilidad desde los países subdesarrollados hacia los desarrollados, la otra se refiere a las movilidades dentro de los países en vías de desarrollo. Fuera de los inmigrantes mencionados anteriormente, otro tipo de inmigrante está siendo cada vez frecuente: se trata de los

inmigrantes ilegales y los refugiados. Debido a la mejora del sistema administrativo, la situación de la inmigración ilegal internacional es generalmente estable, pero el problema de los refugiados se ha vuelto cada vez más acuciante y se ha convertido en un gran desafío para la gobernanza mundial en su tratamiento de la inmigración.

3.2 Identidad de los inmigrantes y estudios relacionados

3.2.1 Identidad de los inmigrantes

La palabra “identidad” fue utilizada por primera vez por el psicoanalítico Sigmund Freud para expresar la conexión emocional de una persona con otra. En la era moderna, este término se usa en una forma más amplia. En el espacio psicológico involucra los comportamientos políticos de las personas, como el reconocimiento personal de naciones, partidos políticos e incluso de un cierto grupo de culturas. Las personas pueden tener diferentes niveles de identidad en diferentes áreas, como partidos políticos, clases, industrias, grupos étnicos, religiones, etc., según el papel especial que desempeñen los individuos en una determinada sociedad. A causa de las movilidades, los inmigrantes deben enfrentarse a una serie de cambios, por lo tanto, la búsqueda de su propia posición social y la reconstrucción de una propia identidad cultural es un reto para los nuevos llegados y una de sus principales tareas a acometer. Los cambios geográficos conllevan una serie de evoluciones psicológicas del individuo. El presente trabajo centrará su enfoque en la identidad de los inmigrantes, especialmente en su identidad cultural, aspecto que se expondrá de forma pormenorizada dado que su grado de consecución está afectado por los diversos cambios y obstáculos presentes en el proceso migratorio.

A pesar de su aparente carácter simple y ordinario, la identidad es una cuestión sumamente complicada que ha suscitado una gran atención por parte de intelectuales de diferentes áreas de estudio. Más que un concepto académico, este término se refiere a un elemento inherente en cada individuo. El filósofo británico Jon Austin señala la conexión entre la identidad y el individuo en la introducción de su libro *Culture and Identity:*

> *Una experiencia muy común para muchas (quizás la mayoría) de las personas es identificarse e identificarse de una manera muy mundana, excepcional y, por lo tanto, irreflexiva: femenina, joven, Generación X, baby boom, cabeza de metal o lo que sea. La mayoría de nosotros, pensativos o sin pensar, clasificamos y clasificamos a aquellos con los que nos encontramos en nuestra vida cotidiana de manera tan linguística o discursiva*.[17] (Austin ,2005)

George Orwell han introducido la investigación de la identidad en el campo de las ciencias sociales en los años 50 del siglo pasado.[18] A su vez Erickson indica en su artículo El problema de la identidad del yo (Erikson, 1963) que el concepto de identidad de uno mismo es mucho más que un concepto psicoanalista. El famoso sociólogo Stuart Hall indica en su artículo *Minimal Selves* que:

---

[17] Austin, J., (2005) "Culture and Identity", Frenchs Forest N.S.W. Párrofo traducido desde ingles

[18] "The worst thing one can do with words" wrote George Orwella half a century ago, "is to surrender to them." If language is to be "an instrument for expressing and not for concealing or preventing thought," he continued, one must "let the meaning choose the word, and not the other way about."' The argument of this article is that the social sciences and humanities have surrendered to the word "identity". Brubaker, R., y F. Cooper (2000) Beyond identity, en Theory and Society, No. 29, pp.1–47. pp.1

> *La identidad se forma en el punto inestable donde las historias 'indecibles' de la subjetividad se encuentran con las narrativas de la historia, de una cultura. Y ya que está posicionado con respecto a narrativas refinadas que han sido profundamente expropiadas, el sujeto colonizado siempre está 'en algún otro lado': marginado por partida doble, desplazado siempre a otro lugar distinto de donde está o desde el cual es capaz de hablar*[19] (Hall, 1987; traducido por Piedrahíta y Sánchez 2015)

Stuart Hall destaca la posición del sujeto y su exploración. Existe una diferencia entre el "yo" y el "otro", y el proceso de la búsqueda de estas diferencias también es el proceso de la construcción de la identidad. El teórico social Jeffrey Weeks define la identidad con estas palabras:

> *Sobre la pertenencia, sobre lo que tiene en común con algunas personas y lo que le diferencia de otras. En su forma más básica, le proporciona una sensación de ubicación personal, el núcleo estable de su individualidad... En el centro, sin embargo, están los valores que compartimos o deseamos compartir con otros…20* (Weeks, 1990: 92)

Manuel Castells explica la identidad de los actores sociales de la siguiente manera:

---

[19] Traducción de Hall, S., (1987) "Miminal selves", en Bhabha Homi (1987) Identity: The Real Me, London, Institute of Contemporary Art, pp. 44-46, Piedrahíta, L. y Sánchez, A. (trads.) (2015) "Los sí mismos al mínimo", en Intervenciones en Estudios Culturales, 2 (9), pp.9-15.

[20] Weeks, J., (1990): T*he Value of Difference. Identity: Community, Culture, Difference.* London: Lawrence & Wishart, pp. 88-100 traducido desde el inglés: "about belonging, about what you have in common with some people and what differentiates you from others. At its most basic it gives you a sense of personal location, the stable core to your individuality...At the center, however, are the values we share or wish to share with others."

> *Un atributo cultural o un conjunto relacionado de atributos culturales, al que se da prioridad sobre otras fuentes de sentido, y es factible que cada individuo puede reunir una pluralidad de identidades* (Castells, 1997:30).

Afirma también que:

> *La identidad es una construcción que utiliza variedad de materiales de la historia, la geografía, la biología, las instituciones productivas y reproductivas, la memoria colectiva y las fantasías personales, los aparatos de poder y las revelaciones religiosas* (Castells,1997:35).

Todos los elementos están involucrados en la construcción de la identidad del individuo, proceso que está marcado por el contexto social de determinado tiempo, según afirma este mismo autor:

> *Pero los individuos, los grupos sociales y las sociedades procesan todos esos materiales y los reordenan en su sentido, según las determinaciones sociales y los proyectos culturales implantados en su estructura social y en su marco espacio/temporal* (Castells,1997:29)

Evidentemente, el poder desempeña un papel crucial en la construcción de la identidad, debido a que esta se conforma dentro de un estado de relaciones de poder.

Roger Brubaker y Frederick Cooper señalan en su artículo *Más allá de la identidad,* que el estudio de la identidad en Estados Unidos tiene una historia relativamente corta. Ellos introdujeron a Estados Unidos el concepto de la identidad en el campo de ciencias

sociales en los años 60 del pasado siglo (con ciertas anticipaciones en los 50).[21] El concepto de identidad se utiliza principalmente en el campo del psicoanálisis cuando Freud la introduce por primera vez, él no se refiere a la identidad del sujeto, sino a su vinculación con el judaísmo. Un importante aporte sobre la identidad proviene de Erik Erikson en su teoría del desarrollo psicosocial, que generaliza la popularización de la identidad confirmando que la construcción de la identidad de es un proceso de desarrollo progresivo.

Durante la década de los 60, los movimientos étnicos, los grupos homosexuales, las olas feministas y otros grupos sociales promueven la difusión de la ideología de identidad, reivindicando el reconocimiento de sus propias identidades. A partir de este momento, más que el área de la psicología, son los movimientos políticos y la cultural social los que definen e influyen en la formación de la identidad, circunstancia que se ve reflejada en los nuevos estudios sobre la misma. Una de las consecuencias es que, debido de su explotación, muchos investigadores comienzan a rechazar el término identidad por su amplitud y sus grandes ambigüedades, y como consecuencia nace el concepto de crisis de identidad.

En la década de 1980 aparecen encendidos debates sobre raza, clase y género, y los autores que trata estos tres temas son, por ejemplo, Kwame Anthony Appiah y Henry Louis Gates el cual los define como "*santísima trinidad en la crítica literaria y los estudios culturales*" (Appiah y Gates, 1995) La penetración de la literatura en el terreno de la identidad de esta época prolonga su influencia, y con el paso del tiempo, las variaciones y nuevas asignaciones se hacen frecuentes, como identidad política, identidad transnacional, identidad vocacional, etc. La reflexión y exploración de la identidad es una cuestión que atrae el interés de muchos investigadores. Por lo tanto,

[21] Información proviene de Brubaker, R. y F. Cooper (2005) "Más allá de la identidad", en Wacquant, L., (comp.) Repensar Estados Unidos: para una sociología del hiperpoder, Barcelona, Anthropos Editorial, pp.178-208.

para el desarrollo de investigaciones posteriores, hace falta realizar una revisión previa de los trabajos académicos precedentes, de tal forma que puedan tener un conocimiento actualizado sobre la situación teórica actual en que se encuentra este tema.

Una de las teorías reconocidas proviene del área de la psicología, la teoría de la personalidad de Gordon Willard Allport, un respetado teórico sobre la personalidad, que también ha intervenido en las investigaciones acerca de la identidad (Allport, 1961). Piensa este autor que el estado del yo se desarrolla gradualmente, y este proceso se dirige desde el ser fisiológico al ser social y al ser psicológico. Por lo tanto, el estado más primitivo de la autoconciencia es la autoconciencia fisiológica, también denominada "yo" corporal, y se trata de la preocupación por uno mismo por comprender el propio cuerpo y sus sensaciones, incluyendo la posesión, el dominio y el amor. Desde la edad de los tres años hasta la pre-adolescencia transcurre la etapa que gestiona el yo social. El juego y el aprendizaje en esta etapa son los medios para establecer la autoconciencia. Los individuos mostrarán comportamientos que cumplan con los requisitos sociales, comportamientos que se convertirán en un yo social adaptado a estos. Desde la pubertad a la edad adulta transcurre la etapa de autodesarrollo psicológico, cuando la autoconciencia tiende a experimentar una importante maduración.

Erik Eriksson es el fundador de la teoría de la auto-identidad, considerado uno de los investigadores principales que introduce la identidad en el campo de la psicología. Afirma que existen ocho etapas principales en la vida de una persona que deben acometer diferentes tareas de desarrollo (*8 Psychosocial Stages*)[22]. En una de ellas, la

[22] La teoría de Erikson consta de ocho etapas de desarrollo. Cada etapa se caracteriza por un conflicto diferente que debe ser resuelto por el individuo. Cuando el entorno impone nuevas demandas a las personas, surgen los

adolescencia, la formación de una identidad propia es la tarea central. Durante el periodo de retraso social psicológico, los adolescentes se enfrentan a la labor de autodefinición y especificidad, es decir, la percepción subjetiva del individuo de la continuidad pasada (Eriksson, 1950, 1968). Según Eriksson, la identidad propia, como esencia de la personalidad, incluye un compromiso con la ideología, los roles y los valores. Si no se consigue completamente la definición del "yo" en la infancia, puede generar un carácter inmaduro o una dispersión de la propia identidad, lo que le impedirá, indefectiblemente, el conocimiento de sí mismo (Eriksson, 1975).

El sociólogo estadounidense George Herbert Mead expone la teoría de Interaccionismo Simbólico *(Symbolic Interactionism)* Señala que la identidad es el resultado de una interacción entre los diferentes miembros de un grupo. Los individuos son objetos sociales, y su formación personal no puede llevarse a cabo si no se realiza en compañía del resto de la población. Por lo tanto, el análisis de la identidad y del yo debe enfocarse en el proceso de las interacciones entre las personas. según él (Mead, 1934,2001) la formación de la identidad y su desarrollo se dividen en tres etapas:

(1) La etapa de preparación es un periodo donde se imita a los demás de manera inconsciente y se carece de comprensión de los símbolos y sus significados.

(2) En la etapa de imitación, el niño aprende a interpretar a una "persona importante" a la que ha imitado y se observa a sí mismo desde la perspectiva de esa otra parte.

---

conflictos. Como señala por Schultz *"Theperson is faced with a choice between two ways of coping with each crisis, anadaptive, or maladaptive way. Only when each crisis is resolved, which involvesa change in the personality, does the person have sufficient strength to dealwith the next stages of development"*(Schultz and Schultz, 1987).

(3) En la etapa del juego de rol social o etapa de la competencia, los individuos asumen un rol, y pueden verse a sí mismos desde la perspectiva de varios "otros importantes" y generalizarlos en su conjunto, lo cual puede considerarse como la expectativa del grupo o hacia el individuo. Las normas, actitudes, valores y objetivos de los grupos sociales se internalizan en el individuo, formando el yo, y la sociedad reconoce y acepta el papel social que desempeña.

El famoso filósofo Charles Taylor expone conclusiones profundas desde una perspectiva filosófica. En su libro *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (Taylor, 1989) describe el importante valor que tiene la relación entre la existencia del propio reconocimiento personal y la moral. En el momento en que las personas se forman el concepto de "yo", este no solo tiene un significado psicológico y sociológico, sino que también es un descubrimiento de sus propios deseos, una estrategia para formar una autoimagen en un espacio moral, así pues, el análisis de la interioridad debe vincularse con una serie de aspectos, biológicos, morales, lingüísticos, etc.

Además, el concepto del "yo" se establece en las relaciones con otros sujetos. Charles Taylor confirma que la identidad no solo está relacionada con su posición sobre la moral y los asuntos espirituales, sino también con ciertas comunidades, y la unión de ambos temas son el germen de un problema de identidad total (Taylor, 1989). A diferencia de los estudios de la identidad desde una perspectiva ética, filosófica y moral, Stuart Hall lo hace partiendo de un punto de vista político y cultural, además de incorporar estudios del lenguaje, la colectividad y los anales psicológicos, y afirma que el poder político produce influencias cruciales en la identidad propia. Escribe este autor en su artículo *Quién necesita identidad* que:

> *Las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas (véase Hall, 1995). Son el resultado de una articulación o encadenamiento exitoso del sujeto en el flujo del discurso* (Hall y Du Gay, 2003: 15).

Se construye en base a un juego de poder y exclusión:

> *Las identidades se construyen mediante las diferencias, no al margen de ella. Esto implica la admisión radicalmente perturbadora de que el significado positivo de cualquier término –y con ello su "identidad"- sólo puede construirse a través de la relación con el otro, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta, con lo que ha denominado su afuera constitutivo* (Hall y Du Gay, 2003：23).

La cuestión de la identidad ha sido analizada por los investigadores de diferentes áreas. Respecto a los sociólogos, dedican su atención a individuos de diferentes grupos sociales, intentando aclarar los factores políticos que influyen en ella.

La cuestión de la identidad abarca una amplia gama, puede referirse a elementos diferentes, como identidad individual, identidad social, identidad étnica, identidad profesional, etc. Al mismo tiempo, existe una coexistencia de la identidad individual y la identidad colectiva. Aunque existen muchos aspectos en el estudio de la identidad, en relación con los inmigrantes, Para profundizar en el presente trabajo, se destaca la identidad cultural.

3.2.2 Identidad social e Identidad racial

Los individuos son elementos inseparables de la sociedad, así que el estudio de la identidad social es un campo donde se encuentran numerosas aportaciones por parte de los intelectuales. La teoría de la identidad social de Henri Tajfel estima que la pertenencia a un grupo social de una persona es una parte importante de su propio concepto, y aboga porque las personas se esfuercen en adquirir y mantener una identidad social, lo que aumentará su autoestima. Esta teoría también señala que la identidad social se divide en tres procesos: en primer lugar, la categorización, referido a objetos, eventos y personas con el fin de definir los grupos internos y externos; el segundo paso es la comparación social y hace referencia a la comparación entre el grupo al que pertenece con otros grupos, considerando aspectos tales su posición en la sociedad, objetivos propios del grupo, etc.; la última etapa es la distinción positiva, una vez realizada la comparación encuentra las ventajas de su pertenencia al grupo elegido, y esta obtención de una nueva identidad le genera un aumento de su autoestima (Tajfel, 2010).

Pertenecer a un grupo determinado ofrece al individuo el estímulo de pertenecer a una comunidad concreta, lo cual aporta al individuo una identidad social. Según Henri Tajfel, la identidad social produce la contraposición de “nosotros” y “ellos”, los grupos internos son grupos con los que se identifican los miembros, y los grupos externos son aquellos con los que no se identifican y a los que pueden discriminar, resaltando sus aspectos negativos (Tajfel, 2010). Los puntos de vista prejuiciosos entre culturas diferentes pueden desembocar en racismo, porque, aunque situar a las personas en grupos y categorías es una tendencia de la lógica cognitiva de los seres humanos, es fácil que esta tendencia pueda llevar a situaciones o pensamientos extremistas. La aparición de los estereotipos tiene su base en la costumbre de categorizar a gentes de diferentes razas, clases sociales, religiones, etc. Después de la categorización, la adaptación de la identidad al grupo en el que se les ha clasificado como pertenecientes conlleva un carácter emocional, y su autoestima se incrementa apoyada en la

membresía del grupo. Una vez la identidad social está construida, provocará una comparación social, acción que también influye positivamente sobre la autoestima generando un fuerte enlace entre los miembros de un mismo grupo.

La inmigración provoca una mezcla de grupos de diferentes etnias, y el carácter internacional de las movilidades genera contactos directos entre diversas etnias, grupos compuestos de individuos que obviamente presentan distintas identidades raciales. En los estudios sobre la identidad racial existen varios modelos creados por diferentes investigadores. La teoría de Erik Erikson sobre la formación de identidad del ego presenta una reflexión importante, señalando que una identidad completa es el resultado de un proceso de exploración y experimentación de un objeto humano, la etapa de adolescencia se trata de un periodo importante que deja un legado de influencias en futuras etapas de la vida adulta, como el aspecto de las creencias religiosas, las preferencias políticas, las relaciones sociales etc.

La identidad propia existe tanto en el grupo mayoritario como en el minoritario, pero la mirada de los investigadores suele apuntar a los grupos minoritarios. Jean Phinney es uno de los investigadores que han realizado su estudio referido a los grupos étnicos minoritarios. Basada en la teoría de la auto-identidad de los antecesores, Jean Phinney plantea un modelo de identidad étnica. Afirma que los individuos procedentes de grupos étnicos están experimentando cuatro tipos de estado en la identidad étnica relacionados con la exploración y el compromiso: Dispersión, exclusión, compensación diferida y aceptación (Phinney, 1989). La primera etapa de dispersión expresa una falta de exploración o compromiso con una identidad racial propia. El individuo no es consciente de ser un miembro de un grupo étnico y suele identificarse con la cultura de la sociedad dominante, se caracteriza por la carencia de la exploración étnica, debido a una identidad difusa por falta de interés personal o por dar forma a su identidad aceptando opiniones ajenas El segundo periodo es el

contrario, no se experimenta una exploración personal, pero se mantiene un fuerte y estable compromiso con una identidad determinada. En la tercera etapa, la identidad propia del individuo se extiende hacia la comunidad grupal, aparece el interés por incorporarse a diversas actividades culturales, lo cual favorece que los individuos puedan lograr una identidad étnica estable. En la cuarta etapa, el individuo tiene un compromiso más fuerte con los valores culturales, y después de un período de exploración intensa, interioriza una comprensión más profunda de su identidad étnica.

La existencia de un desequilibrio entre diferentes grupos étnicos es un fenómeno común, por lo que la desigualdad en el estado social y otros aspectos ha llamado la atención del investigador Anthony Smith que ha intentado establecer los principios de un marco para la conceptualización del proceso de la identidad ética (Smith, 1996). Afirma que cualquier estudio debe considerar el ambiente social, el desarrollo de la identidad étnica y su necesaria preservación, la observación de los conflictos étnicos y su resolución y la integración de los grupos étnicos minoritarios.

La cultura mantiene estrechos lazos con la identidad étnica, y los elementos que la conforman representan una peculiaridad que constituye la diferencia con las culturas de otros grupos étnicos. Conservar y compartir la misma cultura son la fuente de poderosos enlaces entre los individuos, y junto a la construcción de lazos psicológicos se generan relaciones en diversos aspectos de la vida social. Otro académico, Wsevolod Isajiw, piensa que la identidad étnica está compuesta por tres aspectos: interno, psicológico y externo (Isajiw, 1992: 413). Las identidades interna y psicológica se dirigen hacia una disposición obligatoria en el propio grupo étnico, la cognición de su imagen y características y también la afección, lo que ofrece una sensación de confort al sentirse miembro de una comunidad. El individuo ve fortalecidos dichos sentimientos mediante acciones externas tales como la construcción de relaciones sociales con otros individuos y la participación en actividades culturales

3.2.3. Identidad cultural

Desde un punto de vista grupal, la identidad puede combinarse con muchos elementos, algunos de ellos ya mencionados anteriormente, la identidad nacional, étnica, religiosa etc. Pero la identidad cultural es nuclear, puesto que la cultura muestra el significado de su esencia al ser humano. En este nivel, la cultura se manifiesta en los valores y las normas de comportamiento; diferentes grupos (grupos no temporales) tienen diferentes sistemas culturales, cada uno de ellos referido al reconocimiento de una cultura común entre individuos y grupos. Utilizar los mismos símbolos culturales, compartir una filosofía de vida común, adherirse a una mentalidad colectiva y a sus normas de comportamiento forma un base de la identidad cultural. En su estudio se necesitan resolver las relaciones entre “nosotros” y “otros”, porque la confirmación de la identidad debe conocer la existencia de las diferencias. La identidad individual siempre está presente en las relaciones, la identidad cultural considerada a un nivel grupal existe en las similitudes y oposiciones entre "nosotros" y "otros". El “otros” forma una parte indispensable y necesaria para establecer "quiénes somos". Bajo la premisa de la comunicación y los intercambios, la comprensión de “quiénes somos” no solo es dada por el grupo “nosotros” sino también por los reconocimientos de “nosotros” respecto a “otros”. Es decir, la identidad cultural se puede dividir en auto-identificación e identidad externa. El primero se refiere a auto-reconocimiento de un grupo cultural y su expresión de la propia imagen hacia los otros; el segundo se refiere al reconocimiento y la atribución de “otros” a un grupo cultural ajeno. Uno de los dos procesos por separado no conformaría la identidad cultural de un grupo, la cual debe venir dadas gracias a la unión de ambos.

La identidad cultural de los inmigrantes es el enfoque principal de este trabajo, aspecto que también es la temática elegida en numerosas obras fílmicas, donde se retrata el hecho de que constituye una fuente de choques y conflictos para los inmigrantes. Existen diferentes estándares para definir la identidad cultural, los académicos tradicionales creen que está determinada por la propia esencia y el origen del ser humano. Sin embargo, si las personas viven en un entorno cultural diferente del suyo propio, serán influidas por los factores propios de su lugar de residencia, formando así los correspondientes valores y formas de pensar. Stuart Hall, el fundador de los estudios de identidades culturales, plantea en el artículo *Identidad cultural y diáspora* que:

> *No debemos considerar la identidad como lo que se ha completado, y luego reproducirla mediante nuevas prácticas culturales, sino que debe ser como una especie de 'producción', nunca termina, siempre está en el proceso y siempre es una reproducción de la composición interna más que externa* (Hall,1999: 137).

Esta afirmación plantea preguntas sobre el estándar del posicionamiento tradicional de “identidad cultural" y considera su variabilidad. Hall cree que la identidad cultural se puede definir como una cultura compartida, colectiva, "un verdadero “yo”, oculta en muchos otros “yo” más superficiales o impuestos artificialmente, con los que se comparte una historia que sus antepasados ya consideraban como propia. (Hall, 1999) Esto significa que la identidad cultural es tanto “existente” como “cambiante”, pertenece al pasado y pertenece al futuro.

Las investigaciones sobre los aspectos de la identidad y sus relaciones con los estudios de la cultura son también expuestas por Stuart Hall, quien propone dos criterios principales sobre la producción de las identidades. Según su criterio, las identidades no son transparentes ni están libres de dudas, no es una realidad hecha sino un

producto que no ha finalizado, porque las identidades siempre están en un proceso de construcción. Frente a las identidades culturales, tiene dos opiniones diferentes y complementarias.

Primeramente, las identidades culturales están bajo múltiples superficies, cualquier identidad conserva determinados contenidos intrínsecos y nucleares, los cuales han sido definidas por un origen común. Las identidades culturales reflejan experiencias históricas comunes, compartiendo los mismos lenguajes y significaciones cultuales. Conceptos como auténtico, original, etc., ofrecen ciertas estructuras estables cuyo significado especial es reconocido por el individuo podrían definirse como historias invisibles que desempeñan un papel relevante en los movimientos sociales.

Por otro lado, Stuart Hall cree que las identidades no pueden ser totalmente construidas de manera independiente. Esta imposibilidad se explica porque su existencia depende de las diferencias con otras identidades y la negación de las mismas, así que inevitablemente provocan unas relaciones donde estas también están involucradas. Como confirma Stuart Hall:

> *La identidad es una representación estructurada que sólo alcanza su carácter positivo a través del estrecho ojo de lo negativo. Antes de poder construirse, debe atravesar el ojo de la aguja del otro* (Hall, 2003:21).

La política es un poder que se implica al cuestionar el modo de producción de las identidades. Así lo describe Lawrence Grossberg en su artículo *Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?*:

> *La mayoría de los trabajos sobre estudios culturales se dedican a investigar y cuestionar la construcción de identidades subalternas, marginadas y dominadas, aunque algunas*

> *investigaciones recientes comenzaron a explorar las identidades dominantes como construcciones sociales. Rara vez, sin embargo, unas y otras se estudian en conjunto como recíprocamente constitutivas, tal como parecería indicarlo la teoría* (Grossberg, 2003 :153).

Como se menciona en el primer aspecto, las semejanzas y similitudes son inevitables, pero las grandes diferencias también son importantes, porque establecen quiénes somos y quiénes vamos a ser. Este criterio centra la atención en el futuro y no en el pasado, no es un resumen simple de historias y hechos. Puede decirse que se trata de un teatro donde las culturas, las historias y el poder no detienen nunca sus representaciones. Evidentemente, tanto las identidades marginadas como las generales requieren una conexión estrecha con los elementos culturales.

Tanto la identidad dominante como las subordinadas presentan una fuerza exigida mutuamente la una de la otra, el propio poder de la identidad general se inestabiliza por las marginales, y la dominante también ejerce sobre las subordinadas una carga de negatividad. Pero este *Juego de Diferencias,* término acuñado por Stuart Hall en su artículo *The Multicultural Question,* construye las propias identidades (Hall, 2018). Cada grupo determinado comparte los mismos rasgos culturales, en referencia a costumbres, valores, creencias, etc., de lo que se deduce que la identidad cultural es un producto de la colectividad, una serie de elementos intangibles. Stuart Hall destaca la importancia de la diferencia en su artículo *¿Quién necesita identidad?* "Las identidades se construyen a través de la diferencia, no al margen de ella…" (Hall y Du Gay, 1996: 15). Esta diferencia surge por la comparación entre sujeto y objeto.

La identidad cultural es permanente pero también es variable. Las diferentes culturas tienen una historia que se construye y reconstruye constantemente, no solo por

factores económicos, políticos, sociales, psicológicos y contextuales, sino también por otras identidades culturales.

> *Toda identidad tiene como margen un exceso, algo más, la unidad, la homogeneidad interna que el término identidad posee como fundamental, no es una forma natural, ya que toda identidad nombra como su otro necesario, aunque silenciado y tácito, aquello que le falta* (Hall y Du Gay, 2003:19).

En los estudios culturales se suele colocar la identidad social y la identidad cultural de diferentes grupos de personas en ciertas sociedades determinadas. El concepto de "yo mismo" debe ser buscado y aclarado en el ámbito cultural y social. Al tratar la identidad cultural y social de los seres vivos, los elementos como nación, etnia, raíz, clase, género, religión, profesión y lenguaje son aspectos que puede ayudar a definirlos. Naturalmente, los estudios relacionados van incorporando la multidisciplinariedad, incluyendo campos específicos históricos, geográficos, sociales, políticos, económicos, nacionales, ideológicos, coloniales, culturales y subculturales, de arte popular y otros conceptos, además de la preferencia teórica y el sistema de valores del investigador, afectan también el proceso y el resultado de las investigaciones.

Stuart Hall aporte un punto de vista nuevo en el estudio de la identidad cultural. Argumenta que la identidad cultural es dinámica y siempre está en proceso de producción, pero nunca se completa. Por lo tanto, Stuart Hall señala que la forma de pensar acerca de la identidad cultural deberá cambiarse del tradicional "quién soy yo" y "de dónde vengo", a "qué tipo de persona seré" y "a dónde voy a ir". La mirada del sujeto debe colocarse hacia el futuro en vez de fijarse en el pasado. Este cambio en el debate y la perspectiva sobre el tema social tiene una gran importancia, abre una nueva forma de explorar la "identidad cultural" de los actuales sujetos sociales.

Piensa este autor que, en el entorno posmoderno y poscolonial, la construcción de la "identidad cultural" se forma mediante el proceso de ser difundido repetidamente por el sujeto y constantemente marginado por las diferencias. Por lo tanto, es un proceso dinámico, incierto. La crisis de identidad de las personas posmodernas y su ansiedad de identidad es un sentimiento destacado. La identidad cultural no es un retorno completo a la fuente de cultura, lo cual no deja de ser imposible. Ya no se trata de acudir a las fuentes de la tradición anterior, así que inevitablemente produce una crisis de confianza. La verdadera identidad cultural es el fruto del choque entre la legada por el pasado y la incierta del futuro, así que se construye mediante continuos cambios y evoluciones.

La identidad cultural es la manifestación de los atributos sociales humanos, es empírica y se puede expresar y percibir. Dicha expresión puede manifestarse en numerosos aspectos, expone una identidad simbólica cultural como pueden ser los caracteres del lenguaje, las formas materiales de prácticas culturales etc. Además, en el campo de las actitudes, evaluaciones, atribuciones, auto identificación y apego emocional de las personas a diferentes grupos culturales también pueden definir los atributos de la identidad cultural. En la conciencia propia, el nivel de aceptación de las normas sociales y los valores culturales de determinada cultura grupal es diferente.

Como una extensión del concepto de la identidad, la identidad cultural puede representar una serie de características culturales de determinado grupo étnico o de una nación en particular. Esta característica procede de una historia común en un grupo particular. Sus propios elementos, símbolos, tradiciones o creencias religiosas representan una existencia estable reflejando las experiencias históricas y los códigos culturales comunes. Es una referencia bajo la sedimentación histórica en constante cambio. El objetivo de esta identidad cultural es la búsqueda de un sistema de

caracteres éticos comunes y una estabilidad para la supervivencia. Por otro lado, tal y como ya se ha mencionado, la identidad cultural no es un producto terminado sino un producto que está evolucionando constantemente bajo las influencias de historias y realidades procedentes del entorno concreto y el poder.

La identidad cultural es el consenso humano y el reconocimiento de la cultura, lo que supone una sublimación de la cognición humana de la naturaleza y forma el criterio de pensamiento y la orientación hacia los valores que rigen el comportamiento humano. Bajo el contexto trasnacional, las colisiones de las diversas culturas en la ola de globalización crean nuevas dudas y reflexiones sobre la identidad cultural propia, sobre todo a los grupos migratorios. Los inmigrantes tienen la necesidad ineludible de enfrentarse a los intercambios políticos, económicos y sociales internacionales, y por lo tanto la estabilidad de su identidad cultural se enfrenta a mayores desafíos. Mantener su identidad original o actualizarla es un problema acuciante para los inmigrantes, y esta lucha se presenta directamente en sus comportamientos. Se puede apreciar en diversas ocasiones que, para la búsqueda de un sentido de pertenencia cultural y el logro de una potencia grupal, el establecimiento de las comunidades después de la inmigración debe constar de un notorio número de inmigrantes. Uno de los ejemplos destacados es la existencia de Chinatown.

A pesar de que el hecho de establecer asentamientos no pueda evitar la influencia de la cultura estadounidense en su cultura original, esta consigue retrasar su incorporación, y de esta forma, construir una identidad cultural nueva se convierte a un proceso gradual. Aunque las características culturales originales han estado en un proceso abierto de cambio, la memoria histórica de la cultura original hace que el individuo todavía tenga una identidad relativamente estable frente al impacto de la cultura heterogénea. La estabilidad de la identidad cultural también es causa de ciertas confusiones en la identidad propia de los inmigrantes con la existencia de

conflictos intergeneracionales. Con el paso de una estancia prolongada en países extranjeros y tras profundizar en la integración con las culturas nacionales extranjeras, algunos inmigrantes o sus descendientes han asumido la cultura dominante de los países extranjeros. Los choques entre su mundo interior y la realidad externa son una compañía obligada en este proceso.

Los conflictos culturales siempre han existido, ya sea entre individuos, entre organizaciones o entre distintos grupos étnicos u otras formas. Las comunicaciones interculturales tienen una característica importante: la heterogeneidad de la cultura. Como consecuencia, debido a que el sistema simbólico y significante de los sujetos que participan en las comunicaciones son diferentes, la comunicación se bloquea. A veces frente a un mismo comportamiento, individuos de diferentes contextos culturales muestran diferentes reacciones, frente a los mismos acontecimientos, tienen diferentes interpretaciones.

Independientemente de la forma de los conflictos, la causa fundamental de los mismos es la existencia de diferencias en los valores, formas de pensar y hábitos de comportamiento, características esenciales de una cultura concreta. Es un sistema para evaluar los estándares de verdad, bondad y belleza, y constituye la cultura más profunda de una nación. Dicho sistema guía el comportamiento de las personas, afectando a su vez a la comprensión y evaluación del individuo sobre el comportamiento de los demás. Por otra parte, la forma de pensar, como producto de la cultura social, está influida por las tradiciones históricas, lenguaje y métodos de producción, y este hecho puede desembocar en la generación de conflictos.

3.2.4. Asimilación Cultural

Los estándares de actividad social guían a las personas a regular sus propios comportamientos puesto que las relaciones con otros individuos son una eficaz manera de aprendizaje para la vida social. Los comportamientos convencionales dentro de una cultura pueden ser mal entendidos en otros contextos culturales, y muchos de los conflictos entre culturas heterogéneas son causados por la incomprensión del comportamiento de la otra parte. Por lo tanto, y por lo general, los conflictos que afrontan los inmigrantes tienen carácter de inevitabilidad. Para resolver dichos conflictos, la evolución de la identidad cultural original de los inmigrantes es un proceso que se alarga en el tiempo y que continúa desintegrándose y enfatizando en el proceso de transformación.

La ola creciente de inmigración y las poblaciones transfronterizas e interregionales han provocado el desenfoque gradual y el cambio de identidad cultural. Los inmigrantes han sido etiquetados como “exiliados”, “minorías” o “diáspora” en la segunda mitad del siglo XX, y el clímax de la movilidad migratoria ha ampliado este fenómeno. Stuart Hall señaló: “La práctica de la reproducción siempre involucra la posición y la perspectiva de nuestro discurso o escritura” (Hall, 2000: 208) En el contexto de la globalización y el aumento en la colisión entre diferentes culturas, la “crisis de identidad cultural” se ha convertido en una cuestión notable en el estudio social.

En el caso de los inmigrantes chinos, en el área global, el concepto de “inmigrante chino” y “chino” representa una identidad única que trasciende el espacio. Al vivir en un nuevo entorno, la identidad se vuelve cada vez más confusa, y el reconocimiento personal de uno mismo también está cambiando constantemente. Frente a la integración cultural y la resultante confusión de identidad, en el campo de la literatura y el cine aparecen cada vez más productos que muestran identidades marginales y sus confusiones inherentes. El incremento gradual de películas que tratan temas

relacionados aporta una ingente materia de estudio, la cual es aprovechada por muchos directores para reflexionar sobre su marginal estado cultural e incluir sus propios pensamientos en la expresión fílmica.

Los estudios de las relaciones y problemas existentes entre los nativos y los inmigrantes es una cuestión real presente durante todo el siglo XX, y uno de los puntos basilares está en la diferencia de identidad de distintos grupos sociales. Cuando se habla de la identidad de los inmigrantes, es inevitable aludir a los diversos periodos que han configurado la acción migratoria, con detalles profundos como qué sucede después de las migraciones, qué cambios logran los propios inmigrantes, cómo conviven personas de diferentes culturas, etc. En este proceso, los inmigrantes se involucran en fenómenos culturales, y como consecuencia, la evolución en la identidad cultural de los inmigrantes está vinculada estrechamente con los mismos. Para el análisis del estado y los cambios que se producen en la identidad de los inmigrantes, asimilación y multiculturalismo son dos conceptos que deben ser contemplados.

En el ámbito de Estados Unidos, la asimilación a la cultura se conoce a veces con el nombre inglés "*Anglo-conformity*"[23] propuesto por Milton Gordon (Gordon, 1978) La ideología de asimilación ejerce una amplia influencia en estudios migratorios en la historia de Estados Unidos. El famoso investigador Robert Park expone su definición sobre la asimilación social en la Enciclopedia de Ciencias Sociales de 1930. Afirma que el modelo de asimilación está compuesto por cuatro pasos: contactos, competencia, acomodación y asimilación. Milton Gordon amplia el proceso de asimilación

[23] La angloconformidad, o americanización, describe la asimilación en Estados Unidos como un proceso coercitivo y unilateral que es diseñado para mantener el predominio del idioma inglés y los patrones institucionales de tipo británico creados durante los primeros años de la sociedad estadounidense.

aportando un modelo que consiste en siete pasos: aculturación; asimilación estructural; asimilación marital; asimilación identificacional, acogida actitudinal; asimilación conductual y la asimilación civil. Manuel Rodríguez Caamaño explica cada paso son siguientes palabras:

> *La asimilación total fue concebida por Gordon como un proceso que puede requerir los siete siguientes hasta su culminación: 1) aculturación: un grupo étnico cambia sus patrones culturales por los del grupo principal; 2) asimilación estructural: la minoría establece relaciones primarias con el grupo principal; 3) asimilación marital: la minoría se casa y tiene hijos con miembros del grupo principales; 4) asimilación identificacional: los grupos étnicos dejan de identificarse con su grupo étnico ancestral y se identifican con el grupo principal; 5) acogida actitudinal: la mayoría deja de tener prejuicios respecto a los miembros de la minoría; 6) asimilación conductual: la mayoría deja de discriminar a los miembros de la minoría; 7) asimilación civil: la minoría deja de tener conflictos de valores con el grupo mayoritario sobre el gobierno* (Rodríguez Caamaño, 2001: 98).

El mismo autor también confirma que:

> *Tal vez la contribución más importante que hizo Gordon a la teoría de la asimilación fue la distinción, a la que nos hemos referido anteriormente, entre la asimilación cultural, a la que algunas veces se refirió como aculturación, de la asimilación estructural, que se refiere a la interacción de los grupos minoritarios en todos los aspectos de la vid social* (Rodríguez Caamaño, 2001: 97).

En los criterios de Milton Gordon también destaca la idea de que el proceso de integrar de los inmigrantes en una sociedad nueva no es instantánea, sino que supone una transformación continua en:

> U*n proceso de interpenetración y fusión en el que unos individuos y grupos han adquirido los recuerdos, sentimientos y actitudes de otros individuos y grupos, y a base de compartir su experiencia y su historia se incorporan con ellos a una vida cultural común* (Gordon, 1978: 82).

Cuando los inmigrantes llegan al país receptor, la falta de los recursos necesarios unido a sus carencias en el manejo del idioma extranjero, les obligan a sobrevivir en zonas marginales aceptando trabajar como mano de obra barata. Para enfrentarse a las barreras existentes entre estos inmigrantes y la sociedad principal, autoconstruyen unas comunidades propias donde los individuos se ayudan entre ellos para solucionar todo tipo de problemas. Estos son los propósitos iniciales de estas pequeñas comunidades, aunque con el paso del tiempo, algunos de sus componentes llegan a elevar su posición social hasta lograr ciertos éxitos, en esos momentos intentarán salir de las comunidades a las que pertenecen para acceder al entorno en el que viven las clases medias. Estas élites migratorias van a integrarse en redes sociales con nativos de su nueva clase social, cuyos comportamientos van asumiendo con mayor convicción, hasta que llegan a considerarse de la misma condición que los nativos. Por otro lado, estos recorridos hacia un mayor estatus se convierten en un ejemplo popular que imitan otros inmigrantes. El establecimiento de una plena convivencia y la eliminación de prejuicios son el resultado final de las regiones donde su población posee una composición heterogénea.

Dentro del planteamiento teórico de la asimilación, el pensamiento de *Melting Pot* (Crisol de culturas) se considera el estudio más conocido y persistente. La teoría de *Melting Pot* fue propuesta por el investigador francés Héctor Saint John de Crèvecoeur en 1782 por primera vez en su libro *Letters from an American Farmer,* dónde se afirma que Estados Unidos está constituido y se seguirá construyendo por individuos

procedentes de diferentes etnias, las cuales se mezclan para dar forma a una etnia totalmente nueva: los estadounidenses.

La expresión *Melting Pot* aparece públicamente por primera vez en una obra teatral de 1908, utilizada por Israel Zangwill en su trabajo *The Melting Pot*. Desde entonces se ha convertido en un neologismo que describe la composición mezclada de la población en Estados Unidos. *Melting Pot* es una teoría que enfoca su centro de atención desde la perspectiva de los estadounidenses. En los años después, la teoría de *Melting Pot* incorpora continuas modificaciones y mejoras. Por ejemplo, la idea de Frederick Jackson Turner, autor de los años 50 del siglo XIX, sobre el significado de la frontera para la historia estadounidense indica que los inmigrantes de diferentes etnias están americanizados por el proceso del desarrollo y exploración de las zonas occidentales de Estados Unidos, lo que fomentó el espíritu y el ambiente cultural de modernidad del país. (Jackson Turner,1921)[24] El proceso de americanización se logra en una forma eficiente y rápida, según el pensamiento indicado por el sociólogo Ruby Jo Reeves Kennedy en los años 40 del siglo XX, con la consecución del triple *Melting Pot* (Reeves Kennedy, 1944) La nación estadounidense está basada en la conjunción del bloque protestante, el bloque católico y el del judaísmo. Las teorías de asimilación o de *Melting Pot* están situadas en el centro de la cultura estadounidense, destacando que la asimilación de la cultura nacional o la americanización es un destino definitivo para los inmigrantes, y tarde o temprano deberán asumir este hecho por la

[24] "The Significance of the Frontier in American History" es un ensayo fundamental del historiador estadounidense Frederick Jackson Turner que avanzó la Tesis de la frontera de la historia estadounidense. Se presentó en una reunión de la Asociación Histórica Estadounidense en la Exposición Mundial de Columbia en Chicago, Illinois en 1893, pero posteriormente se reimprimió y se antologizó muchas veces, y se incorporó al libro de Turner de 1921, The Frontier in American History, como capítulo I.

influencia de la cultura estadounidense. Pero el proceso de asimilación no resulta sencillo para la mayoría de los inmigrantes.

3.2.5. Multiculturalismo

Frente a la ideología de asimilación, las posturas opuestas aparecen de forma temprana. El investigador judío Horace Kallen ya expuso sus críticas en 1915 indicando que las teorías de asimilación son incompletas y concebidas, y que las relaciones entre los individuos y sus etnias están construidas en base al ancestro, la línea de sangre y las relaciones familiares, y que estas son inseparables e inmutables. Estados Unidos no solamente es un país federal desde los aspectos geográfico y administrativo, sino también desde la perspectiva de las culturas diversas, por lo tanto, la democracia personal y la democracia de cada etnia deben tener la misma importancia.

En el mismo año Horace Kallen propone la teoría del multiculturalismo indicando que, en el sistema de una sociedad democrática, el mantenimiento de las culturas de cada etnia es necesario e importante. Su artículo *Democracy versus the Melting-Pot* (Kallen, 1915) indica que los inmigrantes de las mismas etnias tienden a construir sus propios grupos, en el interior de los cuales, después de las acciones migratorias, siguen utilizando su propio idioma, religión y costumbres. El inglés (u otros lenguajes oficiales del país receptor) es un instrumento para la comunicación general, pero su uso y la convivencia paralela de dos culturas o más no pueden borrar los orígenes étnicos, y por lo tanto se impone el pluralismo cultural. Andrew Greeley denomina el fenómeno de *Melting Pot* como mosaico cultural (Greeley, 1974). Sus seguidores creen que el multiculturalismo reconoce el derecho de diferentes grupos de etnia o comunidades sociales para mantener sus diferencias, ideología que incorpora la igualdad promovida por la Declaración de independencia y Constitución de Estados Unidos. Los oponentes consideran que la asimilación cultural es una tendencia del desarrollo histórico, por lo

tanto, dentro de *Melting Pot* de Estados Unidos, el mantenimiento de la peculiaridad cultural de cada etnia es imposible. Milton Gordon que ya hemos citado, es otro investigador que analiza los procesos de asimilación a través de las situaciones reales de los inmigrantes que viven en Estados Unidos, sobre todo los negros y los judíos. Presenta en sus estudios la conclusión de que existen grados de asimilación, y lo que está sucediendo en el país estadounidense es una asimilación incompleta, se trata de "una mayor 'aculturación' más que una 'asimilación estructural'" (Gordon, 1961: 268)

Durante los 60 del siglo XX, los movimientos de derechos civiles provocan encendidos debates sobre el multiculturalismo. Después de la Segunda Guerra Mundial, la exigencia de elevar la condición de los seres humanos y mejorar sus derechos llama la atención pública, y la Declaración de las Naciones Unidas, que firmaron 42 estados en 1948 en París, es uno de sus resultados más relevantes, aportando soluciones para los problemas y conflictos étnicos dentro de los estados. Canadá introduce su política oficial de multiculturalismo durante la presidencia de Pierre Elliott Trudeau, cuando se dicta la Ley de Multiculturalismo y la sección 27 de la Carta canadiense de derechos y libertades.[25] El proceso del multiculturalismo en Canadá es uno de los logros más importantes de este país, y su estrategia de aliviar los conflictos dentro de sus fronteras atrae a numerosos inmigrantes de ámbito global con los que acelerar su desarrollo económico. Otros países como Australia, Suecia, etc., también introducen el modelo multiculturalista de forma oficial. Durante el desarrollo económico en los años de 70, los países europeos absorben muchos trabajadores, pero al entrar en la siguiente década los conflictos entre estos grupos y los nativos se agudizan cada día. Por dicha razón, los países de Europa occidental implantan estrategias de multiculturalismo a diferentes niveles. Estados Unidos también muestra una serie de evoluciones, por ejemplo, el que las escuelas incorporen clases de multiculturalismo.

[25] Canadian Multiculturalism Act (1985, c. 24 (4th Supp). Department of Justice Canada. 14 de noviembre de 2010.

Como oposición a la teoría de asimilación, el multiculturalismo se convierte en tendencia frecuente en el área académica de la migración.

Los investigadores creen que el multiculturalismo tiene un gran valor social, que ayuda a la construcción de un ambiente cultural más abierto e indulgente, y también puede aliviar los conflictos existentes entre gentes de diferentes creencias y de distintos contextos culturales. Sin embargo, el multiculturalismo simplifica las causas de los problemas al plano cultural olvidando los problemas verdaderos provocados por la convivencia de diferentes grupos étnicos, en circunstancias en las que su ideología y estrategias no puede eliminar verdaderamente los conflictos, ya que su raíz en los matices culturales provoca la competencia por sobrevivir. El investigador y economista Günther Schulze revela que cuando Alemania necesita mano de obra, la sociedad alemana muestra una actitud positiva hacia los trabajadores foráneos, pero cuando las demandas del mercado cambian elevando la tasa de paro, a estos trabajadores se les tilda de "ladrones que nos quitan los trabajos y los beneficios" (Schulze, 2014) Este hecho prueba que la adaptación social de los inmigrantes no solamente es un problema cultural. Aunque las teorías de asimilación y multiculturalismo se encuentran en posiciones opuestas, ambas destacan un factor: la identidad de los inmigrantes, sobre todo si se la vincula con su identidad cultural.

3.3. Identidad china y términos relacionados a los grupos migratorios chinos

3.3.1. Identidad china

En el Capítulo V, se presenta en detalle la historia, la política y la situación de la inmigración de los chinos en Estados Unidos. En el análisis posterior, presentamos el concepto de identidad, especialmente el concepto de identidad cultural, lo analizaremos en aspectos concretos y realizaremos algunas explicaciones necesarias para profundizar en ellos (Ver epígrafe 10.2.2.2. Explicación de algunas categorías de

diseño Ficha No. 2 identidad cultural e integración social). Para la completa y exhaustividad de la tesis, en esta sección, el concepto de identidad china y los contenidos relacionados se van a presentar de forma detallada.

La identidad es un concepto importante en los estudios culturales occidentales y resulta particularmente favorecido por la Nueva Izquierda, el Feminismo y el postcolonialismo. La identidad está directamente relacionada con la típica cuestión de "quién soy yo", por lo que siempre ha sido tema de discusión en diversas disciplinas como las ciencias políticas, la filosofía, la sociología, la psicología, y los estudios culturales. En los últimos 20 años, las investigaciones empíricas sobre la identidad propia, la identidad de grupo, la identidad nacional, la identidad cultural y la identidad organizativa, han comenzado a enriquecerse debido al surgimiento de la teoría de la identidad social y el multiculturalismo. En el área de la psicología social, la identidad nacional y cultural son temas predominantes y constituyen los principales focos de investigación. Esta tesis se refiere de la identidad cultural como punto clave de estudio, analizando la correspondiente a los personajes de las películas seleccionadas. El contenido de la identidad cultural se analiza en el epígrafe 3.2.3 Identidad cultural. Lo que pretendemos subrayar, es que la identidad cultural tiene un notable efecto en las personas, sociedades, regiones y países. Para los individuos, la cultura es uno de los signos más claros de identificación individual, importantes coordenadas para que las personas determinen los límites de su propia identidad y significado, y el estándar y la base para que busquen similitudes en grupos concretos con la intención de integrarse en ellos. El sistema psicológico e ideológico del individuo está sumamente influido por la orientación de la identidad cultural, reflejado en sus valores y comportamiento básico. Para los grupos sociales, la identidad cultural es uno de los aspectos centrales de la formación del grupo, el reflejo más relevante de sus características, la base para distinguir "nosotros" y "ellos". Aspectos que cumplen la función de mejorar la cohesión del grupo.

Los grupos de inmigrantes, objeto de análisis en esta tesis, poseen una identidad cultural de mayor complicación que la de otros grupos sociales. Antes de presentar la identidad cultural de los chinos de ultramar, necesitamos introducir alguna información sobre la identidad cultural de los chinos contemporáneos. La identidad cultural del pueblo chino se caracteriza por su diversidad, su diferenciación se realiza a través de distintos grupos sociales, generaciones, clases y regiones.

Las diferencias intergeneracionales de la identidad cultural china existen en muchos aspectos de la vida social, manifestadas en la perspectiva de la vida, los valores, la estética, el matrimonio, el consumo e incluso en muchos detalles cotidianos menores (como el estilo de vestir y las preferencias gastronómicas). También puede reflejarse en sus actitudes hacia grandes eventos sociales y políticos. Por ejemplo, existen diferencias obvias en las preferencias sobre profesiones y formas de vida en las personas de diferentes edades. Para la población nacida en las décadas de 1950 y 1960, "el trabajo es la vida", por lo que su existencia personal giraba casi exclusivamente en torno a su trabajo, que de manera generalizada no se cambiaba a lo largo de toda su carrera profesional. Pero la generación más joven está más inclinada a separar el trabajo de otras ocupaciones vitales en las que explorar nuevos horizontes, por lo tanto, su lealtad a una profesión concreta generalmente disminuye en comparación con las generaciones anteriores. Por otra parte, los valores socialistas nacionales, que son la cultura predominante del país, se reconocen en diversos grados por los habitantes de las diferentes regiones de China. Desde una perspectiva profesional, las personas que viven y trabajan en regiones económicamente desarrolladas son principalmente funcionarios, estudiantes, empresarios, técnicos y otras ocupaciones de necesaria capacidad. Estas personas tienen un alto grado de reconocimiento de la cultura de valores dominante. La composición de la población en áreas rurales remotas o áreas subdesarrolladas es principalmente agrícola y ganadera, trabajadores

y pequeños empresarios con niveles relativamente bajos de formación cultural y escaso reconocimiento de la cultura de valores dominante.

También debe enfatizarse que, debido a las especiales circunstancias históricas y la influencia del entorno político, la identidad cultural de los residentes en Hong Kong y Taiwán muestra obvias diferencias culturales con los de China continental. Por un lado, en comparación con la gente del continente, la identidad cultural en estas dos regiones presenta características de una identidad bicultural. Los " hongkoneses" y los "taiwaneses", a pesar de la prioridad de su cultura propia, también tienen la correspondiente a los "chinos". A pesar de esta contradicción identitaria, la que predomina en sus lugares de origen muestra, inevitablemente, una prioridad mayor. En todo caso, a pesar de que las situaciones sean similares en Hong Kong y Taiwán, sus identidades culturales no son comparables, y también muestran marcadas diferencias regionales. Los taiwaneses son más afectos a la cultura tradicional china, mientras tanto, los hongkoneses aprecian más la cultura occidental, en concreto la influencia británica. Esta diferencia proviene de las características de ambas regiones y las sucesivas y distintas influencias políticas e históricas.

Cuando se trata de la identidad cultural de los chinos, no se puede evitar hablar de la influencia de su cultura tradicional. Después de la década de 1950, con la popularización de la ideología marxista en China, muchas culturas tradicionales desaparecieron de las vidas e incluso de los recuerdos del pueblo chino. La Revolución Cultural presente durante diez años separó la vida real de la población de su cultura tradicional. Por lo tanto, durante un largo período de tiempo, la identificación del pueblo chino con la cultura tradicional ha estado en un estado deprimido, debido a las limitaciones de las tendencias ideológicas y políticas, la falta de portadores y otros factores relativos. Después de la reforma y apertura en las décadas de 1980 y 1990, China experimentó dos oleadas importantes en la búsqueda de su cultura tradicional,

que se reconstruyo gradualmente en la identidad de la población. En la transición del siglo XX al XXI, el entusiasmo por volver a la cultura tradicional siguió aumentando. Aparecieron diversos aspectos de la tradición, en la educación, la moda de vestimenta "Hanfu"[26], la reproducción de música antigua, la literatura de los ancestros, etc. Algunas universidades comenzaron a establecer la "Academia de cultura tradicional" o asignaturas relacionadas. La educación de la cultura tradicional se lleva a cabo a todos los niveles, en escuelas tanto intermedias como primarias. Los medios de comunicación a su vez han publicado un gran número de libros y obras de interpretación referidos a la tradición cultural, algunos se han convertido en *Best Sellers*. Aunque la orientación utilitarista de la economía de mercado ocupa un número considerable del Sistemas de valores, y la cultura occidental continúa afluyendo sin pausa a la sociedad moderna de China, el reconocimiento de la cultura tradicional por parte de la población se ha recuperado rápidamente. Zhu Xiaofang y Zuo Bin realizaron una investigación sobre la representación e identificación de la tradición china por parte de los jóvenes (Zhu y Zuo, 2016), estudiando las preferencias de este grupo social sobre los diversos elementos de la cultura tradicional. Entre ellos, "personajes históricos", "obras literarias" y "alusiones y hechos históricos" son nominados con mayor frecuencia por los adolescentes, mientras que la "sabiduría ideológica" es las menos mencionada, lo cual indica la influencia de la cultura tradicional en los jóvenes chinos. La información que está estrechamente relacionada con la educación y el contacto con los elementos culturales ejerce una influencia cada vez mayor sobre las preferencias de los estudiantes adolescentes. En la actualidad, practicar los valores fundamentales del socialismo y potenciar el patriotismo en la nación, tiene una importancia similar al conocimiento y adopción de la tradición, lo cual está configurando una nueva construcción cultural china durante los últimos 10

[26] Hanfu significa la vestimenta del pueblo chino, un grupo étnico predominante en China, Han. Hanfu se refiere la vestimenta tradicional de ellos que apareció en el siglo XVII.

años. En términos generales, la identidad cultural de los chinos está marcada profundamente por la cultura china dominante, influida por las normas tradicionales. Pero con nuevos elementos que generan contradicción e incertidumbre, tales como el concepto de "yo", la imparable llegada de la globalización y la mezcla con culturas de otras regiones nacionales y extranjeras.

Respecto a los chinos que residen en el extranjero, su entorno social y la atmósfera cultural en la que se desenvuelven es muy diferentes de aquella que predomina en su propio país, ya sea China continental, Taiwán o Hong Kong, en consecuencia, su identidad cultural refleja asimismo diferentes características. Por lo tanto, en este epígrafe también se hará una presentación sobre dicha circunstancia que diferencia a los chinos de ultramar en el terreno identitario.

El tema de la identidad en la emigración relativa a los chinos, es común en la totalidad de grupos étnicos que acometen este proceso. Abandonar el país de origen provoca contactos que implican una colisión física y cultural con los nativos del país de acogida. Como resultado, en atención a las múltiples circunstancias personales posibles, promueve el desarrollo desde una identidad grupal única a una identidad pluralista de los individuos migratorios.

A la hora de integrarse en el país receptor, debido al contacto con los nativos, el emigrante se enfrenta a un proceso de aculturación. Su definición y características se pueden presentar con base en dos puntos de vista principales: asimilación y pluralismo cultural. El concepto de asimilación se refiere a una serie de cambios y evoluciones que puede experimentar un grupo étnico cuando migra desde su país natal a otros países de acogida. En general, se presenta de la siguiente forma: el grupo étnico minoritario se fusiona gradualmente con la corriente cultural principal hasta que deja de existir como unidad cultural independiente. El famoso sociólogo Milton Gordon

propuso tres variante para medir el grado de la asimilación: lenguaje, hábitos de comportamiento y valores (Gordon, 1964). En las investigaciones, dado que la variante del idioma se puede comprobar más fácilmente, la mayoría de los estudios empíricos sobre la asimilación de inmigrantes generalmente utilizan el dominio del lenguaje del país de acogida como el indicador más importante para medir el grado de asimilación cultural. Este indicador también se utilizará como la categoría de la ficha 2 en nuestra tesis, considerando la pérdida de la capacidad de hablar chino y la capacidad de dominar la nueva lengua (inglés), para juzgar el grado de retención de los atributos natales del emigrante. En los últimos años, se han realizado investigaciones sobre el comportamiento y los valores chinos en el proceso migratorio, y algunos académicos observaron el grado de adaptación cultural de los estadounidenses de origen chino desde la perspectiva de la salud mental (Liang, 2005). Ju Yuhua estudia el grado de asimilación del emigrante chino en Japón observando los hábitos de vida y el lenguaje (Ju, 2003). Otros investigadores analizan esta cuestión centrándose en las creencias religiosas, como Zheng Zhiming, que estudia la comunidad china en Tailandia con este punto de vista (Zheng, 2005).

La otra forma de adaptación cultural no la concibe como una desaparición total de la cultura minoritaria, sino como una multiculturalidad, lo cual implica fomentar una diversidad que supone el enriquecimiento de la cultura del país. El modelo multiculturalista contrasta fuertemente con el modelo asimilacionista, que cree que las minorías étnicas deben abandonar sus tradiciones y reemplazarlas por las de la mayoría. El multiculturalismo aprecia el reconocimiento, la preservación y la práctica de las tradiciones minoritarias. Supone una profunda reflexión sobre el asimilacionismo y sus políticas. En una sociedad global donde la inmigración es cada vez más frecuente, es cruel, egoísta y poco factible, pedir a individuos o grupos que abandonen su cultura propia. La identidad china tiene diversas dimensiones debido a la complejidad de su estructura social. El investigador Gengwu Wang hizo un resumen

sobre estas dimensiones: identidad cultural, identidad nacional, identidad étnica e identidad de clase (Wang, 1988). La identidad cultural incluye la identidad histórica y la nueva identidad del entorno. La identidad histórica enfatiza los valores familiares tradicionales, los orígenes de los clanes y las divisiones étnicas, que junto con la historia china son los aspectos más destacables para preservar la esencia nacional. Este tipo de identificación, en general, prevaleció entre los primeros inmigrantes chinos. La nueva identidad del entorno se refiere al conocimiento, moral y costumbres que los inmigrantes chinos han asimilado de la sociedad de acogida a través de leyes y creencias. Puede deducirse con facilidad que la identidad del chino de ultramar es un concepto complejo y cambiante. El análisis de fenómenos sociales, a menudo necesita encontrar un equilibrio entre su complejidad y la integridad de la explicación. Debemos asumir que, si consideramos verídico el concepto de identidades múltiples, es razonable que un grupo migratorio y cada uno de sus individuos tenga más de una identidad de forma simultánea.

La identidad china de los chinos de ultramar en el tiempo contemporáneo puede ser dividido en las siguientes etapas:

1) En general, se cree que la identificación sistemática de los chinos de ultramar con su país comenzó en la transición del siglo XX al XXI, influida por el nacionalismo doméstico surgido y popularizado en China. En cuanto a la formación de la identidad de la comunidad china, además de la influencia de sus políticas nacionales, también está estimulada por el gobierno extranjero del país donde residía. Ya en el siglo XVI, cuando España colonizó Filipinas, realizó la conquista separando a los indígenas de los inmigrantes chinos para provocar su división. A finales del siglo XIX, en Estados Unidos, Canadá y Australia surgieron movimientos contra la comunidad china, emitiendo rígidas regulaciones de inmigración específicas, e imponiendo restricciones y fuertes impuestos a esta etnia. Sometidos a una intensa presión externa, se facilitó una identificación propia de unidad entre los chinos de ultramar. Tomando la Segunda

Guerra Mundial como un marcador de tiempo, esta identificación comenzó a sufrir modificaciones. La anterior identidad del grupo social primario pre moderno apuntaba a China o a una determinada unidad geográfica o grupo de este inmenso país. Su esperanza estaba puesta en regresar a su tierra natal para recuperar sus raíces. Sin embargo, el reconocimiento después de la Segunda Guerra Mundial mostró una tendencia diversificada, y volver a su ciudad de origen en China al llegar a la vejez ya no era el deseo prioritario de los residentes chinos en Estados Unidos.

2) Pocos años después de la Segunda Guerra Mundial, finalizó la guerra civil de China, con la victoria de las tropas socialistas que impusieron una doctrina radicalmente opuesta a la capitalista, propia de los países donde vivía la mayoría de los chinos emigrantes. Las diferencias entre los dos bandos y el auge del nacionalismo en muchos países después de la contienda internacional, supuso un grave problema para la identificación de los chinos con su país de origen. Influyó en gran medida el hecho de que el gobierno chino implementase una política de oposición a la doble ciudadanía, abogando porque los chinos de ultramar fuesen leales al país anfitrión sin intervenir en la política local. Al mismo tiempo, los países donde viven los chinos de ultramar implementaron políticas de asimilación para ellos mediante diversos medios. A los emigrantes nacidos en el país extranjero, no les resultó difícil adoptar una identidad nacional, ya que sus vínculos con el país en el que viven y han crecido eran fuertes y consolidados. Para los nuevos inmigrantes, cambiar el objeto de lealtad es algo relativamente doloroso, máxime cuando dicho proceso va en contra de la moral que defiende la cultura tradicional china. Pero a pesar de esto, la mayoría de los chinos en el extranjero optaron parquearse en el país de acogida y se convirtieron en ciudadanos locales. El cambio de su identidad fue lento pero persistente. Debe mencionarse que, debido a varios cambios en el entorno externo y el ajuste de la auto identidad individual, la fuerza en el cambio de la conciencia china muestra grandes diferencias según las distintas regiones. Por ejemplo, en el sudeste asiático, en lugares como

Singapur y Malasia, los grupos étnicos chinos tienen un sentido de identidad más fuerte. No solo es más consecuente con la conciencia china del individuo, sino que también se ve favorecida por la organización interna de la comunidad emigrante que es relativamente sólida, y porque a los individuos y grupos chinos también se les permite participar activamente en los asuntos sociales y políticos. La conciencia de identificación de los chinos en Estados Unidos también fue tempranamente muy activa. Sin embargo, con el aumento del número de residentes, especialmente debido a la llegada masiva de inmigrantes y la aparición de nuevas generaciones, la conciencia de identificación de los chinos en Estados Unidos se ha ido diversificando gradualmente, los inmigrantes de diferentes generaciones han creado distintos tipos de identificación propia.

3) La recuperación económica en los 20 años posteriores a la guerra no solo trajo un período dorado en Europa, América y Japón, sino que también impulsó el desarrollo de los países del sudeste asiático. Los empresarios chinos que aprovecharon las oportunidades a su alcance lograron un rápido crecimiento económico. A finales de la década de 1970, China comenzó la apertura económica e introdujo una gran cantidad de capital extranjero. China ha cooperado con los países extranjeros en diversos campos como la economía, la sociedad y la cultura gracias a sus nativos residentes en otros países. Durante este período, surgieron dos identidades chinas notables: la identidad transnacional china o cosmopolitismo y el nacionalismo chino de los chinos de ultramar.

El transnacionalismo o cosmopolitismo chino es sin duda un producto de la globalización económica. Los objetos de esta identificación transfronteriza son los chinos ultramares de un país o varios países. El capital ha abierto las fronteras del estado-nación, y el académico Ke Fan señala que “este tipo de transnacionalismo chino surge porque los chinos deben competir con las poderosas fuerzas comerciales

de los países occidentales cuando compiten en el mercado global." (Fan,2014). En su opinión, la mejoría de la situación social y económica de los empresarios chinos y su capital en el país anfitrión, no indica una mayor presencia en el mercado mundial. Por el contrario, el capital chino sigue marginado en la economía internacional. En países donde dominan otros grupos étnicos, los chinos de ultramar generalmente han experimentado el trauma histórico de la discriminación y el trato diferencial (Fan,2014). Sin duda, las experiencias de rechazo mantenidas a lo largo de su historia en un país extranjero, les hizo formar una comunidad transnacional y una identidad china conjunta. Este tipo de identificación de la etnia china, ha generado simpatía por parte de otros países que tienen experiencias similares. Si un país presenta políticas discriminatorias contra los grupos étnicos chinos, o su grado de asimilación en ese país es bajo, entonces sus negocios se encaminan a compatriotas de otros países o zonas geográficas (los emigrantes chinos suelen proceder del sudeste de Asia). Como resultado, en estos países se fortalece la identidad étnica de los chinos. Su identidad nacional, por el contrario, suele ser muy baja, y la cooperación económica con los pueblos locales estará notablemente limitada. Otro tipo de cosmopolitismo chino acabó con los estereotipos raciales. Esta situación es más probable que suceda cuando los chinos hayan asimilado hasta cierto grado su nueva situación, mediante un avance en la fusión con los residentes locales. Si la cooperación es rentable durante mucho tiempo, entonces los intereses de clase de las élites económicas con diferentes orígenes étnicos y diferentes nacionalidades pueden formar una identidad propia que abrume al resto de identidades. Los empresarios chinos o los intelectuales de alto nivel se comportan en atención a sus necesidades laborales y económicas, sintiéndose orgullosos de autodenominarse "ciudadanos mundiales". Recorren numerosas partes del mundo, sin pretender establecerse definitivamente en un lugar determinado, tienen amplio conocimiento de las características culturales chinas, pero están constantemente expuestos a diferentes culturas, las cuales interiorizan llegando a crear otras nuevas y exclusivas. Esta nueva identidad mundial tiene las siguientes

características: multiplicidad de dependencia espiritual (*Multiplicity*) e integración de diferentes culturas y experiencias vitales (*Hybridity*). Por el espíritu diverso y la integración de diferentes culturas y vivencias personales, su identidad cambia según los diferentes ambientes y círculos sociales.

Podemos resumir que la identidad de los chinos de ultramar es en realidad el resultado de una toma de decisiones independiente basada en situaciones generadas por los diferentes tiempos y espacios. Además, las diferencias en la identidad de los chinos de ultramar también se reflejan en las diversas denominaciones autoproclamadas. La evolución de estos conceptos en sí mismos y los debates interminables que los rodean pueden mostrar el estado cambiante de la identidad de los chinos de ultramar. Actualmente, lo que agrupamos en la denominación de chino de ultramar (*Chinese Overseas*) se puede dividir en numerosos subgrupos: chino de ultramar (*Overseas Chinese*), chino étnico (*Ethnic Chinese*), ascendencia china (*Chinese descent)*, grupo étnico chino (*Ethnic Chinese group*), etc. Conceptos que aclaremos con detalle en el siguiente epígrafe.

3.3.2. Aclaración de los términos relacionados con los grupos migratorios chinos

En el idioma oficial de China, el mandarín, existen diferentes términos se emplead de forma diferente en función del contexto: “中国人”, “国人”, “华人”, “华夏人”, “中国公民”. Todas son traducciones chinas de la palabra “chinos”, pero cada una de ellas tiene un uso distinto. Las confusiones se provocan por la existencia de diferentes contextos, y este término aislado (chinos) no tiene la capacidad de indicar la consanguinidad y nacionalidad al mismo tiempo, ya que puede indicar una u otra dependiendo del contexto en el que se use. Ser “chino”, puede tener varios significados en diferentes contextos o desde distintas perspectivas, por ejemplo, desde la perspectiva de los españoles, tanto los inmigrantes que ya poseen la

nacionalidad de España como los estudiantes que están en este país temporalmente, ambos grupos son “los chinos”, pero a nivel jurídico ellos son diferentes. Desde las perspectivas de los taiwaneses, algunos de ellos consideran que ellos son “los chinos” bajo una perspectiva de la cultura ancestral o del nivel jurídico, porque ellos apoyan a la independencia de Taiwán. Mientras todo, los chinos continentales creen que los taiwaneses son “los chinos” equivaliendo a “los ciudadanos chinos” porque Taiwán es una provincia de China. Podemos ver, la diferencia de posición política también puede provocar las interpretaciones distintas del termino “los chinos”. Por lo tanto, para evitar confusiones, se necesitan aclarar algunos conceptos básicos involucrados en el análisis de este trabajo.

El grupo migratorio de origen chino y residente en Estados Unidos, cuenta con una amplia complejidad entre sus componentes. “Los chinos” es una denominación popular que no es exacta, más allá de que expresen una única etnia. Dentro de la comunidad china, pueden hacerse clasificaciones claras en atención a los diferentes estados de sus individuos. En general, se les denomina chinos de ultramar que residen en Estados Unidos pero las diferencias entre los inmigrantes hacen que esta generalización no sea acertada. Para lograr una definición de esta comunidad más exacta, deben considerarse ciertos aspectos importantes que establecen marcadas diferencias. Por eso existen diversos tipos de inmigrantes, por ejemplo, inmigrantes de diferentes generaciones, inmigrantes ilegales y ABC etc. El presente estudio va a fijar su atención en diferentes grupos de inmigrantes chinos, tanto los ilegales como los legales, tanto los de primera generación como los formados por descendientes de los anteriores. Sin contar con las diferencias de su estado ciudadano, la propia acción de cruzar las fronteras puede generar una serie de cambios psicológicos más o menos profundos, así pues, el estado psicológico de las personas de la primera generación comparado con las de las generaciones siguientes es radicalmente distinto. Los

pertenecientes a ABC (*American Born Chinese*) y los inmigrantes ilegales son dos tipos de población correspondientes a diferentes clases sociales.

- Inmigrantes ilegales o irregulares

En referencia a aquellos chinos que, a pesar de residir en Estados Unidos, dada su irregular situación administrativa, son inmigrantes ilegales o inmigrantes irregulares. Su entrada en Estados Unidos se ha realizado sin tener los requerimientos legales del país de destino ni del país de procedencia. Incluidos algunos que llegaron a Estados Unidos de forma legal, pero que les ha caducado el permiso de estancia y permanecen en el país. Las leyes de Estados Unidos no les otorgan ningún derecho, y por lo que se les obliga a la deportación a su país en el caso de ser apresados, a menos que se acojan a las leyes de Integración de la inmigración para lograr la oportunidad de naturalizarse.

- Inmigrantes de 1ª generación, 1, 5 generación, 2ª generación

Según la edad en que se efectúe la inmigración y la generación a la que pertenezcan, a menudo se divide a los inmigrantes de la siguiente forma:

1ª generación de inmigrantes: los que emigran después de los 12 años.
1, 5 generación de inmigrantes: los que emigran en edades menores de 12 años.
2ª generación de inmigrantes: los nacidos en el país de destino.

Esta división tiene en cuenta el estudio del sociólogo Park Kyeyoung en la Universidad de los Ángeles, el primer investigador que acuñó el concepto de "1, 5 generación" para describir cierto tipo de grupos de coreano-americanos. (Kyeyoung, 1999) En 2004, el sociólogo Ruben Rumbaut profundiza en el estudio de este término. Su

investigación relaciona la edad de llegada de estadounidenses nacidos en el extranjero con aspectos de habilidades lingüísticas, niveles de educación e indicadores de rendimiento profesional, y llega a la conclusión que las definiciones de inmigrantes de primera y segunda generación no cubren grupos intermedios complejos (Rumbaut ,2012). Por lo tanto, nace el concepto de 1, 5 generación para referirse a aquellos emigrantes llegados al país receptor antes de entrar en la adolescencia.

- Segunda generación de los antiguos chinos y Segunda generación de los nuevos chinos

La segunda generación de chinos de Estados Unidos se puede dividir en dos grupos. "La segunda generación de los antiguos chinos" se refiere a los adolescentes chinos nacidos y criados en Estados Unidos antes de la oleada de inmigración a finales de los años 70. En este año, la segunda generación de los antiguos chinos había crecido hasta alcanzar la edad adulta, lo que representa una proporción notable de la población total de los chinos. Asimismo, la proporción de chinos nacidos en este país aumentó a más del 60%. Al menos uno de sus padres emigró a este país desde China después de la década de los sesenta.[27]

- Asian American (los asiático-estadounidenses)

El término “estadounidenses de origen asiático” se refiere a un grupo que incluye diversas poblaciones de orígenes ancestrales en el Este, el Sur o el Sudeste asiático. El número de asiático-estadounidenses presenta un incremento vertiginoso. Según el estudio de Pew Research Center realizado en 2013, los nuevos inmigrantes asiáticos

[27] Los datos provenientes de Zhuang, G.T. (2004) “From immigration to voters: The development and changes of Chinese American society since 1965”, en *Globol History,* No.2, pp.72.

ya superaban a los hispanos en 2008.[28] Debido a la fuerte influencia que la mayor vigilancia fronteriza ejerció sobre la emigración no autorizada procedente de México. El estudio de mismo centro realizado en 2020, después de 2008, la llegada de los inmigrantes chinos sigue superando a los inmigrantes hispánicos.

En los últimos diez años el fuerte crecimiento declinó de forma notable debido a la influencia de nuevos ambientes políticos y el desarrollo económico del país de origen de los inmigrantes. Muchos de los inmigrantes chinos ya son ciudadanos bien cualificados, su nivel profesional es diferente al de los inmigrantes asiáticos anteriores, y la mayoría de ellos son trabajadores especializados o inversores, al margen de que los inmigrantes sigan siendo una gran parte de los asiáticos americanos.

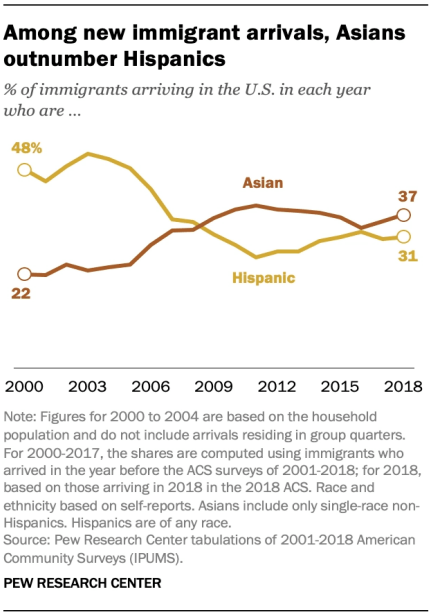


Gráfico III: El aumento de inmigrantes chinos y latinos en Estados Unidos. Datos provevientes de Budiman, A., (2020) *Key findinds about US. Immigrants,* gráfico: *Among new immigrant arrivals, Asians outnumber*

[28] Datos provevientes de Pew Research Center (2013) *The Rise of Asian Americans,* , Social and Demographic Trends, Updated Edition. Disponible online: https://www.pewresearch.org/social-trends/2012/06/19/the-rise-of-asian-americans/ [Consultado en agosto de 2019]

Hispanics. Disponible online: https://www.pewresearch.org/fact-tank/2020/08/20/key-findings-about-u-s-immigrants/ [Consultado en febrero de 2021

- Residentes permanentes vs ciudadanos

Los residentes permanentes son los chinos que tienen la tarjeta de residencia permanente en Estados Unidos, conocida también como Tarjeta Verde (*Green Card*). Aunque ya tienen el derecho de residir y trabajar permanentemente en Estados Unidos, todavía son ciudadanos chinos, poseedores de un pasaporte de esa nacionalidad que no requiere un visado para entrar en China. El segundo tipo son los ciudadanos naturalizados, los que ya son ciudadanos estadounidenses, desde el nivel jurídico, por lo que no presentan ninguna diferencia con los estadounidenses nativos: ambos comparten los mismos derechos, y para viajar a China requieren el pasaporte y un visado.

- Overseas chinese (los chinos de ultramar)

Se refiere a las personas de etnia china de origen o de ascendencia, pero que residen fuera de los territorios de China continental, como son Hong Kong, Macao y Taiwán. Pueden ser de la etnia mayoritaria Han o de cualquiera de los otros 56 grupos étnicos chinos. Los términos en inglés como *Overseas Chinese, Chinese Immigration, Chinese Emigrant, Chinese Abroad* o *Chinese diaspora* son otras formas de denominar a este grupo. En español, se les conoce como “la inmigración china”, “los chinos de ultramar” o la “diáspora china”.

Los chinos de ultramar son personas que ya poseen la nacionalidad del país de residencia, convirtiéndose en ciudadanos de pleno derecho. En el contexto léxico de China, en ciertas ocasiones, ¨chinos de ultramar¨ también puede indicar a los

emigrantes que residen de forma permanente fuera del país, pero que todavía mantienen la nacionalidad china.

La Ley de Nacionalidad de la República Popular de China (RPC) no reconoce la doble ciudadanía, lo que provoca la pérdida automática de la nacionalidad china cuando un oriundo se instala en otro país y adquiere la nacionalidad extranjera. Para los hijos nacidos en el extranjero de padres de la RPC, recibirán la ciudadanía de la RPC en función de si el padre de la RPC ya es un ciudadano extranjero:

> *Cualquier persona nacida en el extranjero cuyos padres sean ciudadanos chinos o uno de cuyos padres sea ciudadano chino tendrá nacionalidad china. Pero una persona cuyos padres son ciudadanos chinos y ambos se han establecido en el extranjero, o uno de cuyos padres es ciudadano chino y se ha establecido en el extranjero, y por lo tanto ha adquirido la nacionalidad extranjera al nacer, no tendrá la nacionalidad china* (Ley de nacionalidad de la República Popular China).

Debido a la ingente población china, el grupo de chinos de ultramar está igualmente constituido por un cuantioso número de personas. Según un estudio de la Universidad de Costa Rica dirigido por Ricardo Martínez:

> *El término "chinos de ultramar" generalmente es empleado como un término neutro para referirse a los casi 50 millones de individuos de origen chino estimados que residen fuera de la China continental, Hong Kong, Taiwán y Macao* (Ronald Soto-Quirós, 2018:7).

Sin duda esta cifra no ha parado de crecer en los años posteriores al estudio. La distribución de estas personas es global. Los inmigrantes chinos en Estados Unidos y los que residen en otros países forman el grupo de los chinos de ultramar.

- Chinese American (español: chino-estadounidense)

Sino estadounidenses o chino-estadounidenses. En ingles *Chinese Americans, Sino-Americans.* Este término se refiere a ciudadanos estadounidenses de ascendencia china, incluidos los chinos que provienen del mundo sinoparlante (*sinophone world*)[29], que, a través de un proceso de naturalización se convierten en ciudadanos estadounidenses, nacionalidad que adquieren además sus descendientes nacidos en Estados Unidos. Según los datos de población publicados por la Oficina Federal del Censo de ESTADOS UNIDOS En 2016, hay 21,419,200 estadounidenses de origen asiático, el 30% de los cuales viven en California. Según el grupo étnico, los chinos son los primeros con 5,0817 millones de personas (23.7%), seguidos por los indios (alrededor de 4,12 millones) y los filipinos (alrededor de 3,91 millones).[30]

[29]Este término es un neologismo que fundamentalmente se refiere a "habla china", en general indica a una persona que habla al menos una variedad de chino. En el ámbito académico, dicha palabra tiene dos siginificadoas ambiguos: 1. Ya sea específicamente "áreas de habla china donde el idioma chino es un idioma minoritario, excluyendo a China continental, Hong Kong, Taiwán, Macao y Singapur. 2. Se refriere a "áreas de habla china, incluso donde chino es un idioma oficial", en esta tesis, utilizamos el segundo significado de esta palabra. Disponible online https://en.wikipedia.org/wiki/Sinophone [Consultado en agosto de 2018] La traducción formal de *sinophone* en español puede ser: hablante de chino, chinoparlante o sinoparlante, utilizamos el término "sinoparlante" en nuestro trabajo.

[30] Datos provienientes de United States Census Bureau, 2018 Census. Disponible online: https://www.census.gov/programs-surveys/acs/news/updates/2018.html https://www.census.gov/programs-surveys/decennial-census/2018-census-test/about_chinese.html [Consultado en enero de 2021]

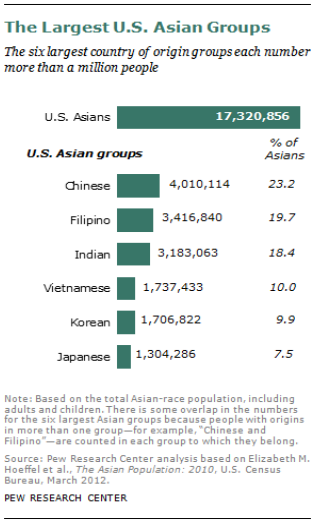


Gráfico IV: sobre el porcentaje de los distintos grupos de inmigrantes asiáticos en Estados Unidos. Datos procedentes de *The Rise of Asian Americans,* Pew Research Center, Social and Demographic Trends, Updated Edition, April 04, 2013. Disponible online: https://www.pewresearch.org/social-trends/2012/06/19/the-rise-of-asian-americans/ [Consultado en agosto de 2019]

- ABC (American Born Chinese)

ABC (American-Born Chinese), originalmente destinado a referirse a los estadounidenses nacidos en este país con antecedentes provienen de China. Son la segunda y siguientes generaciones de inmigrantes chinos que emigraron a Estados Unidos. no conocen el idioma chino y hablan inglés americano. Han sido influidos por la cultura y la educación estadounidense desde que eran jóvenes, y su forma de pensar y sus valores también están completamente americanizados, lo cual les diferencia de los predecesores que emigraron a Estados Unidos. Ahora, el alcance del concepto de personas bananeras ya no se limita a Estados Unidos, sino que se extiende a todo el extranjero, refiriéndose a los niños de segunda y tercera generación de inmigrantes chinos en el extranjero. uientes generaciones de inmigrantes chinos que emigraron a Estados Unidos. En el mundo sinoparlante les llaman "plátano", porque su apariencia es de chino (piel amarrilla, pelo negro y ojos achinados) pero por el dentro es blanco (forma de pensar y sistema de valores de los blancos).

3.4 Películas como objetos análisis

3.4.1 Películas como objetos de análisis

La cinematografía es uno de los medios y soportes culturales de la sociedad moderna. Como herramienta eficaz de difusión mediática y portador de cultura, su vasta producción difunde las ideas y el Sistema de valores de los cineastas. Especialmente cuando la audiencia se encuentra en un entorno relativamente cerrado (el cinema), la proyección puede ayudar eficazmente a sumergirse en la trama que se desarrolla en la pantalla, despertando ciertas auto-conciencias que provoquen reflexiones o emociones de los espectadores.

Las creaciones cinematográficas, difusoras de las ideas del creador, se valen de un lenguaje fílmico que ofrece un modo narrativo especial basado en las imágenes de escenarios y personajes. La creación de los personajes fílmicos está estrechamente generada por el guion y las ideas que se quieren expresar. El prototipo de los personajes que protagonizan la acción se basa principalmente en la personalidad de la gente real y sus emociones. En consecuencia, los cineastas pueden estudiar y recoger caracteres representativos para crear personajes que conmuevan a la audiencia al identificarse con ellos. A través del lenguaje de cámara y la construcción de un argumento adecuado, los cineastas reproducen el trasfondo histórico de la época para que el contexto de la acción sea el adecuado ofreciendo de este modo verosimilitud a los avatares de los protagonistas en un entorno social determinado.

El guión tiene sin duda un papel fundamental en la configuración de la imagen del personaje, a través de su modo narrativo y del mensaje que se proponga transmitir, ya sea cómico, dramático, realista, cultural, etc. Al decidir sobre los personajes, deben considerarse diversos aspectos, como su personalidad, su fortaleza, su estado social o

familiar, sus virtudes y debilidades, etc., y de forma anexa, el entorno en el que se encuentran, tanto temporal como espacial. Uno aspecto de suma importancia es el lenguaje. El lenguaje ya que expresa las emociones humanas, y es fácilmente asimilable por la audiencia que lo escucha reforzado por la imagen del emisor. Por lo tanto, a la hora de la creación, el guionista debe dotar a los personajes de un lenguaje flexible, directo y veraz en relación con sus circunstancias.

Las películas no son textos puros, sino narraciones de textos. Símbolos ajenos a la película misma, como diferencias regionales, fenómenos sociales, o elementos como la oposición binaria entre hombres y mujeres, intervienen como manifestaciones externas de las películas. Dichos símbolos se ofrecen al espectador de forma visual y realista en un plazo establecido, con lo cual la historia narrada llega de forma más comprensible y rápida, aunque resumida, que en otros géneros literarios como la novela.

En los años 70 del siglo pasado, la introducción del análisis de discurso y las materias lingüísticas en el estudio de la socio-historia impulsan el desarrollo de investigaciones relacionadas. A partir de entonces, los objetos de estudio lograron una gran amplitud, incorporándose importantes temas sociales y nuevos métodos de análisis. El desarrollo de la tecnología aporta una gran variedad de recursos audiovisuales que mejoran en gran medida la presentación de escenarios, tanto del presente, como del pasado o el futuro.

El cine, por lo tanto, no se limita únicamente a presentar productos artísticos o de entretenimiento, sino que a través de sus posibilidades y popularidad puede profundizar en aspectos sociales o históricos que provoquen reflexiones en la mente de los espectadores, y de alguna forma, puedan influir en su concepción del mundo.

Existen actualmente una buena cantidad de trabajos teóricos cuyo centro de interés se sitúa en los recursos fílmicos como elemento a ser considerado en los estudios históricos y sociales. El primer investigador que señala las relaciones entre la producción fílmica y las situaciones socio-históricas, es Siegfried Krakauer, en su libro *De Caligari a Hitler (From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film)* publicado en 1946. Aborda un periodo histórico de grandes cambios sociales: cuando el poder nacional de Alemania pasa a manos de Hitler procedente de su antecesor Cagliari. En este entorno, analiza las producciones fílmicas entre 1919 hasta 1933, centrando su atención en aquellas que incluyan una fuerte huella de influencias psicológicas y políticas. Afirma en su estudio que todas ellas reflejan en su contenido, de forma directa y explícita, los elementos ideológicos de la nación y la mentalidad de sus habitantes. Tomando como ejemplo el cine expresionista alemán, es decir, los productos fílmicos del tiempo de la República de Weimar, muestra las connotaciones entre las obras y el contexto político de dicha época.

Los trabajos de Siegfried Krakauer tienen como objetivo final utilizar el medio cinematográfico para explorar el significado y los valores que encierran, reflexionando profundamente sobre la sociedad contemporánea después del colapso de la civilización racional. Siegfried Kracauer fue, por tanto, el primer investigador que abrió el camino de la historiografía introducida en las materias cinematográficos, construyendo un vínculo entre el cine, las memorias colectivas y la ideología social. Su pionera aportación es este sentido, logró la atención de posteriores investigadores que desarrollaron, a partir del último tercio del siglo pasado, nuevos trabajos en este aspecto.

Uno de los más notables es Marc Ferro, historiador francés que continúa en la misma línea de investigación mejorando el fundamento teórico. Opina que la historia y el cine tienen profundas relaciones: Las películas reflejan en sus tramas un contexto histórico

/ político determinado, abordando diferentes aspectos de su complejidad que pueden mostrarse de forma implícita o explícita, tales como las características de la clase dominante o de los diversos grupos sociales (Ferro, 1968).

Pierre Sorlin amplía con sus estudios el desarrollo de este tema. A diferencia de la opinión de historiadores anteriores, este sociólogo francés señala que el cine no desempeña solamente el papel de ser un espejo donde se refleje la realidad de forma fiable y directa, sino que es un instrumento que puede re-configurar los eventos históricos y el pasado.

> *Las películas son representaciones, es decir, documentos que median los hechos, que se interponen entre un advenimiento y las personas que quieren ente- rarse de lo que ocurrió, sirven para comunicar información* (Sorlin, 2008,18).

Para este autor, las producciones fílmicas muestran la información percibida por un individuo o por cierto grupo en determinadas épocas, por lo que son una interpretación de la historia y la sociedad. Por lo tanto, el cine es una notable fuente para conocer los elementos visibles e invisibles de cierto tiempo y espacio. Aporta una perspectiva que incide en el valor del método sociológico como herramienta útil para analizar las producciones fílmicas, destacando la relevancia del enfoque socio histórico en el proceso analítico de las películas. Destaca también la importancia del uso de los signos en los elementos del film, como el lenguaje, los aspectos audiovisuales, o la introducción de la metodología del análisis semiótico, el cual establece una vía que permite conectar la expresión cinematográfica con las circunstancias ambientales. Así pues, el cine es un reflejo de la sociedad donde se ha generado, pero desde la perspectiva de la interpretación concreta del autor, que incluye en el argumento la visión que le producen sus propias ideas sobre lo narrado, considerando además el público.

También en la década 60 del siglo XX, un importante investigador estadounidense, Robert Rosenstone, ofreció nuevas aportaciones construyendo una fundamentación teórica con una metodología básica para explicar las relaciones entre la historia y cine. A diferencia de los enfoques de Marc Ferro y Pierre Sorlin, que focalizan sus estudios en cómo se representan las historias en los productos cinematográficos, Robert Rosenstone centra su atención en la relación entre las películas y las historias verdaderas a través de unas reglas fijas y propias: "…mostrar cómo las películas refieren, interpretan y critican el ya existente conjunto de datos, argumentos y debates sobre el tema histórico filmado." (Rosenstone, 2008: 23).

La forma de interpretar y expresar los acontecimientos en el cine es una vía para conocer los procesos históricos, y no solo simplemente como un reflejo, sino que las propias películas pueden devenir en una parte de la historia. Este investigador señala que la percepción de información por parte de las personas, es más eficaz si se vincula con imágenes que si únicamente procede de textos escritos. Afirma Robert Rosenstone que, a partir del siglo XX, la construcción de la memoria colectiva de los grupos sociales ha estado influida por la producción cinematográfica.

Las películas, documentales o de ficción, ofrecen la posibilidad de recrear los acontecimientos históricos a través de sus imágenes. En palabras de Montxo Armendáriz: "El cine ha reflejado, en mayor o menor medida, la realidad de su época, unas veces de forma directa y otras a través de historias hechas de ficción" (Montxo Armendáriz, 1995).

Jean-Luc Godard dice que el cine es un instrumento de pensamiento, lo cual no puede negarse si tenemos en cuenta que las obras fílmicas son productos que reflejan los valores y la filosofía de los cineastas.

Según Arturo Fernández explica en su trabajo de 2005 *El cine y la investigación en ciencias sociales*, una sociología del arte puede involucrar al cine como posible elemento social de estudio y puede analizar los siguientes aspectos:

> *a) La naturaleza social de los grupos creadores y consumidores de películas, sus fines económicos y políticos, su estructura ideológica y su forma de relacionarse.*
> *b) Los diversos tipos de películas, a través del estudio combinado de sus formas y de sus contenidos, con la finalidad de determinar el rol social que ellos juegan.*
> *c) Los modos de financiamiento, de promoción y demás componentes económicos y financieros de una obra cinematográfica, con la finalidad de analizar el grado de influencia de esos factores en la creación artística* (Fernández, 2005: 174).

El cine no solo es un producto mediático, sino también un producto cultural, social y político. Más allá de la combinación del entretenimiento y el arte, las obras cinematográficas incorporan con frecuencia la ideología del director y cierto contexto social. En el campo académico existen numerosos estudios y teorías sobre el cine. Según el investigador Miguel Fernández Labayen*:*

> *Las teorías del cine son aquellas herramientas epistemológicas que permiten comprender el cine a partir de conceptos y argumentaciones diversas, planteando tentativas sobre preguntas que afectan al cine como fin y como medio. Las teorías del cine formulan principios sobre cómo entender el cine, no sólo como fenómeno en sí sino también como intermediario para relacionarse con el mundo...* (Fernández Labayen, 2008)

El trabajo de análisis e interpretación de las obras cinematográficas deben tener en cuenta las teorías existentes y utilizar sus métodos para lograr resultados satisfactorios. Con el paso del tiempo, la forma de estudiar el cine ha cambiado:

> *Las maneras de entender el medio cinematográfico desde su aparición en 1895 han ido cambiando, condicionadas por unos contextos tecnológicos, económicos, sociales y culturales radicalmente diversos* (Fernández Labayen, 2008).

Igualmente, el análisis se ve condicionado por el tiempo, cultura y sociedad concretos, y coincidentemente con las teorías de la comunicación, ya que la teoría de la cinematografía también recorre la línea de emisor - canal - receptor, por lo que existen teorías de la enunciación, del mensaje y de la recepción. Dentro de estas numerosas teorías sobre el cine, también tiene cabida el multiculturalismo, tal y como explica Miguel Fernández Labayen:

> *El multiculturalismo pone sobre la mesa otra cuestión fundamental heredada del posestructuralismo: la idea de las identidades múltiples y cambiantes. Cada individuo está formado por varias identidades con las cuales que se puede identificar en diferentes momentos. Eso hace que el dibujo de las identidades sea complejo y variable, lo que resulta aplicable a expresiones culturales como es el caso del cine* (Fernández Labayen, 2008).

Aunque los estudios del multiculturalismo comienzan desde un punto de vista eurocéntrico, hoy en día, como una derivación de la teoría del cine de tercer mundo ya aparecen trabajos enfocados hacia los países menos desarrollados.

> *...De esta forma, teóricos estadounidenses van a trabajar sobre la raza, empezando por los afroamericanos a partir de los años ochenta para luego dar cabida a estudios sobre las comunidades latinas y asiáticas en su país. Lo mismo sucederá en Gran Bretaña y en demás países, donde paulatinamente se han ido desarrollando estudios de este tipo* (Fernández Labayen, 2008).

Aparecen pues análisis sobre las representaciones de las minorías en los diferentes cines nacionales, minorías que pueden estar referidas a determinada raza o alguna comunidad minoritaria. El inmigrante, a pesar de encontrarse en una tendencia creciente en esta era, en comparación con la población nacional sigue siendo un grupo minoritario y como consecuencia, las obras que reflejan sus vidas todavía presentan una escasa presencia en la gran pantalla.

Desde la aparición del cine, la migración ha sido un tema que ha provocado el interés de los guionistas y los directores, con datos tomados de abundantes materiales existentes en la literatura o en las sociedades de la actualidad.

En el mundo hispanohablante, el cine y la migración también se está convirtiendo en un tema cada vez más relevante en los estudios, debido a los cambios sociales y al aumento de inmigrantes. Los centros superiores ofrecen conferencias con estas cuestiones, como la Universidad de Santiago de Compostela, que ha creado un Ciclo de Conferencias donde se reúnen especialistas e investigadores para profundizar en las relaciones entre el cine y la emigración, en los años de 2007 y 2008, tanto el de ficción como el cine documental estaban presentes como materias de investigación. O también podemos citar la muestra Coloquio *Cine y Emigración*. Se puede constatar que cada vez son más numerosos los trabajos académicos dedicados a este ámbito del conocimiento.

Chema Castiello es uno de los principales investigadores dedicados a este campo de estudio, y muchas de sus obras han abordado el racismo, la educación, la identidad cultural y las relaciones entre cine y migración. Libros como *Educación con inmigrantes* (1996), *Huevos de serpiente: racismo y xenofobia en el cine* (2001) y *Los parias de la tierra: inmigrantes en el cine español* (2005) son algunas muestras de sus estudios

sobre la migración con profundidad y perspectivas peculiares. El último de ellos menciona muchas películas españolas de tema migratorio con informaciones detalladas, en donde el autor trata de organizar y mostrar los modelos de representación del inmigrante que aparecen en el cine español y las reacciones relacionadas en la sociedad real.

Generalmente, en España, los trabajos sobre el cine y la migración han sido objeto de estudio de muchos investigadores, pero la mayoría de ellos se han realizado en forma de artículos en revistas o estudios individuales enfocados en determinados aspectos. Los trabajos de la Dra. Rita Martín Sánchez muestran el panorama general de las obras españolas de tema migratorio, como es el caso del artículo *Imágenes de la emigración en el cine español*, en el que afirma:

> *El cine español no le ha prestado al tema (la migración) la atención debida si tenemos en cuenta que durante largos periodos de tiempo hemos sido un país de emigrantes, ya sea por motivos económicos o políticos* (Sánchez, 2009).

Si se revisa la historia del desarrollo cinematográfico en España a partir del siglo XX, en cada década se encuentran obras representativas de tema migratorio, estimuladas por las claras diferencias entre la población de acogida y la migratoria. Chus Gutiérrez explica así las razones de su elección en un libro de Carlos Heredero:

> *La historia transcurre en el barrio de Lavapiés, que hoy en día es un entorno multirracial. Me hubiese gustado sacar más ambiente de calle de barrio, con los conflictos de la gente que vive en el mismo espacio, pero que pertenece al contexto que pertenece, también, el acoso de la policía a los extraños, con la detención de los emigrantes de comisaría, porque ser negro, marroquí o gitano en esta ciudad puede ser un serio problema. Como*

he sido extranjera en varios sitios, he sentido antes esa sensación de peligro en mi propia piel y quería reflejarla en la pantalla." (Heredero, 1997:445)

Otro trabajo valioso lo encontramos en la obra *Grandes corrientes migratorias y su reflejo cinematográfico* (Hueso Montón, 2009). En ella se considera que el cine mismo es una manifestación migratoria, porque las películas son productos con el objetivo de llegar a la más amplia variedad de público, para lo cual deben atravesar las fronteras geográficas y superar los bloqueos culturales, en cierto sentido, el cine ya se trata de un producto que realiza la misma rutina que los inmigrantes. La segunda parte de este trabajo se enfoca en dos temas presentes en numerosas películas: el paraíso americano como destino preferente de diferentes grupos migratorios, y la dinámica Norte–Sur, que muestra los desplazamientos humanos desde áreas subdesarrollados hacia países con un mayor potencial económico y social.

Al igual que el cine se ajusta y adapta constantemente en su propio desarrollo, también lo han ido haciendo a la par las teorías sobre esta disciplina. Dada la existencia de numerosas categorías de películas, las teorías sobre el cine han centrado su interés en múltiples ramas y tipos de estudio, y su evolución continúa ininterrumpidamente.

Existe una gran cantidad de métodos para la clasificación de teorías cinematográficas. Dado que no es este el tema central de la presente tesis, solo se presentan algunas de las divisiones y estudios más importantes. El desarrollo de las teorías del cine se divide principalmente en tres períodos. Tomando como marco de tiempo inicial la década de 1960, pueden dividirse en el período teórico clásico y el período moderno. El tercero surge a comienzos del siglo XXI, con la aportación de teorías interdisciplinarias.

El poeta italiano y pionero del cine Ricciotto Canudo, en su libro *Manifeste des 7 arts* de 1911 consideraba que el cine es "un arte plástico en movimiento", y le asigna por primera vez la denominación de "7º arte". En el período de las teorías clásicas, la

relación entre el cine y la realidad se analizó desde la perspectiva de la psicología y la cognición. Después de la década de 1960, las corrientes como posmodernista de pensamiento, estructuralismo y deconstrucción que surgieron tras la Segunda Guerra Mundial, trajeron nuevos puntos de vista a los estudios sobre el cine. La filosofía moderna, las ciencias sociales, las humanidades e incluso las ciencias naturales comenzaron a participar como apoyo a las investigaciones cinematográficas. La inyección de nuevos métodos y nuevas perspectivas ha promovido la evolución de las teorías del cine. La investigación y debate cinematográfico se ha dirigido gradualmente hacia una integración multidisciplinaria, de la mera teoría a la teoría cruzada.

Una de las más destacadas es la semiótica fílmica, teoría basada en la epistemología estructural, en oposición a la estética basada en la psicología o la fenomenología, la semiótica fílmica está basada en la lingüística y la estructura. Esta doctrina es el pensamiento adoptado por los estructuralistas. Una de las obras representativas en este campo es *Signs and Meaning in the Cinema* (*New and Enlarged Edition*) (1973) de Peter Wollen. Se señala en ella que para estudiar la obra de un "autor", todas sus aportaciones deben combinarse y analizarse para desvelar su significado conjunto. Otro representante importante de la semiótica cinematográfica es Christian Metz, quien estableció claramente una teoría del código basada en el análisis del lenguaje cinematográfico. Además de la semiótica estructuralista, el psicoanálisis y la crítica ideológica cinematográfica han enriquecido el desarrollo de los estudios del cine. Paulatinamente, los objetos específicos de las teorías cinematográficas evolucionan, la semiótica estructural sigue investigando y analizando la película en sí, pero su objetivo ya no es la investigación misma o los análisis ontológicos, sino que se basa en la base de formalismo o el deconstruccionismo. Esto es el resultado de la integración interdisciplinar, se utiliza la película como un "intermediario" para realizar una verificación teórica o un análisis social.

Después de entrar en el siglo XXI, con la influencia de las tecnologías y los nuevos soportes informáticos, las formas de filmación y difusión de las películas también han sufrido cambios radicales, lo cual ha tenido como consecuencia que cambien a su vez los estudios relacionados. Las investigaciones cinematográficas interdisciplinarias se han convertido en la corriente principal. Por otro lado, el desarrollo de Internet, la ciencia informática y la tecnología digital ha hecho que las estadísticas, la economía política, la ciencia del cerebro, la psicología cognitiva, la tecnología informática y otras disciplinas presten atención a la comunicación cinematográfica. Como resultado, comienzan a fusionarse eficazmente con los estudios cinematográficos y logran resultados cada vez más relevantes.

Además de la clasificación anterior, en el campo de las teorías del cine también existen numerosas escuelas tradicionales. Representando a una de ellas, el teórico del cine estadounidense Dudley Andrew, en su libro *The Major Film Theories: An Introduction* de 1967 divide las teorías del cine contemporáneas en tres escuelas principales: La primera se denomina Teoría del Formalismo, e incluye nombres como Sergei Eisenstein, Rudolf Arnheim, etc.; el segundo grupo es el Funcionalismo, cuyos principales representantes son André Bazin y Siegfried Kracauer; la tercera se conoce como Escuela de Cine Francés, representada por Jean Mitry y Christian Metz.

Además de las clasificaciones anteriores, también existe la teoría del realismo cinematográfico, que enfatiza el uso de técnicas tanto como sea posible para incrementar la estética del cine bajo los principios del realismo. Creen que para lograr el propósito de "restauración", las películas solo pueden realizar dos funciones, "grabar" y "revelar", rechazan todas aquellas cintas que están diseñadas por artistas con intenciones ideológicas claras y estructuras formales. Como dijo el teórico del cine alemán Siegfried Krakauer, el cine es una extensión de la fotografía por su naturaleza y, por lo tanto, al igual que los medios fotográficos, tiene una intimidad evidente con el mundo que nos rodea. Cuando la película registra y revela la realidad material, se

convierte en una verdadera película (Krakauer, 1961). Se debe citar también el Culturalismo Fílmico, que afirma que el cine no solo consigue popularidad mundial a través de signos y símbolos, sino que además regula el comportamiento social de las personas. Los teóricos de esta línea teórica se reconocen como la escuela de Frankfurt y algunos de sus representantes más reconocidos son Friedrich Pollock y Herbert Marcuse.

3.4.2 Teorías sobre cine como materia de investigación

En el año 1893 se construyó el primer taller de cine en el mundo, por lo que ha cumplido ya más de 120 años. Desde que los hermanos *Lumière* utilizaron una cámara para grabar la primera película, la tecnología ha avanzado a pasos agigantados, y tras un largo y heroico periodo de películas en cinta se ha entrado en la actualidad en la era digital, gracias a inventos tales como tubos electrónicos. En los primeros días de su existencia, el cine se enfocó principalmente como un producto de entretenimiento generador de pingües beneficios económicos, pero después de más de un siglo de vigoroso desarrollo, ha pasado a ser considerado un arte, haciendo un mayor hincapié en su función estética y cognitiva. Además, tras convertirse en un medio de comunicación masivo, la magnitud de su audiencia le permite asumir una función educativa a través de su amplia difusión y variedad de mensajes. El cine es un procesamiento artístico de la sociedad real, por lo que deriva en una poderosa herramienta para observar con verosimilitud las diferentes situaciones que la conforman, lo que puede influir no solo en el conocimiento y comprensión de diferentes culturas y épocas, sino incluso en la evolución de la convivencia.

El cine es un arte integral, lo que significa que absorbe la posibilidad de reflejar la realidad de otras disciplinas artísticas, pero integradas en unas características propias. El arte cinematográfico tiene la capacidad de aprovechar los recursos del arte plástico con todos los atractivos que este presenta a través de la imagen visual. Sin embargo,

en comparación con el arte plástico, el cine combina imágenes estáticas y dinámicas para mostrar el contenido, por lo tanto, su poder expresivo es más riguroso gracias a sus mayores posibilidades.

El cine, al igual que el texto escrito, también hace uso del lenguaje en su narrativa para reflejar las complejas circunstancias de la realidad, pero no es una imitación mecánica de la literatura. A diferencia de ésta, no utiliza métodos sugerentes o descripciones detalladas para expresar los diversos elementos, sino que proporciona su visibilidad al espectador. El teatro a su vez, le presta los recursos de las artes escénicas, pero el cine los magnifica dotándolos de escenarios enriquecidos y realistas. Las piezas teatrales deben tener en cuentas unas limitaciones de espacio que reducen la presentación de la realidad, y por lo tanto su mayor valor está basado en las acciones y diálogos de los personajes sobre un escenario de dimensiones reducidas, pero el cine puede romper esta barrera con facilidad. Por otra parte, los actores de ambas disciplinas presentan marcadas diferencias. Si bien en el teatro a los actores debe reconocérseles un mayor mérito dado que la acción transcurre en directo, el cine, gracias a sus posibilidades de mayor preparación de las escenas, consigue que los actores ofrezcan una visión más realista y natural de sus personajes.

El arte cinematográfico, como expresión integral de sonido e imágenes en movimiento, puede actuar de forma eficaz como testigo directo. El libro *Nature of film: The Redemption of Physical Reality* publicado por Sigfried Kracauer en 1961, enfatiza que el cine hereda y expande la naturaleza de la fotografía, gracias a su capacidad para registrar y reproducir la realidad física dotándola de movimiento. La cámara se convierte, integrando en su esencia todas estas disciplinas, en una herramienta ideal para observar y comprender el mundo sin distorsión, eludiendo todas las limitaciones que restringen la exposición de la realidad en otras artes. Como consecuencia de

dichos factores, goza de una enorme popularidad, lo que todavía acrecienta en mayor medida el impacto que provoca en la sociedad actual.

El francés François Truffaut matiza con sus opiniones el hecho de que el cine refleje la realidad, ya que opina que las imágenes sociales que nos proporciona están estrictamente seleccionadas. Cualquier película no es una impresión fiel de la realidad social, sino que, a través de su visión particular, la reconstruye de forma selectiva, ofreciendo la interpretación sesgada que se ofrece a través de un único observador. Los diversos elementos con sus múltiples significados, deben ser analizados comparando la relación entre los personajes y eventos que aparecen en la película y los patrones existentes en la realidad. La presentación de la sociedad en la pantalla está restringida por la forma de expresión en una época particular, la elección de los cineastas, las expectativas de la audiencia y el tema de la película (Truffaut, 1975). Por lo tanto, el cine es una expresión de ideología, no se trata de una reproducción fiel de una realidad social, sino una realidad influida y aprobada por una determinada sociedad. Aunque Sigfried Kracauer y François Truffaut tienen diferentes puntos de vista sobre si las películas realmente retratan la sociedad, ambos coinciden en un punto, las películas, generalmente, están más cerca de la realidad que otras formas de arte.

Por otro lado, aunque el cine fue originalmente una invención mecánica, gradualmente adquirieron una mayor importancia el sonido y la imagen, a través de los cuales, y apoyado por la inclusión de otras disciplinas artísticas, se convirtió en un arte narrativo, inseparable de la expresión social existente en diferentes épocas. En consecuencia, el cine y la realidad son inseparables, descrita esta última a través de la personalidad de los personajes y sus relaciones con el entorno.

Por lo tanto, el arte cinematográfico no solo debe dominar los métodos y recursos con los que cuenta, sino que debe profundizar en las diversas contradicciones sociales

reales, con su multiplicidad de conflictos, relaciones y detalles de diferentes ámbitos. Mediante la presentación realista de personajes que afrontan sus propias circunstancias personales, se moldea un retrato de la sociedad en un determinado momento histórico que va más allá del propio protagonista de la historia.

3.4.3 Estudios de cine con estudios de comunicación

A pesar de tratarse de una disciplina marginal, los estudios de comunicación tienen las mismas ventajas y condiciones que la economía, la gestión, los estudios culturales, la psicología, etc. a la hora de construir teorías relacionadas con el cine. Los estudios de comunicación se utilizan en la investigación empírica cinematográfica, la investigación de mercado del cine, el comportamiento y la psicología de la audiencia, los efectos del marketing, etc. Según la teoría de la comunicación, los medios, en un sentido amplio, se refieren a cualquier persona o cosa que pueda provocar una relación o conexión entre dos partes. Medios en sentido estricto se refieren específicamente a los medios de comunicación (periódico, radio, televisión, red, etc.), una entidad material que lleva, expande y extiende la transmisión de información con símbolos como gráficos, audio y video. Es un intermediario que conecta a las partes transmisoras con las receptoras. Incluyendo medios de escritura, medios impresos, medios de radiodifusión, medios de cine y televisión, y medios de red, cuyos soportes son los libros tradicionales, periódicos, radio, películas, televisión y redes modernas. Por lo tanto, los medios de comunicación se refieren principalmente a la forma física de difusión de información, el mismo concepto que la organización de medios. Se refiere a una organización cuya función es combinar, difundir y operar de manera efectiva información gráfica, auditiva y visual, y tiene derechos completos de propiedad y administración, como periódicos, revistas, editoriales, estudios de cine, estaciones de televisión, estaciones de radio, sitios web, etc.

El cine ha sido inseparable de la comunicación de masas desde su nacimiento , su éxito no solo se limita en modo alguno a los profesionales entre los que se incluyen expertos en cine, guionistas, directores o críticos de cine, sino que también está relacionado con la aceptación de la audiencia. Desde sus comienzos, el cine se estrenó con un potente soporte técnico, un abanico muy amplio de métodos de comunicación social, una forma de expresión de la imagen con gran libertad de tiempo y espacio, y dado que conlleva un método de gestión principalmente pragmático, conectó directamente con un gran número de públicos. La popularidad del cine es el resultado de tener una variedad de niveles de audiencia social muy amplios (grupos sociales con ingresos y tiempo libre), considerado ya como uno de los más importantes e influyentes. Debido a las características cinematográficas mencionadas anteriormente, la combinación de investigación y comunicación cinematográfica tiene una amplia trayectoria. La combinación de estas dos disciplinas ha producido principalmente las siguientes perspectivas de investigación:

A. Estudiar los medios cinematográficos desde la perspectiva de la comunicación. Se trata principalmente del modo clásico de comunicación “5W” de Harold Lasswell. Afirma que cualquier proceso de comunicación se puede descomponer en cinco partes de la siguiente manera: 1. “quién” -el sujeto de la comunicación; 2. “dice qué” -el contenido de la comunicación; 3. “A través de qué canal” (en qué canal) -medio de comunicación; 4. “a quién” (a quién) -objeto de comunicación; 5. “con qué efecto” (con qué efecto) -efecto de comunicación. Realizar análisis específicos de cada vínculo en la comunicación, como la investigación sobre la audiencia, explorando la influencia del contenido según su composición, edad, nivel social, hábitos de aceptación, etc. en la creación y aceptación de películas, y la retroalimentación positiva y negativa del público sobre las obras cinematográficas. Investigación sobre codificación y decodificación de información de símbolos, selección y adición de contenido de películas, ajuste de temas, etc.

B. Desde la perspectiva de la industria cinematográfica, debatir sobre el lanzamiento y proyección de películas y su posicionamiento en el mercado. Se trata principalmente de analizar e investigar la cadena industrial de la industria cinematográfica, en aspectos tales como el mercado, contabilidad de taquilla, proceso de producción, distribución, etc. Estudiar la adaptabilidad de la teoría del arte cinematográfico desde las perspectivas del sistema de publicidad y distribución, contabilidad de costes y gestión intensiva, y estudiar los elementos de la composición del mercado desde las perspectivas de taquilla, entorno, horario, precio de las entradas e impacto mediático, etc. Debe tenerse en cuenta, entre otras cuestiones, el mercado específico y las condiciones nacionales de cada país, e incluso las características del mercado internacional. Investigación de marketing de películas, consideradas como un producto mercantil para analizar la publicidad y la propaganda relacionadas. Un ejemplo de este enfoque es el libro *The Entertainment Marketing Revolution: Bringing the Moguls, the Media, and the Magic to the World* (2002), donde el autor, Alvin Lieberman, estudia la industria del entretenimiento desde la perspectiva del marketing, y hay un capítulo dedicado al ámbito cinematográfico.

C. Investigación sobre comunicación cultural, especialmente comunicación intercultural. El fenómeno de la comunicación intercultural del cine ha atraído durante mucho tiempo la atención de académicos relacionados. El análisis de la comunicación intercultural de películas se ha llevado a cabo relativamente temprano en los círculos académicos occidentales, especialmente bajo la promoción de la industria cinematográfica relacionada con Hollywood. Los resultados de la investigación en este sentido han sido sumamente fructíferos, centrados principalmente en el impacto del cine en el conocimiento y desarrollo intercultural.

Respecto a la difusión de las películas, no solo su contenido realiza una función social. Los directores y actores se han convertido en el centro de atención al participar en la

creación cinematográfica, por lo que su estatus es también considerable en el aspecto de la comunicación. La difusión de películas, como dijo Wang Tianyun:

> *Se refiere a las actividades sociales que utilizan las películas como medio para transmitir y transmitir información social, cultural y de entretenimiento. Es un vínculo intermedio que comunica la producción y el consumo de películas y da cuenta del funcionamiento de los mecanismos sociales del cine; se expresa tanto como una conexión con el cine. La interacción de información entre el director y la audiencia también se manifiesta como la inversión mutua entre la pantalla y la vida basada en la sociedad* (Wang Tianyun, 1993, 241).

Además del modelo de 5W que mencionamos anteriormente, Harold Lasswell también estudia los elementos básicos sobre la comunicación. Fue el primer académico en resumir las tres funciones básicas de la comunicación social (vigilancia ambiental, coordinación social y herencia cultural), las cuales también se cumplen en el proceso de difusión cinematográfica (Lasswell ,1948). La creación de películas nace de la vida real, utilizando imágenes artísticas como medio de expresión para reflejar sus verdaderas situaciones. En términos de contenido ideológico, como medio, el cine debe expresar un contenido verídico a través de emociones personales. La búsqueda de la expresión artística no debe ir en contra de las normas básicas de la realidad. En el proceso en que la audiencia ve una película, existen varios factores que influyen en el resultado de la transmisión, como las diferencias geográficas y culturales de los espectadores. La comunicación cinematográfica desempeña una función extremadamente importante en las actividades comunicativas, y estas funciones afectarán el efecto de la comunicación de diferentes maneras. Según las opiniones de Robert Merton and Paul Lazarsfeld las funciones de la comunicación cinematográfica se pueden dividir en positivas y negativas. (Merton y Lazarsfeld, 1948)

En la difusión cinematográfica, la función positiva principal es la propagación de la cultura, no solo la nacional, sino también la transcultural. Otra función positiva en la difusión cinematográfica es, sin duda, la función de brindar entretenimiento a la audiencia. Hasta cierto punto, la difusión de películas también puede desempeñar un papel en el fortalecimiento de las normas sociales. Si la función positiva de la difusión cinematográfica se utiliza incorrectamente, tendrá un efecto negativo, que puede derivar en una distorsión de los hechos y el medio ambiente. Como forma de arte, el cine inevitablemente puede poseer un contenido imaginario ajeno a la realidad, especialmente como búsqueda de una estimulación visual. Las películas tienen la capacidad de subrayar la violencia, la pornografía y otros contenidos, lo que hará que el público, especialmente los menores, puedan captar una percepción del mundo que les influya para realizar comportamientos poco ejemplares.

Además, el cine es también la encarnación básica de la función de cohesión social, proporcionando consistencia mediante ciertas experiencias y símbolos artísticos. Esta función cohesiva se logró en otras épocas mediante la combinación de mitología y religión, en la antigua Grecia a través de la tragedia y en la Edad Media con la poesía narrativa. Se podría afirmar que la función cohesiva es la función dominante de los canales de comunicación masiva más populares. Naturalmente, mientras no existía la televisión, la encarnación básica de la función cohesiva fue el cine, y durante un largo tiempo, era la vía principal de la comunicación masiva a la que podía acceder el público. Actualmente, está situación está cambiando radicalmente con la llegada de la era informativa.

3.4.4. Sociología cinematográfica

El poeta y teórico del cine húngaro Bela Balaze, publicó *Der sichtbare Mensch (La Persona Visible)* en 1922 , reconocida como la primera piedra angular importante para el estudio de la sociología cinematográfica. En este campo de estudio, *Sociology of*

Film: Studies and Documents del británico Jacob Peter Meyer fue el inicio oficial de esta disciplina. Los contenidos de la sociología cinematográfica temprana abarcan dos aspectos principales: la función social de la cinematografía y la relación entre el cine y la sociedad. En la actualidad, la sociología cinematográfica ha ampliado su campo de investigación y surgen con asiduidad nuevos estudios de diferentes áreas.

En el libro *Teoría del cinema: 1945-1990* (Rossetti, 1993), el profesor de cine italiano Francesco Rossetti dividió la sociología cinematográfica en cuatro campos principales:

- Aspectos socioeconómicos del cine.
- El sistema cinematográfico como organización social (producción, distribución, patrones de consumo, necesidades y gustos de la audiencia, etc.).
- Relación entre el cine y la industria cultural.
- El cine como espejo de la sociedad.

Las tres primeras áreas están relacionadas con el entorno social de la producción cinematográfica, mientras que la última se relaciona con la creación cinematográfica. También la obra del teórico del cine británico Roger Manwell, *Movie and audience* (Manwell, 1950) se considera un trabajo importante en esta área de estudio. Desde finales de 1960 hasta principios de la de 1970, debido a la emergente agitación social en Europa Occidental, los académicos prestaron cada vez más atención a la relación del cine con la sociedad y la política. En los círculos de investigación del cine occidental, se traspasó la barrera del análisis convencional puramente artístico del cine. Aparecieron varias ramas relativas a las teorías de la sociología cinematográfica, con el apoyo de la filosofía social, han expandido el objeto y el alcance de las investigaciones.

Hay muchas líneas de investigación en el campo de la sociología cinematográfica. El sociólogo y científico cinematográfico alemán Dieter Prokopp (Prokopp, 1982) realiza la siguiente clasificación:

A. "Teoría del espejo": las películas son espejos que reflejan diferentes estructuras de conciencia social. Por lo tanto, los patrones generales de comportamiento, los tipos de personajes y las fórmulas de conflicto se ven repetidas en diferentes películas. Entre los representantes se incluyen, entre otros, el alemán Siegfried Kracauer, el académico estadounidense Park Tayler y el teórico francés. Edgar Morin.
B. "Teoría de la manipulación": Considera que las películas son una poderosa fuerza social que manipula a la audiencia. Uno de sus defensores es el científico cinematográfico francés Gilbert Cohen.
C. "Teoría de la integración": Las películas son un medio para mantener la estructura social general. Los representantes de esta teoría incluyen a los alemanes Max Horkheimer, Theodor Adorno y Hanns Eisler, el francés Marion Levi y el británico Daniel Lerner.

Hoy en día, la sociología cinematográfica está ampliando continuamente sus campos de investigación. El núcleo de esta disciplina son una serie de categorías científicas que han sido verificadas repetidamente, y el sistema lógico que constituyen en diferentes terrenos: el mecanismo social del cine, la teoría del valor social del cine, la psicología social del cine, la teoría del rol social del cine, la teoría de la predicción social del cine, etc. Más allá de este núcleo hay una serie de propuestas de investigación experimentales y exploratorias, que consisten en hipótesis teóricas que se plantean después de ordenar, generalizar y estudiar un gran número de fenómenos sociales cinematográficos a partir de teorías básicas. Estas propuestas de investigación hipotéticas tienen perspectivas flexibles y pueden utilizar recursos cinematográficos específicos, como la experiencia en producción cinematográfica o encuestas de

respuesta de mercado como materiales de investigación, y que gradualmente pueden convertirse en las áreas más activas y diversas de la sociología cinematográfica. Hoy en día, una de las funciones de la sociología cinematográfica es averiguar las relaciones entre las necesidades sociales y las creaciones de productos fílmicos, investigando la evolución estética de las audiencias y su reflejo en los cambios de las expresiones artísticas, analizando los grupos sociales que la conforman en sus formas básicas para profundizar en su participación activa en los contenidos del cine. Dichas formas deben observarse desde diversas perspectivas, su evolución, sus causas, las tendencias futuras más probables, etc.

Si bien esta tesis no pretende encuadrarse completamente en la categoría de sociología cinematográfica, al realizar la selección, análisis e investigación de un número determinado de películas, se han observado los fenómenos sociales reflejados a través de sus personajes. Por lo tanto, existen ciertas referencias al contenido de esta disciplina de investigación. En términos de soporte teórico, especialmente la "Teoría del espejo" del teórico Siegfried Krakauer, quien cree que el cine es un espejo que refleja diferentes estructuras de conciencia social, ha sido una referencia importante para nuestro trabajo.

3.4.5 Cine y otras ciencias sociales

La explosión de las informaciones y los conocimientos se han convertido en las características más importantes a partir del siglo XX. Muchos descubrimientos importantes y explicaciones científicas relacionadas con el cine han entrado en tropel, rompiendo las antiguas barreras entre disciplinas; por ejemplo, Matz propuso un modelo ideográfico cinematográfico desde un punto de vista semiótico. Siegfried Krakauer propuso la teoría de la cercanía de la película al mundo que nos rodea a partir de un punto de vista de la ética crítica. A mediados del siglo XX, con el vigoroso desarrollo de la sociología y sus ramas, aparecieron un gran número de disciplinas que

combinaban estudios cinematográficos y sociología. Como mencionamos anteriormente, la sociología cinematográfica es una de las más importantes. Con el paso del tiempo, el desarrollo de películas y otros medios visuales no solo ha dado forma a una nueva cultura visual, sino que también ha traído importantes temas de investigación para los estudios. Como dijo Bonnie Nardi en su artículo *Virtuality* (Nardi, 2015) "los primeros estudiosos de la comunicación, la antropología y la sociología comenzaron a utilizar imágenes y textos en video como objetos de investigación para la investigación académica" (Nardi, 2015:24). Estos estudios han explorado la expresión e influencia de los medios en la cultura social y el impacto e influencia de los portadores de formas visuales (como televisores y cines) en las formas de convivencia. Los medios visuales también se utilizan como herramienta de investigación en Ciencias Sociales, y muestra de ello es que desde la década 30 del siglo XX, los antropólogos han integrado estrechamente los medios visuales con la antropología. Entre ellos, *Balinese Character: A Photographic Analysis* de Gregory Bateso y Margaret Mead en 1942 es un hito importante en el desarrollo de la antropología visual. Inspirándose en estos pioneros, muchos antropólogos utilizan cámaras de video como herramientas para grabar y fotografiar escenas especiales en su entorno, como ceremonias religiosas, bailes locales, festivales especiales, etc. Los académicos muestran los hallazgos de los investigadores a través de formas visuales como imágenes, videos y películas. Por otro lado, en muchas películas etnográficas y documentales, el director presenta la interpretación personal del investigador a través del post procesamiento. La eficiente capacidad narrativa del lenguaje cinematográfico construye la expresión del contenido que el autor transmite sobre una determinada cultura.

Desde este punto de vista, las humanidades tradicionales y las ciencias sociales utilizan el video en dos formas diferentes: 1. El video es el objeto de la investigación. 2. El video como forma de presentar los resultados de la investigación. El sociólogo

Christian Heath cree que la utilización del video no tiene la intención de "registrar" una cultura en particular, ni de mostrar las conclusiones a las que ha llegado el autor. Por el contrario, se utiliza el material de video como punto de partida para recopilar procesos de interacción social en tiempo real y en su hábitat, proporcionando datos *video* para una investigación interactiva posterior (Heath, 2010). A este método lo denomina “Análisis de video en métodos de investigación cualitativa” (*Qualitative Analysis*). Aunque esta metodología se originó en la sociología, ha sido ampliamente utilizada en varios campos en Occidente, especialmente en comunicación, lingüística y antropología. La razón principal radica en la visibilidad y perceptibilidad de los datos presentados en las imágenes, así como en la información detallada que estos datos pueden proporcionar. Influidas e inspiradas por las teorías del análisis del video, diversas ciencias como la sociología, la antropología, los estudios transculturales, etc., usan gradualmente las películas como material de análisis, para observar y estudiar después la intención del director, la expresión de los tiempos y la caracterización.

El escritor estadounidense teórico del cine contemporáneo David Bordwell utilizó la psicología cognitiva para promover el desarrollo interdisciplinario de la teoría cinematográfica. Desde entonces, las teorías de la sociología y antropología cinematográfica e incluso los estudios de neuro-film y estadísticos han aparecido sin descanso. De ser "un medio" se convirtió gradualmente en la base de integración de las disciplinas. Por ejemplo, la combinación de cine y economía, como *Global Television and Film: An Introduction to the Economics of the Business de Colin Hoskins* (Hoskins, 1998) es un estudio de la televisión y el cine a partir de un punto de vista de la economía de los medios. El contenido específico de la investigación cinematográfica también ha comenzado a involucrar medios técnicos modernos. Por ejemplo, *Neurofilm Society* utiliza métodos médicos para medir con precisión las reacciones de los espectadores, y para valorar ciertos aspectos cinematográficos se utilizan métodos estadísticos con los que realizar análisis cuantitativos del texto fílmico.

3.4.6 Personajes fílmicos y sus clasificaciones

Los "personajes" intervinientes en una película son personas ficticias en la narrativa fílmica y que actúan como símbolo en la estructura dramática, encarnados en la pantalla por los actores. En la mente subconsciente de la audiencia, personajes y actores, actores y roles, son conceptos que se identifican alternativamente. Dado que los personajes de una película son el núcleo de la creación cinematográfica, su creación debe tener la máxima prioridad para el director de la cinta. Por lo general, nuestra comprensión de la literatura es que en la mayoría de las ocasiones se trata del arte de describir y dar vida a los personajes y a sus circunstancias. Sin duda, las obras cinematográficas también persiguen este objetivo. Como en las disciplinas literarias, el requisito básico para el cine es que, en las diferentes escenas, eventos, acciones o diálogos, la audiencia perciba personajes vívidos y con carácter. En ocasiones puede llegarse al extremo de que un cierto sector del público esté más interesado en los personajes (en realidad, en los actores) que en las historias y el tema de las propias películas. Este interés provocado en principio por los actores protagonistas, puede servir de reclamo para transmitir la estética y el contenido que desarrolla el argumento, de tal forma que el mensaje se reciba y recuerde de forma más eficiente. Por ejemplo, cuando un espectador, acude a ver la película *Yo Robot*, basada en una obra de Isaac Asimov, porque interviene el famoso actor Will Smith, sale de la proyección reflexionando sobre el futuro de la humanidad.

Los análisis sobre los personajes fílmicos se centran principalmente en la forma siguiente, analizar el papel desempeñado por los personajes en la película. El personaje que la audiencia capta es a menudo el "personaje" interpretado en la película más la figura correspondiente a la propia imagen del actor. Los personajes de la trama son el sujeto de la narrativa fílmica, y sus avatares son el hilo sobre el que se desarrollan tanto la presentación como el nudo, como el desenlace. Debido a que

nuestras conciencias psicológica e ideológica no pueden ser superadas con facilidad, es complicado para la audiencia separar la imagen de cierto "actor" de la imagen del "personaje" en una película.

Normalmente existen tres tipos de modelos de pensamiento:

a) Personajes en la película identificados con los actores.
b) Personajes de la película identificados con los actores más los personajes de la película.
c) Los personajes de la película se identifican únicamente con los personajes fílmicos que se presentan.

Al analizar la forma en que se expresan los personajes de las películas, debe tenerse en cuenta que su actuación no es solo la narrativa general y la trama de la película, tampoco es el número de escenas de aparición ni la cantidad de líneas de diálogo, sino los métodos específicos de actuación y expresión. Se podrían dividir de la siguiente manera:

a) Rendimiento de la apariencia de los personajes: La apariencia de los personajes en la película es una característica importante que influye en la información visual. Durante la producción, se presta mucha atención al manejo de su vestimenta, peinado y maquillaje. La apariencia de los personajes en la película no solo debe ajustarse a la narrativa, sino que también debe ser una característica que distinga a los diferentes protagonistas.

b) Interpretación de la escena de un personaje: el elemento interpretativo debe ser tratado en relación con la escena correspondiente. El uso de distintos enfoques para expresar la situación escénica, permite describir con eficacia elementos tales

como la psicología y las emociones del protagonista, tanto si su imagen se muestra en solitario o si se hace combinada con otros personajes que conforman la escena.

c) Rendimiento físico de los personajes: la mayoría de las presentaciones de acciones y movimientos de los personajes en las narraciones y escenas son cuidadosamente diseñadas por directores y actores. La figura que emana de sus condiciones físicas debe adaptarse a los requisitos exigidos por el guión para que el mensaje de la película resulte creíble.

Los personajes dan vida al relato, y se dividen desde el teatro clásico en tres tipos: protagonista, antagonista y coro. Atendiendo al grado de protagonismo, se clasifican en dos tipos fundamentales: principales y secundarios.

- Personaje principal: El personaje principal es aquel sobre el que gira la representación de la trama cinematográfica. Es el núcleo central de la película y el elemento más relevante en la transmisión de la historia que se cuenta. La trama se desarrolla en atención a sus características y circunstancias, las cuales dan pie a la introducción de otros elementos.

- Personaje secundario: el rol para contrastar y resaltar la conformación de los personajes principales. Pueden estar revestidos de rasgos múltiples adaptados a las necesidades de su relación con el protagonista, para cuya complemento resultan indispensables. Su papel suele ser limitado, por lo que es importante describir su figura con pocos, pero reconocibles detalles, de tal forma que el espectador capte con rapidez su papel en la historia.

- Retrato grupal de personajes: en atención a la historia que pretendan contar, los dramaturgos a veces se ven obligados a incluir retratos grupales en sus tramas. Son

fundamentales para detallar con fidelidad circunstancias sociales con una amplia gama de características y personajes variopintos que se influyan mutuamente entre sí. Normalmente, los personajes principales pertenecen también a estos grupos, como parte más relevante de los mismos en sus diversas confrontaciones.

Debemos destacar que estas clasificaciones toman en cuenta la individualidad de los personajes, pero existen también colectivos formados por varias personas actuando de forma homogénea sin destacar caracteres personales sino grupales. Los actuales largometrajes suelen mostrar historias de suma complejidad, por lo que es fundamental enriquecer a los personajes de distintas dimensiones. Por lo tanto, a veces un personaje secundario puede requerir una especial relevancia, ya que su papel puede provocar cambios esenciales. A este tipo de personaje se les denomina *catalizador*.

El estudio de los personajes fílmicos muestra semejanzas con los estudios literarios. Ambos deben construir el perfil de los personajes y encuadrarlos eficientemente en los acontecimientos. En consecuencia, los criterios en la construcción de los personajes literarios son válidos a la hora de dotar de vida a los personajes fílmicos. Tal y como afirma Stanley Kubrick "Si algo puede ser escrito o pensado, también puede ser filmado."[31]

Según Edward Morgan Forster, los personajes pueden clasificarse en dos grandes categorías, plano o redondo (Forster, 1996). Aunque su teoría ha sido criticada por investigadores posteriores como Seymour Chatman, (Chatman, 1993) aduciendo falta de rigor y ausencia de suficientes criterios científicos, su clasificación ha sido aplicada

[31] La frase es de Stanley Kubrick (Nueva York, 1929- Londres, 1999)

frecuentemente en la metodología analítica de personajes. Esta clasificación puede ser considerada simplificadora, pero resulta bastante eficaz en la formación de los relatos y en el proceso analítico, así que no solo se ha limitado al uso literario, sino que su aplicación ha abarcado otro tipo de estudios.

Los personajes planos también se denominan bidimensionales. Son aquellos que se construyen en base a una única cualidad que destaca por su simplicidad, marcada por deseos que a menudo derivan en obsesiones. Este tipo de personajes no presenta un desarrollo a lo largo de la historia. Según Forster:

> *Los personajes planos son perfectamente coherentes con respecto a sus rasgos y su función dentro del relato, sin que quede lugar para la duda, para la ambigüedad o la especulación acerca de su posible desarrollo* (Forster, 1983:86).

En el género fílmico, al igual que en la narración literaria, se utilizan este tipo de personajes con frecuencia en las comedias o en las películas de terror. En ellas, la mayoría de sus protagonistas son personajes planos, de tal forma que se caracterizan por la carencia de transformaciones durante el desarrollo fílmico.

En algunos casos, los personajes pueden adquirir características de una mayor complejidad personal, y en este caso se les denomina personajes redondos o tridimensionales. Edward Morgan Forster aclara en su libro que los personajes planos suelen ser utilizados en el cómic para expresar situaciones humorísticas, pero los personajes redondos pueden encargarse de roles trágicos resaltando emociones complicadas y dispares (Forster, 1983). Según Jesús García Jiménez:

> *… (los personajes redondos) con gran variedad de rasgos, abundantes en número y en calidad que le asimilan a un sujeto con psicología propia y personalidad individual* (García Jiménez, 1993:304).

Este tipo de personajes rompe la simple delimitación de ser bueno o malo, intentando revelar la completa realidad y complejidad de su personalidad. Normalmente, parte de características relativamente estables, pero a lo largo de la historia presenta distintos niveles de caracteres a través de la influencia de un entorno agitado y unas relaciones contradictorias. Los personajes redondos enfatizan el espacio y la movilidad, y en el aspecto fílmico, suelen mostrar una evolución en el sentido psicológico.

Las contradicciones son una fuente habitual para provocar transformaciones personales. José Luis Alonso De Santos señala directamente en su libro *La Escritura Dramática* (Alonso De Santos, 1998) la importancia de las contradicciones: "el personaje redondo se reconocería como aquel lleno de ambigüedad y dudas, inestable, completo y contrastado" (Alonso De Santos, 1998:264). Estas contradicciones provocan diversos cambios en los personajes, que puede afectar al carácter, a la actitud o al comportamiento. Son herramienta que impulsan con eficacia el desarrollo de las tramas.

Debido a las limitaciones fundamentalmente temporales, en las películas es difícil retratar a los personajes de una manera tan detallada y diferenciada como se hace en una novela. En el período de una hora y media o dos horas, la definición de los personajes también es limitada, dado que para hacer un retrato fiel de los mismos es necesario mostrar sus transformaciones, sus pensamientos internos, sus sentimientos, su estado psicológico y sus relaciones con otros protagonistas, no es factible hacer un retrato detallado de todos los personajes intervinientes, por lo que es necesario centrarse en los más importantes.

Las características de los personajes y sus relaciones tienen un papel vital en el desarrollo racional de la trama fílmica. Por lo tanto, su definición correcta determina en gran medida las obras cinematográficas y televisivas y, en consecuencia, su éxito o fracaso. Son elementos cruciales en las películas, por lo que es congruente que también sean objetos importantes a la hora de analizarlas. Sin olvidar el papel fundamental que juega el actor, para reflejar en la pantalla lo que exige el guion al personaje: “Los auténticos actores son esa raza indomable que interpreta los anhelos y fantasmas del inconsciente colectivo” (Frases de Cine, Ana Diosdado, 1919).

El análisis de personajes fílmicos es el foco de presente trabajo. En el proceso de diseño de la metodología se involucrarán diferentes teorías específicas y puntos de conocimiento para realizar un análisis sobre los principales personajes y el resto de intervinientes relacionados, incluyendo diferentes dimensiones (física, psicológica, social, vínculos externos e internos, etc.). Los conocimientos teóricos específicos sobre el análisis de personajes cinematográficos no se detallarán en este capítulo, sino que se presentarán en el relativo al diseño de la metodología. Ver detalles en Capítulo *X.* Diseño de la metodología y técnicas de investigación en los epigrafes nombrados con Explicación de algunas categorías de diseño Ficha No.1 No.2 y No.3 (Ver el epígrafe 10.2.1.2.; el epígrafe 10.2.2.2. y el epígrafe 10.2.3.2.).

CAPÍTULO IV ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Considerado “espectáculo exótico” e “imaginación lejana” para Occidente, Oriente siempre ha existido como el "otro" en informes de viajes, obras literarias, películas, televisión y otras vías informativas. Los grupos de asiáticos americanos han sido analizados y estudiados por muchos académicos del área de la comunicación, los medios y los estudios transculturales a través de diferentes productos culturales. Centraremos nuestra atención en el área audiovisual que utilizamos para nuestra investigación: el cine. En el proceso de consulta de los recursos académicos, descubrimos que, en el caso de estudio de la imagen de China y los chinos a través de las obras cinematográficas del mundo occidental, generalmente los inmigrantes actúan como elementos naturales de la comunidad china, sin que los investigadores realicen una separación de dos conceptos diferentes respecto a sus integrantes: los inmigrantes y los ciudadanos. Así pues, dado que la mayoría de los personajes chinos presentados en el cine occidental son inmigrantes, no se otorga importancia al hecho de que pertenezcan a la primera generación migratoria o sean sus descendientes, la imagen de los chinos en una gran cantidad de películas estadounidenses únicamente resalta las características propias de los inmigrantes. En consecuencia, dos temas de investigación diferentes, "la imagen cinematográfica de los inmigrantes chinos de Estados Unidos" y "la imagen de los chinos en las películas estadounidenses" se polimerizan.

En las películas que elegimos para analizar, algunas de ellas han sido filmadas por directores emigrantes procedentes de Hong Kong, Taiwán y China continental, como James Wong, David Ren, Fay Ann Lee, Frank Lin, etc. Otros son descendientes de inmigrantes chinos pero nacidos en Estados Unidos, como Alice Wu, Georgia Lee, Tze Chun, etc. Todos ellos, a pesar de tener identidad migratoria, rodaron y publicaron sus obras en este país, por lo cual se las puede considerar “películas estadounidenses”[32].

[32] Se refiere a películas realizadas en Estados Unidos o con productores estadounidenses.

No consideramos suficiente para la integridad de este trabajo la consulta y análisis únicamente de información relacionada con la “Imagen de los chinos en películas estadounidenses”, porque una parte de las películas que seleccionamos provienen de los directores de China continental, Taiwán y Hong Kong. Para que el contenido sea lo más completo posible, añadiremos un suplemento sobre “Investigación de la cinematografía sobre los inmigrantes chinos”. Teniendo en cuenta que los resultados de los estudios y el nivel de desarrollo de este tema son mucho menores que el primero (estudio de imágenes chinas en películas estadounidenses) y la superposición de ambos en el correspondiente campo de estudio, este suplemento tendrá un contenido notablemente inferior.

Debido a los factores que hemos indicado anteriormente, en el proceso de consultar y organizar las referencias relacionadas, no tomaremos "estudios de cinematografía estadounidenses sobre los inmigrantes chinos en Estados Unidos" como enfoque único, ya que nuestro propósito es abarcar una perspectiva más amplia. Así que realizamos una revisión del campo de investigación cuyo tema principal puede ser "Imágenes de los chinos en películas estadounidenses", pero complementado con un suplemento cuyo tema central sea “Imágenes de los inmigrantes chinos en las películas”. De esta forma, pretendemos saltar el marco geográfico estadounidense y sus películas para reforzar los estudios relacionados con nuestro tema central y lograr un panorama más amplio.

4.1. Estudios sobre la imagen de China y los chinos en las películas estadounidenses

Ya en 1955, el investigador estadounidense Dorothy Breneman Jones, escribió un informe de investigación titulado *“The portrayal of China and India on the American screen, 1896-1955: the evolution of Chinese and Indian themes, locales, and characters as portrayed on the American screen*" (1955). En el mismo período, no se produjeron

documentos de temas parecidos en al ambiente académico de China. A partir de la década 90 del siglo pasado, los estudiosos chinos comenzaron a prestar más atención a este campo de investigación. En 1996, Li Xiguang, y Liu Kang presentaron como coautores el libro *Behind the demonization of China.*[33], que se centraba en un análisis de la imagen de China en los medios de comunicación estadounidenses durante diferentes períodos. Esta monografía tuvo una influencia importante para los siguientes estudios en este campo.

A lo largo del siglo XXI, han surgido una gran cantidad de estudios relevantes en China continental, realizando investigaciones que se centraron principalmente en el tema "la imagen de China a los ojos de Occidente". En especial, la imagen de los chinos en las películas de Hollywood se ha convertido en el principal contenido de dichas investigaciones. Las causas directas son el desarrollo acelerado de Internet, y en 2005, la enorme popularidad que tuvo en China la serie televisiva *Prison Brea*k(2005-2017). El significativo aumento de espectadores dado el interés por la serie y la facilidad para acceder a su visualización, estimularon la importación de nuevos productos audiovisuales estadounidenses hacia China, lo que a su vez tuvo como consecuencia que se multiplicasen las investigaciones sobre las ofertas de procedencia norteamericana. Desde entonces, los análisis sobre la imagen de los chinos en las películas estadounidenses han marcado un clímax en los círculos académicos chinos, y como consecuencia los trabajos académicos relacionados han comenzado a aumentar de forma incesante.

Presentamos a continuación algunas de las obras más representativas realizadas en China. *"Analysis of Chinese Images in American Movies in the 20th Century"* (Zhang, 2013), donde se tomó a los protagonistas chinos en las películas estadounidenses del

[33] Nombre traducido directamente del título chino, ya que no existen versiones oficiales de este libro en inglés o español.

siglo XX como punto de partida, explorando la formación y evolución histórica de su imagen en varios períodos diferentes del mismo siglo, divididos en 4 etapas históricas : 1. Antes de principios de la década de 1930: los invasores del "peligro amarillo" y el chino pagano; 2. Desde 1930 a 1940: gente obediente; 3. Desde 1950 a 1970: Invasión de demonios chinos; 4. Desde los años 80: la imagen más diversificada de los chinos (Zhang, 2013).

A su vez, Zhou Yong y otros académicos basándose en la metodología del el análisis de texto y análisis de contenido, analizaron 50 caracteres chinos en 15 películas de Hollywood de 1996 a 2010, revelando que muestran una imagen predominantemente negativa antes de 1996, pasando a ser neutral después de este año como resultado de la lucha de los cineastas chinos en Hollywood y el mejoramiento del estatus y la economía de China (Zhou, Zhang, Wu y Wu ,2012). En sus conclusiones confirman que todavía existe una gran influencia de estereotipos en la presentación de la imagen de China y los chinos en las películas estadounidenses.

Desde la perspectiva de la teoría poscolonial, Li Yu Feng analizó el problema de la identidad nacional a través de las imágenes de los chinos presentadas en la cultura popular estadounidense en su estudio *Reappearance of the other: questioning the image of the Chinese in Hollywood movies 1980-1999* (2007)[34] Propuso que la imagen de los chinos se encuentra estrechamente relacionada con un discurso minoritario, exótico, marginal y otros condicionantes. La autora tiene como objetivo explorar los conflictos, las contradicciones e incluso las integraciones entre las culturas china y estadounidense reproducidas en la industria cinematográfica de Hollywood, con el fin de proporcionar la premisa y el fundamento necesarios para el intercambio y el diálogo entre estas dos culturas diferentes.

[34] Nombre traducido directamente del título chino, ya que no existen versiones oficiales de este libro en inglés o español.

Otro investigador, Jiang Zhiqin, se centró en el análisis de los estereotipos chinos en su trabajo *Fu Manchú and Chen Charlie: Chinese Image in American Popular Culture* (2007).[35] Analiza las películas estadounidenses protagonizadas por Charlie Chen y Fu Manchú, sin duda las imágenes fílmicas más representativas de los chinos en la pantalla estadounidense durante años. Estos dos personajes encarnan plenamente la idea de "demonizar a China", el racismo y los prejuicios profundamente arraigados en la ideología popular estadounidense.

No solo los investigadores chinos o de este origen demuestran interés por el tema de la imagen de los chinos en películas estadounidense, ya que algunos académicos occidentales también han prestado atención al mismo. Entrado el siglo XXI, Darrell Hamamoto (Hamamoto, 1994), en su investigación sobre los papeles de los asiáticos en la televisión estadounidense, utilizó una perspectiva histórica intentando vincular la primera ola de chinos que se trasladaron a Estados Unidos y la relación entre este país y China, con la evolución de la imagen de los chinos en los productos televisivos de Estados Unidos. Unos años después, Ono, K. A. y V. N. Pham, en 2008 examinan detalladamente las imágenes de los asiáticos y los asiático-americanos en los medios de comunicación estadounidenses contemporáneos, incluidas películas, televisión, radio, música e Internet. Concluyeron que los integrantes de estos grupos y sus descendientes tienen pocas oportunidades de participar y aparecer en los productos audiovisuales estadounidenses, y en las escasas ocasiones en que lo hacen, no pueden escaparse de estereotipos típicos (Ono y Pham, 2008).

En lo que respecta a la investigación sobre la imagen de los chinos creada por los dramas televisivos estadounidenses, también existen algunos resultados relacionados.

[35] Nombre traducido directamente del título chino, ya que no existen versiones oficiales de este libro en inglés o español.

La colección de ensayos editada por Jonathan Goldstein *American Views China: American Images of China Then and Now* examina la imagen de China desde la época anterior a las grandes oleadas de inmigración hacia Estados Unidos en el siglo XVIII, hasta la época del movimiento por los derechos civiles en la década de 1980. Fue sin duda el trabajo más exhaustivo de este campo. El trabajo de Sandra Hawley exploró profundamente las relaciones entre la ideología del *peligro amarillo* y las figuras como Fu Manchú, Chen Charlie y otros estereotipos (Hawley, 1991). Otra investigadora, Oliver Turner, examina el proceso cambiante de la percepción de los estadounidenses sobre la imagen de China y los chinos desde la firma de la Declaración de Independencia en 1776 hasta el mandato de Obama, describiendo claramente la influencia del estado de las relaciones chino-estadounidenses en las fluctuaciones de la imagen de China y los chinos. Nos revela que la popularidad alterna de Fu Manchú y Chen Charlie con una serie de figuras típicas positivas o negativas demuestran una imagen cambiante y contradictoria de este país oriental y su población (Turner, 2014).

Harold Isaacs se centró en la influencia de contextos históricos como las relaciones diplomáticas entre Estados Unidos y China durante 1953 y 1957. Cree este autor que, durante dicho periodo el desarrollo del Partido Comunista en China y el fracaso de Estados Unidos en la Guerra de Corea fueron la causa de una creciente preocupación por parte de los estadounidenses sobre el comunismo, lo que tuvo como consecuencia que la presentación de los estereotipos negativos sobre los chinos en la pantalla fílmica estadounidense de este periodo heredase la tradición de la ideología del "peligro amarillo" (Isaacs, 2015).

Casi todos los trabajos que hemos mencionado anteriormente son estudios cualitativos basados en el análisis de los personajes de las películas. En el campo de los estudios de la comunicación, hay una cierta cantidad de resultados representativos de investigación. Por ejemplo, Meera Deo ha estudiado la imagen de los

estadounidenses de origen asiático y de las islas del Pacífico en las principales cadenas estatales de televisión. Los datos obtenidos a través del análisis de contenido concluyeron que estos dos grupos están más marginados y estereotipados en los medios de comunicación que otros grupos minoritarios (Deo, 2008). Además, un equipo de investigación ha descrito cuantitativamente el papel, los antecedentes y el tiempo de aparición de los personajes de origen asiático y de las islas del Pacífico en un total de 242 programas de televisión y 2052 series en Estados Unidos durante la temporada de emisión 2015-2016. La conclusión señala que las minorías tienen un tiempo de aparición bastante limitado. Sus figuras todavía están muy estereotipadas, los marcos como la teoría del peligro amarillo y *las minorías modelo*[36] todavía tienen una influencia significativa (Chin y Deo, 2017).

Las investigaciones sobre la imagen de los chinos en los productos estadounidenses también contienen algunos estudios enfocados en algunos actores o actrices representativos, por ejemplo, se concentran en el actor Bruce Lee y sus películas de artes marciales, o en la conocida estrella de cine china Lucy Liu en la serie *Ally McBeal* (1997-2002). Esta actriz, pionera en protagonizar una serie estadounidense, ha sido durante un largo periodo de tiempo la única que ha gozado de esta oportunidad, pero

[36] El término "minoría modelo" fue acuñado en 1966 por un informe japonés-estadounidense en el New York Times. En el mismo año, *U.S. News and World Report* también abordó el éxito de los chinos en Estados Unidos. Posteriormente, el término "minoría modelo", a la hora de debatir sobre cuestiones raciales estadounidenses, generalmente se refiere a ciertas minorías en Estados Unidos, que incluso cuando son relativamente minoritarias y sufren discriminación, todavía son capaces de conseguir logros en el empleo, la economía y el mundo académico. El grupo étnico asiático en Estados Unidos a menudo se considera integrado por los mejores estudiantes entre las minorías: respetando la ley, trabajando duro y prestando atención a la familia y a la educación, no es de extrañar que puedan tener éxito en el crisol cultural. Esta opinión parece ser un cumplido para el grupo étnico asiático, pero en realidad se trata de un racismo endulzado.

gradualmente, hasta la actualidad, han aparecido muchas más. Lucy Liu ha desempeñado un papel importante para profundizar y solidificar el estereotipo de la "niña dragón"[37], formado por las mujeres de China y también de otras partes de Asia (Patton, 2001).

4.2. Clasificación de los estudios relacionados con la imagen de China y los chinos en la cinematografía estadounidense.

4.2.1 Estudios cronológicos sobre la imagen de los chinos en las películas estadounidenses y su evolución.

Las investigaciones sobre la imagen de los chinos en las películas estadounidenses tienen un enfoque importante en el estudio cronológico de la imagen, así que encontramos numerosos recursos relativos. Como hemos mencionado anteriormente, *Behind the demonization of China*, editado por Xiguang Li y Kang Liu en 1996, el autor organizó las imágenes de China y los chinos aparecidos en la pantalla fílmica estadounidense de diferentes períodos históricos, y concluyeron que los cambios en las relaciones diplomáticas entre los dos países son el principal motivo que influyó en la modificación de dicha imagen.

Yingjin Zhang, un académico americano de origen chino, utilizó un capítulo entero de su libro *Image China: Critical Reconstruction and Transnational Imagination of Contemporary Chinese Movies* para comparar seis películas estadounidenses de

[37] Reconocido también como "*Dragon Lady*", se refiere a un estereotipo sobre las mujeres del este de Asia y, en ocasiones, del sudeste asiático. Describen a las mujeres asiáticas como fuertes, engañosas, dominantes y misteriosas. La aparición de este término por primera vez fue a finales de 1800 de Estados Unidos con la aprobación de la Ley Page de 1875, que redujo radicalmente la inmigración de mujeres chinas.

diferentes períodos, donde los personajes chinos desempeñan los papeles protagonistas, estas obras son *Broken Blossoms (1919), The Bitter Tea of General Yen (1933), The Good Earth (La buena tierra)* (1937) ， *The World of Suzie Wong (El mundo de Suzie Wong) (1960), Flower Drum Song (1961) y M. Butterfly (1993).* Todas tienen como objetivo analizar la forma en que la imagen de los chinos se convirtió en una manifestación de raza minoritaria y marginada en la cultura popular estadounidense, y cómo se expone en el modo narrativo de las películas de Hollywood.

Reappearance of the other: questioning the image of the Chinese in Hollywood movies 1980-1999[38] (2007) escrito por Yufeng Li, cree que la interpretación de la imagen china en las películas estadounidenses tiende a ser negativa, como un monstruo o un peligro, protagonizando siempre un papel de "otro". Estudia los motivos de la creación negativa de imágenes extranjeras y explora la influencia del proceso de globalización en la creación de películas. *Chinese Imagination in Western Movies* (2013) de Bei Liu analiza la imagen del chino en las películas estadounidenses desde 1896 hasta la década de 1980 y las causas de su evolución.

A partir de la historia de Hollywood y sus productos, teniendo en cuenta la influencia de múltiples factores como política, economía y cultura, el investigador Yang Lin dividió la imagen de China y los chinos en la pantalla estadounidense en cinco períodos: 1. El final del siglo XIX: China como un país misterioso y lejano; 2. Principios del siglo XX - inicio de la Segunda Guerra Mundial: *Sick man of Asia*[39]*;* 3. Durante la Segunda

[38] Nombre traducido directamente del título chino, ya que no existen versiones oficiales de este libro en inglés o español.

[39] El término "*Sick Man of the East Asia*" era originalmente *"Sick Man of the East*", y aparece por primera vez en el periódico de Shanghái *Tzu Lin Hsi Pao*， *North China Daily News*. En los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936, China realizó casi 30 inscripciones y mandó más de 140 deportistas. En todas las competiciones, excepto los saltadores

Guerra Mundial: el aliado débil con una población que sufría el hambre y la pobreza; 4. Período de la Guerra Fría: China hostil, enemigo político; 5. A partir del siglo XXI: nueva imagen de China por su desarrollo y amenaza potencial (Lin, 2015). Yang Lin cree que la presentación de la imagen china es una herramienta poderosa para atraer el mercado fílmico del país asiático, y en el aspecto político, el estatus de China y su influencia en el ámbito mundial está cambiando constantemente. Estos factores y algunos otros hacen que su imagen esté mejorando lenta pero progresivamente en las películas comerciales de Estados Unidos (Lin, 2015).

Otro investigador, Kelan Liu, señaló que la razón por la cual la imagen china en la pantalla de Hollywood mostró diferentes figuras en diferentes etapas históricas, está íntimamente relacionada con los cambios en las relaciones entre los dos países. En los intercambios culturales de Oriente y Occidente, el estatus de estas dos culturas no es parejo, la cultura occidental a menudo tiene hegemonía y muestra agresividad contra la cultura oriental, lo que conduce a una interpretación negativa de esta última (Liu, 2007).

4.2.2 Investigaciones interdisciplinarias que combinan los estudios cinematográficos con estudios de la identificación étnica, la sociología familiar, etc.

Si prestamos atención a la literatura chino-estadounidense, podemos encontrar un fenómeno muy interesante: muchas novelas con tramas de ámbito chino acometen historias muy impactantes sobre las mujeres, además de que una gran cantidad de

---

con pértiga que llegaron a las semifinales, los participantes de esta nacionalidad fueron eliminados en las rondas preliminares. Cuando estos deportistas regresaron a China pasando por Singapur, el periódico local publicó una caricatura satirizando a los chinos titulado "*Sick Man of the East*". Desde entonces esta denominación se ha convertido en un término despectivo usado por los occidentales para nombrar a los chinos y a la ideología de *peligro amarillo*

autoras también son estadounidenses de origen chino. Este es un fenómeno notable para la literatura y también para las películas sobre el mismo tema, por ejemplo, en el caso de algunas que hemos elegido: *Dim Sum* (1985), *The Joy Luck Club (El Club de la Buena Estrella)* (1993), *The Last Aristocrats* (1989), *Full Moon in New York* (1989), *Siao Yu* (1995)*, Princess of Nebraska (La princesa de Nebraska)* (2007), etc*.* No solo existen muchas protagonistas de género femenino en obras filmadas por directores chinos o chinos de ultramar, sino también en cintas de estadounidenses como *Broken Blossoms* (1919), *The Bitter Tea of General Yen* (1933), *The Good Earth (La buena tierra)* (1937)*, El Mundo de Suzie Wong (1960), Flower Drum Song* (1961), *etc.*

A principios del siglo XX, las imágenes de mujeres chinas en las películas de Hollywood a menudo tenían contenido que escarnecía a los chinos, y la figura de China como fondo también era vaga y sombría. Desde la década de 1990, pudieron notarse ciertos cambios gracias al desarrollo del país asiático, la cooperación y los intercambios entre los dos países, y el papel cada vez más activo de numerosos cineastas de origen chino en la industria hollywoodiense. A partir de entonces, los estereotipos de las mujeres chinas en las películas de Hollywood lograron avances significativos, y comienzan a presentarse figuras más positivas y profundas. A continuación, vamos a exponer algunos de los estudios relacionados.

La investigadora Yanrui Xu, en su obra *"The Image of Chinese Women and China in Hollywood Movies since 1990s"* (2013), analizó los cambios en los roles de las mujeres chinas y en la imagen de China en películas de Hollywood desde 1990. La investigadora Yi Lu se propuso analizar y clasificar los tipos de imagen de las mujeres chinas en esas mismas películas. Afirmó en su investigación que las figuras típicas de las chinas en las proyecciones hollywoodienses incluyen: mujeres orientales que se caracterizan por su belleza exótica; chica pobre que afronta lo "trágico"; niña dragón experta en "kung fu" etc. Todas las características de estas imágenes femeninas utilizan etiquetas

predeterminadas para describirlas, y presentan estereotipos fijos y malentendidos. Las razones profundas de la construcción de estas figuras estereotipadas provienen de los prejuicios de la sociedad estadounidense sobre China, las diferencias y los choques entre las distintas culturas e ideologías, la marginación de las etnias minoritarias en Estados Unidos (Lu, 2014). El libro de Sun Meng *The Image of The Other: Chinese Women in Hollywood Films* (2010) divide las imágenes de las mujeres chinas en las películas estadounidenses en muchos tipos, pero confirmando que todas ellas tienen algo en común, ya que se basan en la perspectiva del "otro" de Hollywood arraigada en la imaginación colectiva para construir unas figuras que estén conformes con la ideología popular estadounidense.

El matrimonio transnacional es una de las formas más frecuentes para mostrar la imagen de los chinos en las películas estadounidenses, especialmente respecto a las mujeres. Con la aparición y aumento de este tipo de obras cinematográficas, cada vez surgen más estudios que prestan atención a este tema. Tal es el caso de *Analysis of interracial love models from Hollywood movies* (Zhang y Zhen, 2006), *Love Taboo and Saving Myth: Chinese Men and Women in the Hollywood Films* (Jiang, 2008), *The invisible writing of ideological discourse: the sexual model of the yellows and the whites of Hollywood films (* Zhen y Wu, 2007), *Consumed, Abandoned and Conquered - Chinese Women in American Interracial Romance Movies* (Li, 2009), y el trabajo de la misma autora *When Race Meets Sex-The Body, Race and Politics of Chinese Women in American Interracial Romance Movies* (Li ,2009) [40]

4.2.3. Estudios de casos concretos sobre determinado director, actor o película.

Las investigaciones en esta área se centran principalmente en los cineastas de origen chino más activos. Entre ellos, Wayne Wang y Ang Lee son los dos directores más

[40] Algunos de estos artículos tienen la versión inglés o resumen inglés, para unificar el formato de sus nombres y facilitar las consultas digitales por la parte de los lectores, todos los nombres están traducidas en inglés.

mencionados. Con la película *The Joy Luck Club (El Club de la Buena Estrella)* (1993), Wayne Wang se dio a conocer gradualmente por el público, y tanto él mismo como sus obras comenzaron a aparecer en estudios relacionados con películas dirigidas por directores chinos de ultramar; idéntica situación aconteció con el director Ang Lee, autor de la celebérrima *La Vida de Pi* (2012). La mayor parte de los estudios enfocados a las obras de estos dos directores se centran principalmente en los siguientes aspectos: interpretar los temas y el contenido de sus películas desde una perspectiva transcultural; analizar a las mujeres chinas en sus tramas desde una perspectiva feminista; estudiar la presentación de los choques culturales en su obra; analizar los personajes desde una estética oriental; observar los conflictos familiares presentados en sus películas.

Por otro lado, debido a que Hollywood ocupa una posición dominante absoluta en el mundo del cine de Estados Unidos, las investigaciones sobre los cineastas estadounidenses de origen chino que trabajan en estos estudios cinematográficos también se convierten en un enfoque importante. Las personas seleccionadas como sujetos de estas investigaciones suelen ser cineastas que han tenido un aporte revolucionario en la historia de Hollywood o son excelentes en un campo determinado. Los trabajos académicos registran sus antecedentes de vida, carrera en el rodaje, logros y evaluación histórica de los mismos. Por ejemplo, los estudios realizados sobre el fotógrafo de Hollywood James Wong Howe, el cual, durante muchos años de trayectoria profesional, se convirtió en el primer estadounidense de origen chino en ganar un premio Óscar. En el libro *The American Chinese History* (2018), se dedica un capítulo completo a retratar meticulosamente la vida legendaria de este cineasta.

4.3. Estudios sobre películas de inmigrantes chinos en otros países y estudios sobre inmigrantes asiático-americano en productos fílmicos estadounidense.

Diferentes estudios sobre los chinos de ultramar corresponden principalmente a investigaciones de los campos de antropología, historia, economía y sociología. Sin embargo, las investigaciones dedicadas a su imagen cinematográfica no son suficientes si consideramos el gran número de inmigrantes chinos residentes en el extranjero. Pocos más se han realizado aparte de los que hemos mencionado anteriormente sobre las imágenes de China y el pueblo chino en películas estadounidenses. También deben hacerse constar los siguientes trabajos que exponemos a continuación, pero su atención se dirige a un grupo más grande, es decir, hacia la población asiática.

Entre ellos, *Asian America through the Lens: History, Representations, and Identities: Critical Perspectives on Asian Pacific Americans* (1998), escrito por Jun Xing es una buena representante de estas obras. A través de su análisis sobre la ideología estética de obras cinematográficas asiático-americanas, y la representación de los roles y las narraciones fílmicas, realiza un estudio sobre los productores y actores estadounidenses de origen chino. En esta obra se tiene en cuenta la particularidad de la historia y la cultura de los asiático-americanos, las referencias de los logros académicos de los estudios cinematográficos afroamericanos y latinoamericanos, los estudios étnicos y el discurso feminista. Así que este trabajo aporta un estudio con amplia profundidad sobre diferentes temas.

Otro erudito de origen chino, Peter Feng., en su libro *Screening Asian Americans* (2002), explora las películas sobre los asiáticos americanos utilizando una perspectiva histórica y social, revisando a los cineastas de origen asiático dentro y fuera de la

pantalla fílmica y sus contribuciones a la definición de los roles minoritarios estadounidenses. El segundo capítulo de este libro, se centra en la historia de las películas asiático-americanas, a través de sus características presentes en las diferentes épocas. Su otro libro *Identities in Motion: Asian American Film and Video* (2003), revisa varios tipos de películas de temática asiática americana, de género detectivesco, comedias románticas, películas etnográficas, documentales, videos de vanguardia, registros de noticias, diarios de viaje e incluso películas familiares. Muestra cómo los cineastas y los productores estadounidenses de origen asiático se estructuran y están integrados en la historia de esta nación, y cómo se definen a ellos mismos y su identidad a través de la proyección cinematográfica. Este trabajo involucra a los asiático-americanos (incluidos filipinos, indonesios, chinos, japoneses, vietnamitas y asiático-americanos) desde el siglo XIX hasta el siglo XX.

Los estudios sobre la presentación fílmica en Estados Unidos de los inmigrantes asiáticos y entre ellos los chinos, incluida una subdivisión de los procedentes de Hong Kong, reflejan un interés muy acusado de una importante cantidad de investigadores sobre cinematografía relativa a la migración. En cambio, debido a la superposición de los temas y los países que realizan la filmación y la producción de obras cinematográficas, las investigaciones dedicadas a las películas de inmigrantes chinos en el extranjero son relativamente limitadas en comparación con las mencionadas al inicio de este párrafo. La mayoría de los existentes son artículos sueltos en revistas académicas que todavía no constituyen estudios sistemáticos.

Entre las publicaciones destacadas se incluye *Beyond National Cinema: Overseas Chinese Cinem and National Identity*, un trabajo académico realizado en Japón por Yanli Han (2014). Las películas de inmigrantes chinos en el extranjero y los problemas de identidad nacional son los dos temas principales que explora en este libro, en el cual la autora involucra dos campos académicos: estudios cinematográficos y estudios

de inmigración, a través de un análisis transcultural e interdisciplinario. El segundo capítulo de este libro se centra en las películas producidas por la compañía cinematográfica "Daguan", fundada por emigrantes hongkoneses y chinos en Estados Unidos. Se centra en la identidad nacional de los chinos de ultramar en Estados Unidos que protagonizan películas de Hong Kong. Ratifica la "vacilación" de la identidad nacional de los inmigrantes chinos en el extranjero, bajo la caótica situación de la reorganización política internacional después del final de la Segunda Guerra Mundial y la división del poder interno en China. Hay que destacar el trabajo de un erudito coreano, Chuncheng Lin, titulado *Global Migration and the Chinese in New York. — Take the New York Chinese in the Chinese Film 'Global Migration' as an example* (2013) que analiza específicamente la cinta *Comrades: Almost a Love Story* de Peter Chan (1996), *Siao Yu* (1995) de Sylvia Chang, *Full Moon in New York* (1989) de Stanley Kwan y *The Wedding Banquet (El banquete de bodas)* (1993) de Ang Lee, exploran el fenómeno de la migración global y la figura fílmica de los inmigrantes chinos residentes en Nueva York.

En el ámbito europeo, la mayoría de las investigaciones sobre inmigrantes chinos se han centrado en los estudios de campo de la inmigración, la sociología, la economía, la política e incluso la cultura transnacional o estudios interdisciplinarios de estas áreas. Sin embargo, también se han hecho ciertas aportaciones resultantes de la investigación de productos cinematográficos. Las contribuciones del cine europeo sobre inmigrantes chinos se concentran principalmente en algunos pequeños festivales de cine independientes con proyección de películas, o en artículos aislados de ciertas revistas especializadas. En comparación con estudios similares en Estados Unidos, los realizados en Europa sobre películas con temática de inmigrantes chinos comenzaron tarde, con resultados insuficientes y con una gran escasez de visiones interdisciplinarias. El entusiasmo y los resultados de las investigaciones, ya sea en relación con el gran número de inmigrantes chinos en Europa, la intensidad y

profundidad de los intercambios económicos y comerciales y los intercambios culturales son extremadamente desiguales. En la actualidad, la mayoría de los materiales académicos que se pueden consultar provienen de investigadores de origen chino. Por ejemplo, *The Image of Chinese and China in German Films——Analysis Based on Three German Feature Films* (2017) de Haixia Zhou, selecciona tres largometrajes de temática china con altos índices de audiencia e influencia en Alemania: *"Der Tote Chinese"* (The dead Chinese, 2008), *"Die Chinesische Prinzessin"* (Chinese Princess, 2013) y *"Nachbarn Süß-sauer"* (Neighbors sweet and sour, 2014). En su estudio combinó las teorías más relevantes en el campo de la comunicación para analizar los estereotipos específicos sobre China y su población que se presentan en los productos fílmicos alemanes, intentando dar a conocer la imagen de los chinos a los ojos del público germano.

4.4. Características generales de los estudios actuales de esta temática

Debido a que los chinos en los países extranjeros tienen el atributo natural de ser "inmigrantes", resulta muy difícil su homogenización completa con los nativos de país de acogida, a pesar de que la mayoría ya son descendientes de los primeros inmigrantes chinos, y por lo tanto son inmigrantes de segunda o tercera generación. En las películas filmadas en países extranjeros, la imagen de los inmigrantes chinos y la de los chinos no migratorios comparten muchas similitudes. Así pues, cuando se publican estudios que tratan de películas extranjeras sobre los chinos producidas fuera de China, tanto los inmigrantes como los nacidos en el país de acogida de sus progenitores suelen ser tratados de forma igualitaria, sin realizar ninguna separación apreciable entre ambos grupos.

En segundo lugar, los resultados de la investigación actual se dividen en dos niveles diametralmente opuestos: 1. Centrado en la construcción general, profundizando en

la trayectoria de los cambios de la imagen del chino en el total de obras cinematográficas estadounidenses, desde la perspectiva de una línea temporal histórica; 2. Estudios de casos concretos sin considerar la evolución cronológica, enfocados a ciertas obras o cineastas para explorar las cuestiones sobre la identidad, la construcción de imagen o la figura de determinados actores, directores, productores y otros profesionales del cine de origen chino.

Los académicos de origen chino han aportado la mayoría de los estudios relacionados con un análisis de la imagen del chino en las películas estadounidenses. Su aporte principal ha sido clasificar y resumir las reglas que existen sobre la presentación de la imagen de los chinos en el cine estadounidense desde distintos puntos de partida. La totalidad de estudios realizados no han establecido aun un sistema completo ni conforman un campo de análisis organizado. La mayoría de las investigaciones sobre la presentación de los chinos en los medios cinematográficos estadounidenses se basan generalmente en investigaciones empíricas, principalmente en torno a la formación y funcionamiento de estereotipos. Mientras tanto, existen pocos estudios realizados por extranjeros que no sean de origen chino sobre la imagen de los chinos desde el punto de vista de Estados Unidos, la mayoría de ellos no se interesan profundamente por su imagen estereotipada, sino que tienden a enumerar a los personajes fílmicos más representativos o los pocos actores ampliamente reconocidos desde una perspectiva propia de la cultura estadounidense.

Así que podemos resumir de la siguiente manera: en el ámbito global, la mayoría de los resultados de las investigaciones relacionadas con la representación de los inmigrantes chinos en las películas, resultan ser artículos en revistas, ensayos o informes independientes, mientras que los libros o los proyectos de estudios sistemáticos son ciertamente escasos. Por otra parte, las obras cinematográficas estudiadas son relativamente antiguas, los investigadores se enfocan sobre todo en

películas anteriores al siglo XXI, incluidas algunas que se estrenaron en la primera mitad del siglo XX, no se presta la suficiente atención a las a las realizadas en los últimos años. Por supuesto, este hecho también está relacionado con el creciente propósito de priorizar la comercialización de películas, y la expresión fílmica de la imagen de los inmigrantes chinos se estima más productiva si se presenta de modo superficial mediante estereotipos arraigados en la mente del espectador. Por lo tanto, es urgente que la extensa repetición de estudios sobre las imágenes demonizadas, estereotipadas y malvadas de los chinos que se presentan en las películas estadounidenses, den paso a nuevas ideas de investigadores con puntos de vista más preclaros e imparciales. Finalmente, los datos existentes en estudios sobre la imagen de los chinos en películas extranjeras, especialmente estadounidenses, demuestran un fuerte vínculo con la procedencia de las mismas, lo que provoca que la mayoría de los análisis significativos en el área de la literatura y la lengua, estén escritos en idioma inglés, debido por otra parte al desarrollo próspero de la literatura chino-americana.

Es como consecuencia de todas las razones que hemos mencionado, que esta investigación analizará los personajes de obras cinematográficas representativas rodadas por directores chinos nativos o de origen chino. Se han seleccionado las obras estrenadas en los últimos 34 años, revelando las características de los personajes, su identidad, vínculos y demás factores retratados en las tramas. Partiendo de dichos personajes y sus circunstancias, intentaremos construir una imagen fílmica de los inmigrantes chinos residentes en Estados Unidos, ofreciendo una visión diferente a las que se muestran en películas filmadas por directores nativos. Con la realización de este trabajo pretendemos llenar algunos vacíos existentes en la investigación sobre la imagen del chino, actualmente estereotipada, en las películas tradicionales estadounidenses.

CAPÍTULO V. HISTORIA DE LA INMIGRACIÓN Y LAS LEYES MIGRATORIAS DE ESTADOS UNIDOS RESPECTO A LOS INMIGRANTES CHINOS

5.1 Historia general de la inmigración en Estados Unidos

Estados Unidos es un país abierto a la recepción de inmigrantes, circunstancia histórica que se remonta a 1620 y que le ha otorgado el título bien merecido de "crisol racial". A lo largo de cuatro siglos, la nación estadounidense ha ido configurando su población con una mezcla de más de 100 grupos étnicos. Incluso su símbolo más representativo, la "Estatua de la Libertad" de Nueva York, es también una emigrante que viajó desde Francia en 1886.

A pesar de las dificultades, a pesar de los coléricos océanos que les separan de esta tierra, los sueños de los emigrantes no pueden ser detenidos, y cargados con ellos seguirán viajando como lo hicieron anteriormente sus antepasados en las diversas y vastas oleadas migratorias que se recogen en las crónicas históricas americanas. No es exagerado afirmar que han sido los inmigrantes los que han creado Estados Unidos, ya que su aportación cada vez más extensa ha ido cambiando este país de forma progresiva, influyendo en terrenos tan esenciales como la sociedad o la cultura, puesto que, gracias a ellos, posee un carácter único, heterogéneo y especial.

De forma breve, la historia de la inmigración estadounidense se puede dividir en cuatro períodos en atención a su cronología: el período colonial, la primera mitad del siglo XIX, los principios del siglo XX y la época posterior a 1965[41]. En cada una de estas

[41] La división de la historia de la inmigración de Estados Unidos existe numerosos criterios y diferentes tipos de clasificación, utilizamos el criterio más popularizado que divide la historia de la inmigración estadounidense en cuatro etapas, esta división existe en muchos recursos sobre la inmigración de Estados Unidos, la materia que consultamos es el libro de Peter Schrag, publicado en 2010 *Not Fit for Our Society: Immigration and Nativism in America*, Berkeley, University of California Press.

etapas, personas de diferentes países, razas y creencias han llegado a esta tierra, convirtiéndose a continuación en habitantes convencidos, para aportar con su esfuerzo y su ilusión un empuje al desarrollo del país que les acoge.

Con anterioridad a la llegada de los europeos en el siglo XVI, los verdaderos y legítimos nativos en tierras americanas eran los llamados de forma genérica indios[42], a pesar de que estaban representados por más de 500 etnias diferentes, Europa comenzó el proceso de la colonización del país en ese mismo siglo, reduciendo de forma drástica y eficaz la resistencia de los nativos.

La población en los comienzos de la fundación de Estados Unidos alcanzaba en total tan solo 3,9 millones de residentes. Exceptuando un número aproximado de 760.000 personas de raza negra que fueron traídos de África por la fuerza para realizar los trabajos más duros, el resto eran en su gran mayoría de raza blanca, provenientes de Europa occidental[43]. Tras una serie de enfrentamientos con las tropas francesas, los británicos lograron asentarse en una posición dominante, hecho que implicó que la población predominante sea la anglosajona. Antes de la fundación de este país, la acción migratoria organizada comenzaba en 1607 con la creación, a cargo de 120 británicos, de la primera aldea en tierra americana a la que llamaron Jamestown y se encuentra en Virginia. Unos años más tarde, en 1620, arribó a las costas de Massachusetts el barco Mayflower, transportando 102 peregrinos desde Inglaterra

[42] La denominación "indio" proviene de un error del navegante Cristóbal Colón, el cual, cuando pisó tierra en su primer viaje creyó haber llegado a la India.

[43] Los años y las cifras provenientes de Schrag, P., (2010) Not *Fit for Our Society: Immigration and Nativism in America*, Berkeley, University of California Press., Capítulo 1. *A City upon a Hil.l*

para que se convirtieran en los primeros colonos anglosajones fundando una colonia a la que bautizaron como Plymouth, en recuerdo de una ciudad inglesa en el condado de Devon [44]. Generalmente este hecho se reconoce como el comienzo para la colonización del continente por los británicos, no solamente por el establecimiento de la primera colonia de inmigrantes de esta nacionalidad, sino también porque se redactó y aprobó la famosa "Convención Mayflower", texto que ha tenido notables influencias en las características del modelo fundacional y la posterior cultura política de Estados Unidos.

Tras la muerte de la reina Isabel I a principios del siglo XVII, Gran Bretaña comenzó activamente su política de expansión territorial. Respecto a los emigrantes que se desplazaron a América, eran en su mayoría protestantes que escapaban de su lugar de origen huyendo de las persecuciones religiosas de la época. Sin embargo, desde el gobierno británico, tomando como referencia sus asentamientos en Asia, sobre todo los realizados a través de la compañía de las Indias Orientales, otorgaron a estos inmigrantes, en cierto modo indeseables, una "licencia" que les concedía el derecho a tomar posesión de los territorios donde se asentasen, enfrentándose violentamente, si fuera necesario, a todos aquellos nativos que se opusieran a que la tierra que les había pertenecido durante siglos se convirtiese definitivamente en una colonia británica.

De hecho, en ese momento, la situación interna del Reino Unido estaba dominada por el caos más absoluto, a consecuencia de varios sucesos importantes, como haber

[44] Dos datos mencionados provenientes de Foner, E., ¡(2017) *Give Me Liberty! An American History*, New York: W. W. Norton & Company, Capítulo *2: Beginnings of English America, 1607–1660.*

librado una guerra contra España, abortar las conspiraciones de católicos, la colonización del Ulster, la guerra de los hugonotes franceses, la guerra de los Obispos y también una guerra civil a mediados del siglo XVII. No se contaba con los recursos necesarios para afianzar su dominio marítimo reemplazando a los Países Bajos, ni tampoco la fuerza precisa para organizar un plan militar en América del Norte. Por lo tanto, el movimiento migratorio y el otorgamiento de licencias supusieron un plan alternativo que, dado el éxito de dicha estrategia, logró una gran influencia en el posterior desarrollo de esta nación dejando profundas huellas en su futuro.

En el mismo siglo XVII, preocupados por la guerra napoleónica en Europa y el entorno laboral doméstico, el gobierno en los primeros días de la fundación de Estados Unidos desconfiaba de la llegada de nuevos inmigrantes europeos, y se establecieron una serie de medidas políticas para restringir su número. Por lo tanto, en el periodo comprendido entre 1796 y 1815, la cifra anual promedio de emigración fue de 3.000 aproximadamente, lo que suponía una limitación importante a la demanda real.[45]

Tras el final de la guerra napoleónica, Europa recuperó la paz. Pero como efecto transversal de la disolución de los ejércitos, una importante cifra de personal militar quedó en el paro, lo que supuso un agravamiento en el desempleo a nivel general, provocando que el número de inmigrantes en Estados Unidos aumentase notablemente a partir de entonces. Precisamente en ese momento, esta circunstancia coincidió con el cambio de política en el país respecto a restringir la inmigración, debido a las necesidades de mano de obra para la construcción nacional y el desarrollo

[45] Los años y las cifras provenientes de Brinkley, A., (aut.) y Z. Chen, (trad.) (2019) A*merican History*, Pekín , Peking University Press. Capítulo 9. *America in Andrew Jackson's time*， pp.349-388. (los nombres del libro y del capítulo están traducidos desde el idioma chino)

urbano y agrícola. Después de la Revolución Europea en 1848, la ola de inmigración aumentó de forma progresiva. Durante el siglo transcurrido desde 1820 a 1920, se aceptaron un total de 33,5 millones de inmigrantes aproximadamente,[46] una cantidad lo suficientemente importante como para aportar la fuerza suficiente para configurar de forma definitiva la nación de América del Norte.

El primer clímax de inmigración que los historiadores estadounidenses denominaron "gran movimiento de migración humana" tuvo lugar entre 1820 y 1860, cuando el número total de nuevos residentes llegó hasta los 5 millones, provenientes, la mayoría de ellos, de zonas occidentales y del norte de Europa, incluyendo unos 2 millones de irlandeses, 1,7 millones de alemanes y una gran cantidad de esclavos negros africanos que había sido trasladados por negreros europeos a tierras americanas[47]. Al mismo tiempo, un pequeño número de inmigrantes llegaron desde Asia, en su mayoría chinos, con el propósito de beneficiarse de la fiebre del oro, que se produjo principalmente en California en 1848.[48]

El segundo punto culminante de la inmigración tuvo lugar entre 1861 a 1880, con casi 5 millones de nuevos inmigrantes.[49] Al acabar la Guerra Civil en 1865, guerra que

---

[46] Los años y las cifras provenientes de Liang, M.X. (2019) *New Comment on the History of American Immigration,* Pekín, Social Sciences Academic Press (China), Capítulo 3. *Immigration and Political Corruption in the Gilded Age*, pp.46-63 (los nombres del libro y del capítulo están traducidos desde el idioma chino).

[47] Los años y las cifras provenientes de Brinkley, A., (aut.) y Z. Chen, (trad.) (2019) A*merican History*, Pekín, Peking University Press, Capítulo 16, Conquer the Western Frontier，pp.657-704 (Los nombres del libro y del capítulo están traducidos desde el idioma chino).

[48] Ibídem.

[49] Ibídem

precisamente se produjo por un desacuerdo en el esclavismo, Estados Unidos comenzó su proceso de industrialización, para lo cual necesitaba una mayor cantidad de mano de obra. Para atraer a personas desde Europa, en 1864 el presidente Lincoln presionó al Congreso para aprobar la Ley de Alejamiento para los Inmigrantes (*An Act to Encourage Immigration*). El secretario de Estado Seward incluso emitió una circular interna para los diplomáticos estadounidenses en el Viejo Continente, encomendándoles la misión de aumentar el número de emigrantes como una de las tareas diplomáticas más urgentes y prioritarias. Con el fin de reclutar trabajadores europeos cualificados para trabajar en el país americano, algunas compañías también organizaron grupos de reclutamiento en los lugares de origen. Se anunciaron en numerosos periódicos europeos y publicaron folletos para motivar a la población a emigrar. Algunas de las empresas incluso se hacían cargo de los gastos del viaje con el que facilitar los desplazamientos a trabajadores faltos de recursos.

El tercer clímax sucedió entre 1881 y 1920, periodo en el cual el número de inmigrantes alcanzo la cifra récord de 23,5 millones, con la cumbre en 1907, año en el que se reclutaron 12,85 millones.[50] Tras estas oleadas, el gobierno estadounidense promulgó una serie de leyes para limitar la inmigración europea y excluir a los inmigrantes asiáticos. Los "viejos inmigrantes" de los países del noroeste de Europa como el Reino Unido, Alemania o Suecia habían alcanzado su techo y solo suponían un crecimiento limitado, pero los “nuevos inmigrantes” de países como Italia y Rusia crecían rápidamente.

En los 100 años que transcurren desde 1820 a 1920, el porcentaje de inmigrantes representó más del 20% del crecimiento anual de la población estadounidense.

[50] Ibídem.

Después de estos tres apogeos en la recepción de inmigrantes, el número total de habitantes en 1920 superó los 100 millones por primera vez. Este notable crecimiento que influyó de manera notoria en la cantidad de residentes contribuyó a que un gran número de aspectos en este país se vieran también afectados[51].

El hecho de que los recién llegados no fueran únicamente mano obrera, sino que entre ellos se encontrase también una mano de obra cualificada, como abogados, técnicos informáticos, ingenieros, mecánicos, etc.,[52] aportó a Estados Unidos la suficiente energía y conocimientos como para que se produjese un rápido crecimiento en los años posteriores. Tanto es así, que llegó a reemplazar a Gran Bretaña como la potencia económica número uno del mundo, allanando el camino para convertirla en el futuro en la principal superpotencia a nivel internacional. Así pues, y según las estadísticas, entre 1871 y 1892, aproximadamente el 23% de los inmigrantes procedentes del oeste y norte de Europa eran trabajadores cualificados, que traían las tecnologías más avanzadas relacionados con el acero o la textil entre otras, de tal forma que se convirtieron en fuerzas técnicas importantes para llevar a cabo la revolución industrial estadounidense.[53] Entre estos inmigrantes, el 85% tenían entre 14 y 44 años, siendo en su mayoría hombres.[54] Se involucraron activamente en el desarrollo de la industria

[51] Los años y las cifras provenientes de Liang, M.X. (2019) *New Comment on the History of American Immigration*, Pekín, Social Sciences Academic Press (China). Capítulo 4. *The impact of immigrants on American urbanization from 1860 to 1920,* pp.64-76 (Los nombres del libro y del capítulo están traducidos desde el idioma chino).

[52] Erickson, J. C., (2013) American Industry and the European Immigrant 1860–1885. Cambridge, Harvard University Press, Capítulo 4. Agencies in Europe for recruiting unskilled industrial labor, pp. 67-87.

[53] Los años y las cifras provenientes de Fite, G. y J. Reese, (autores), Si, T. CH. (trad) (1981) *American Economic History*, Shenyang, Liaoning People's Press. Capítulo 4. *industrial economy*: 1865-1920, pp.355-612.

[54] Ibídem.

minera la industria textil del algodón y la industria de la construcción. Los constructores de los túneles y ferrocarriles en el este eran principalmente irlandeses, alemanes, italianos y nórdicos. A pesar de ello, en el denominado “movimiento hacia el oeste" que cambió la estructura política de la época y la perspectiva social del Nuevo Continente, el papel de los trabajadores chinos no puede ser ignorado.

5.2. Políticas migratorias y controles políticos de Estados Unidos en tiempos primarios.

La llegada de una gran cantidad de inmigrantes influye sin duda en la sociedad y la estructura del mercado laboral de un país, pero las consecuencias no solamente están limitadas a estos aspectos. La estabilidad social, la distribución de recursos, el desarrollo económico, e incluso la transformación cultural también están influidos por la inmigración en el país receptor. Tomando el ejemplo de Canadá, según el estudio realizado por el Instituto Fraser y su resultado se colecciona en el libro de Herbery Grubel *The Effects of Mass Immigration on Canadian Living Standards and Society* (2009), desde 1990 la tasa de crecimiento de los inmigrantes canadienses se ha mantenido en el nivel más alto del mundo, lo que han dado como resultado que la población del país creciese casi cuatro millones en tan solo 16 años (1990-2016).[55] El libro señala que para 2050, la población total del país alcanzará los 165 millones, y la cantidad anual de nuevos inmigrantes llegará a los 7 millones.[56] Obviamente, el porcentaje de inmigrantes se mantiene alto en comparación con otros países. Frente a esta situación social, los expertos canadienses comienzan a reflexionar sobre las consecuencias de una llegada masiva de inmigrantes. El politólogo Salim Mansur

[55] Los años y las cifras provenientes de Grubel, H., (ed.) (2009) *The Effects of Mass Immigration on Canadian Living Standards and Society*, Fraser Institute, pp15-16.

[56] Los años y las cifras proviene de Grubel, H., (ed.) (2009) *The Effects of Mass Immigration on Canadian Living Standards and Society*, Fraser Institute, pp.112.

señala en este libro que las políticas migratorias y multiculturales están destruyendo la cultura original de Canadá y causando problemas sociales generalizados. Afirma que el conflicto actual entre la sociedad cultural original canadiense y los inmigrantes con diferentes orígenes está aumentando día por día. Los esfuerzos y la resistencia de los residentes de Herouxville para proteger su cultura y la situación actual de e Quebec, según Salim Mansur,[57] son jemplos típicos que ilustran los choques multiculturales. Sin embargo, por otro lado, también hace constar que, debido a la diversidad cultural aportada por los inmigrantes, se ha creado un entorno único de multiculturalismo en Canadá (Grubel, 2009: 197-212).

La aparición de conflictos culturales no es el único aspecto que se ve afectado, la economía del país también se enfrenta a una serie de retos provocados por el alto porcentaje de inmigrantes en la sociedad. Herbert Grubel, uno de los autores del libro e investigador principal del Instituto Fraser, señala que el ingreso promedio de los nuevos inmigrantes es muy inferior al ingreso promedio de los canadienses nacidos localmente. Esta situación ha aumentado el presupuesto del gobierno federal dirigido a subsidiar a nuevos inmigrantes mediante un incremento del nivel de impuestos a los contribuyentes de altos ingresos (Grubel, 2009: 101). Medida que provoca que los programas de asistencia social implantados para ayudar a que la comunidad migrante represente una pesada carga para los gobiernos federales y locales[58]. Según Marcel

[57] Grubel,H., (ed.) (2009) *The Effects of Mass Immigration on Canadian Living Standards and Society*, Fraser Institute. Capítulo 10: Immigration and multiculturalism undermine culture and security in Canada, escrito por Salim Mansur, pp. 197-212.

[58] Grubel, H., (ed.) (2009) *The Effects of Mass Immigration on Canadian Living Standards and Society* Fraser Institute. Capítulo 6: Recent immigration and Canadian living standards, escrito por Herbert Grubel pp. 97-120.

Mérette, un profesor de economía en la Universidad de Ottawa, las estadísticas muestran que el programa actual de asistencia social para cada nuevo inmigrante requiere un gravamen a cinco contribuyentes. Las estadísticas muestran que en 2002 el gobierno federal subsidió 18,5 mil millones de dólares para residentes foráneos que llegaron a Canadá desde el año 1990, lo que supone una enorme carga financiera y económica para el gobierno y los contribuyentes.[59] Asimismo, predice este autor que, si el porcentaje de emigración continúa creciendo a un ritmo elevado, la pesada carga de los programas de asistencia social superará la resistencia económica y social del país (Grubel, 2009:101).

A pesar de que existan estas influencias negativas por la llegada masiva de nuevos residentes, no deben ignorarse las ventajas provocadas por los movimientos migratorios. Guidy Mamann, abogada certificada y experta en inmigración en el Colegio de Abogados de Ontario, explica su contribución a Canadá afirmando lo siguiente:

> *Las estadísticas muestran que, en el futuro, los inmigrantes aportarán la mayoría de población nacida de Canadá. Y la población canadiense actual se encuentra en un proceso de envejecimiento, y dado que la solución a este problema que acecha a Canadá en un futuro cercano está en manos de los jóvenes, la inmigración es una de las salidas posibles* (Entrevista de Hat Radio, Episodio 42).

Mamann también señala en esta entrevista que, si el país absorbe a los inmigrantes en la forma correcta, repercutirá en una serie de efectos positivos. Para ello es necesario limar algunos puntos en la actual política de inmigración para mejorar el

[59] Grubel, H., (ed.) (2009) T*he Effects of Mass Immigration on Canadian Living Standards and Society*, Fraser Institute. Capítulo 8: The immigration option to population aging in Canada, escrito por Marcel Mérette, pp. 145-170.

proceso. No puede ponerse en duda que los inmigrantes han hecho enormes contribuciones en numerosos aspectos nacionales. Algunos terrenos fundamentales para la economía nacional han incrementado su vitalidad gracias a ellos, como por ejemplo el mercado inmobiliario, o el mercado laboral. Mamann cree que las personas tienen una visión negativa de la inmigración, por tres razones: delitos cometidos por inmigrantes, uso del sistema médico canadiense y consumo masivo de los recursos sociales (Entrevista de Hat Radio, Episodio 42). Sin embargo, añade que estas ideas carecen de generalidad y verosimilitud. La mejoría en la selección de inmigrantes es unas de las principales soluciones según el Instituto Fraser, el cual subraya la importancia de la función regulatoria del gobierno por parte del país receptor, con el propósito de solucionar el problema desde la propia raíz. Un repaso de las regulaciones políticas a lo largo de la historia encaminadas a hacer frente a las oleadas migratorias, confirman la coincidencia de las mismas con la situación social de su época.

En el inicio de la independencia de Estados Unidos, en el año 1776 se contabilizan en sus trece colonias solamente 2.500.000 personas,[60] y en el siguiente siglo, la totalidad de la población apenas alcanzaba los 50.000.000. En el siglo XX, en los 80, los inmigrantes superan esta misma cifra, perteneciendo a más de cien grupos étnico.s[61] Frente a este descomunal grupo, las estrategias del gobierno estadounidense se modifican continuamente, pudiendo afirmarse que las políticas relativas a la inmigración en Estados Unidos oscilan entre dos extremos, el estímulo y la exclusión.

[60] Los datos provenientes de Liang, M.X. (2019) New Comment on the History of American Immigration, Pekín , Social Sciences Academic Press (China) (El nombre del libro está traducido desde el idioma chino).

[61] Ibídem.

En 1783 acabó la guerra de la independencia, trayendo como consecuencia una pronunciada carencia de mano de obra en el territorio nacional, que afectaba gravemente el proceso de industrialización del país. Por lo tanto, antes de la primera mitad del siglo XIX, los estadounidenses mantenían una posición receptiva hacia los inmigrantes foráneos, sin excluir ciertas limitaciones. En todo caso, la actitud del gobierno soportaba un cierto vaivén en sus normas políticas y jurídicas relacionadas con el control de los grupos migratorios, dependiendo principalmente del desarrollo social y económico de los periodos correspondientes.

Estados Unidos comenzó a promulgar normas políticas enfocadas a la inmigración en el siglo XVIII, provocadas por un aumento progresivo de la misma, los datos son concluyentes, entre los años 1600 y 1799, casi un millón de inmigrantes europeos llegaron en barco a la costa estadounidense.[62] Con el objetivo de regularizar esta situación, desde 1790 el gobierno comenzó a lanzar anteproyectos en atención al creciente número de personas recién llegadas. El 26 de marzo de 1790 Estados Unidos lanzó la primera Ley de la Nacionalidad, también conocida como Ley de Naturalización de Estados Unidos de 1790 *(The Naturalization Act of 1790*), que otorgaba la ciudadanía nacional a "cualquier extranjero, siendo una persona blanca libre y de buena moral que haya residido en Estados Unidos durante dos años".*[63]* Dicha ley ofrecía la nacionalidad estadounidense a todas aquellas personas que cumpliesen los requisitos exigidos, por lo tanto, excluía a sirvientes, esclavos, razas diferentes a la blanca y a la mayoría de las mujeres. Con el paso del tiempo, a los inmigrantes

[62] Foner, E., (2017) *Give Me Liberty! An American History*. New York, W. W. Norton & Company. Capítulo 3. Creating Anglo-America, 1660–1750.

[63] Citada y traducida desde Denso Enciclopedia, referencia: Naturalization Act of 1790

enlace: http://encyclopedia.densho.org/Naturalization_Act_of_1790/

procedentes de distintos orígenes se les asignó diferentes clases sociales, los anglosajones se mantenían como clase media o alta y el resto de la población ocupaba las capas más bajas de la sociedad.

Tras algunos años de limitaciones que siguieron a la receptividad de la primera mitad del siglo XIX, la actitud del gobierno volvió a ser positiva tras finalizar la guerra de Secesión, debido fundamentalmente al desarrollo acelerado de la industrialización, con la consiguiente y urgente necesidad de incorporar trabajadores con experiencia y conocimientos profesionales. En 1864, el Congreso aprobó la Ley de Estímulo para permitir el acceso libre a los inmigrantes que generase un efecto llamada. Según datos de la página oficial de la Seguridad Nacional, en el año 1910 se contabilizaron 13.500.000 inmigrantes residentes en el país, y debido a esta cifra desmesurada, las estrategias migratorias sufrieron modificaciones, lo que condujo a una serie de nuevas leyes implantadas a partir de este periodo.[64] La primera de ellas fue lanzada por el senador Henry Cabot Lodge en 1909 para limitar la entrada de los inmigrantes del este y sur de Europa. Posteriormente, en 1917, el gobierno aprobó la Ley de Inmigración (*Immigration Act of 1917*) para restringir la inmigración procedente de Asia, también conocida como Ley de Alfabetización o Ley de la Zona Asiática Barrada. A partir de los años 20 del siglo XX, apareció por primera vez el concepto de cuota de inmigración, como un importante concepto en la historia migratoria de Estados Unidos, marcando el comienzo de un estricto control migratorio tanto en cantidad como en calidad.

[64] Los datos provenientes de Liang, M.X. (2019) *New Comment on the History of American Immigration*, Pekín, Social Sciences Academic Press (China). (El nombre del libro está traducido desde el idioma chino).

En breves palabras, las políticas en los tiempos iniciales del país era alentar la inmigración, pero desde la segunda mitad del siglo XIX, excepto en contadas ocasiones excepcionales, la postura gubernamental cambió y se decidió por excluir a los inmigrantes, sobre todo a los procedentes de China. En el siglo XX, debido a la economía y la diferencia entre etnias, la actitud hacia los nuevos inmigrantes, y más concretamente a las de sexo femenino, generalmente sigue siendo poco acogedora.

5.3. Inmigrantes chinos y políticas estadounidense hacia este grupo migratorio

En opinión de Erika Lee, investigadora de la población chino-americana en su libro *Making of Asian American: A History*, la etiqueta de los asiático-estadounidense se divide en "asiáticos buenos" y "asiáticos malos" (Lee,2015) , lo cual está provocado por el cambio constante de la política y las relaciones internacionales. Entre la transición del siglo XIX al siglo XX, los inmigrantes copaban una gran parte de las oportunidades laborales ocupadas anteriormente por la población nativa, lo que provocaba que se les tratase como "etnia perversa" o "chinos malvados" (Lee,2015). Sin embargo, en el periodo de la guerra fría, se les describía como "modelos minoritarios" o "grupos pacíficos", puede notarse como la inestabilidad de la identidad social reflejaba la penosa condición de los inmigrantes chinos pioneros, espejo a su vez de la evolución cambiante en las políticas de Estados Unidos.

Uno de los sucesos más misteriosos ocurrió en 1785 con la llegada del barco comercial *"Pallas"* a Baltimore, en la costa oeste de América de Norte. Venían tres marineros chinos y algunos más de India, los cuales fueron acogidos por un estadounidense llamado Levi Hollingsworth, que los recibió y los acompañó a Pennsylvania para ayudarles a reclamar el regreso a su patria en el Parlamento Continental. Tras residir diez meses en Filadelfia, regresaron a Baltimore. Fue entonces cuando este grupo de

marineros desapareció repentinamente de los registros históricos y documentos oficiales. Se ignora si consiguieron regresar a su país natal o permanecieron en tierras americanas, se perdió la pista y su destino se convirtió en un misterio. Según el estudio de la universidad Maryland estos marineros son los primeros chinos que entraron en Estados Unidos, y tras ellos otros cinco marineros de la misma nacionalidad que en abril de 1976 arribaron a esta tierra a bordo del barco *"Lady Louise".* Fueron contratados por Andrew E. Van Braam, y al igual que sucedió con sus anteriores compatriotas, su vida y sus huellas desaparecieron de los registros públicos de forma enigmática.

En otoño de 1807, un comerciante chino llamado Punghua Wingchong llegó a Estados Unidos con el motivo de reclamar y recuperar las deudas de varios empresarios estadounidenses, en el verano de 1808 ya estaba listo para regresar a Guangdong, su ciudad natal, pero dado que la guerra angloamericana podría estallar en cualquier momento, el presidente Jefferson prohibió la navegación de todos los barcos estadounidenses, lo cual impidió al comerciante viajar a China. Ante esta situación, se dirigió por escrito a la presidencia pidiendo que se le permitiera alquilar un barco para regresar a casa, solicitud que fue concedida. El 12 de agosto de 1808, el "*Beaver*" salió del Puerto de Nueva York y se dirigió a Guangdong, hechos que están recogidos en diversos documentos oficiales. Desde 1818 a 1825, cinco estudiantes chinos también se aventuraron a vivir en el país estadounidense, se matricularon en una escuela misionera de Cornwall y tres de ellos lograron un título concedido por la dirección de la misma.[65]

[65] Esta información está recordada en muchos recursos relacionado, esta tesis toma en cuanta l a información aportada en el libro Chao, L.Q. (2010) *History of Chinese in America*, Shandong, Shandong Pictorial Publishing House, en este libro no hay un capitulo entero presenta la llegada de los chinos a Estados Unidos, pero el autor colecciona

Todos los exploradores que hemos mencionados son hombres, y si bien en el inicio del siglo XIX también algunas mujeres chinas llegaron a Estados Unidos, no eran tratadas como seres humanos, sino como objetos extraños que podían verse en circos o exposiciones, no poseen una identidad digna, ni siquiera un nombre, y como consecuencia no constan en ningún documento de esta época. Escasas componentes de este grupo dejaron testimonio de sus andanzas en tierra norteamericana, una de ellas fue Pwan Yee Koo,[66] que era expuesta en un circo con las etiquetas de "persona en miniatura" y "aristócrata de China" para satisfacer la fantasía de los occidentales sobre el lejano continente asiático.

Durante 1820 a 1840, en total llegaron a Estados Unidos solamente 10 chinos[67]. Pero diez años después, en 1849 en California se descubrieron minas de oro, hecho que provocó un gran interés por parte de los inmigrantes, que masivamente llegaron desde China y otros países atraídos por la influencia de la llamada "fiebre del oro". Algunos de ellos abrieron negocios para atender las necesidades básicas de los buscadores del preciado metal, como, por ejemplo, lavanderías. La mayoría de los

---

dichas informaciones relacionadas en la introducción del libro. (El nombre del libro está traducido desde el idioma chino).

[66] La información sobre esta mujer puede encontrar se en la tesis de Hughes, R., (2017) *Ambivalent Orientalism: Footbinding in Chinese American History, Culture and Literature Originally,* Tesis doctoral, Facultad de Las Letras, University of Lausanne, pp 43-56. (El nombre de la tesis está traducida desde el idioma chino)

[67] Los datos provenientes de Chao, L.Q. (2010) *History of Chinese in America*, Shandong, Shandong Pictorial Publishing House. Capitulo 1. *Early trade and exchanges between China and the United States.* (El nombre y el capítulo del libro están traducidos desde el idioma chino)

inmigrantes chinos que emigraron en este periodo provenían de las zonas costeras de la provincia china Guangdong, debido a situaciones extremas de guerra o pobreza, se embarcaban en largas travesías marítimas con la esperanza de lograr una vida estable y feliz en un lugar lejano y desconocido.

Gran cantidad de trabajadores acudieron a California entre 1848 y 1855 en busca de fortuna. Debido a la mejora de las redes de transporte y los medios de comunicación, la fiebre de oro se hizo tan popular que llegó a constituir uno de los símbolos de la cultura corriente del siglo XIX. Los inmigrantes chinos no fueron ajenos al sueño de enriquecerse fácilmente, y según los datos del departamento de Inmigración, en 1848 solamente entraron tres personas de esa nacionalidad, el año siguiente el número subió a 325, en 1850 se alcanzaron 450, pero solamente un año después la cantidad se convirtió en 2.716[68]. La enorme afluencia de buscadores provocó un descenso significativo en la cantidad de oro disponible, y como consecuencia, los conflictos entren los nativos y los inmigrantes se incrementaron de forma imparable.

En 1863 Estados Unidos comenzó la construcción de primer ferrocarril transcontinental, acontecimiento que provocó una mayor afluencia de inmigrantes chinos con el propósito de encontrar trabajo en el levantamiento de las vías ferroviarias. Solamente en el verano de 1866, American River Canyon contaba con 6.000 trabajadores chinos.[69] Con el fin de incrementar la mano de obra para este gigantesco proyecto, en 1868, los gobiernos de la dinastía Qing y Estados Unidos firmaron el contrato Burlingame-Seward Treaty of 1868, cuyo principal contenido es

[68] *Los datos provenientes del Jiang, T. M.,(2005) Unas Preguntas sobre el Estudio de Inmigración Internacional, autor, revista Journal of Qinghai Junior Teachers ´College. (El nombre del artículo está traducido desde el idioma chino.)*

[69] *Ibídem.*

permitir la entrada libre a los trabajadores chinos, otorgándoseles el derecho de residencia, pero no la nacionalidad.

El ambiente general de esta época está profundamente marcado por la crisis económica, causa principal de que la actitud del gobierno estadounidense girase poco a poco hacia una oposición frente a los movimientos migratorios, posición política anti china que incluso se aprovechaba en campañas electorales para ganar votos. Desde que aumentó el número de trabajadores chinos llegados a California, el Parlamento de este Estado promulgó una serie de regulaciones para restringir el empleo de trabajadores chinos, violando los derechos humanos de los mismos a través de gravosos aumentos de sus impuestos, prohibiciones de entrar en California sin motivo justificado o prohibición de autorizaciones de licencia para abrir tiendas o comprar propiedades inmobiliarias.

En los años 70 en el siglo XIX, la depresión económica dejó a una gran cantidad de obreros estadounidenses en el paro, y una de las consecuencias indirectas es que los inmigrantes se convirtieran en el chivo expiatorio para la opinión general. Esta actitud fue aprovechada por algunos políticos como Dennis Carney y su partido, e incluso el gobierno de California culpó a los chinos de la escasa oferta laboral. En este contexto, surgen grupos de anti-chinos organizados, con una ideología de supremacía blanca que se hizo muy popular durante la crisis de la economía.

En 1875, el gobierno lanzó la primera ley federal de inmigración restrictiva la Ley de Page de 1875 (*Page Act of 1875)*, que prohibía sobre todo la entrada de mujeres chinas, marcando el punto final de las fronteras abiertas. La implantación de esta ley está influida por el ambiente social de aquel momento cuando, estimulados por el movimiento de Gold Rush, una gran cantidad de inmigrantes chinos llegaron a Estados Unidos. Según el departamento laboral de California, la mayoría de estos inmigrantes chinos vienen firmando un contrato de largo plazo, y en lugar de ahorrar el dinero que ganan deben mandárselo a las agencias para pagar la comisión y las deudas generadas

por el viaje. Debido a su situación económica, no tienen la capacidad de traer con ellos a sus esposas, así que el comercio de la prostitución se desarrolla rápidamente en las comunidades donde residen, lo cual afecta a la seguridad y a la vida cotidiana de los habitantes nativos. A pesar de que la prostitución era muy común en la zona occidental, el gobierno promulga leyes específicas para restringir la inmigración china femenina. Los prejuicios proceden de la Asociación Sanitaria de América, que cree que los inmigrantes chinos son portadores de gérmenes a los cuales son inmunes, pero que resultarían mortales para los blancos si se expusieran a ellos. Esta afirmación provoca temor en la sociedad, las mujeres estadounidenses temen que la enfermedad pueda transmitirse y contagiarlas a través de sus maridos si han solicitado los servicios de prostitutas chinas. Este miedo y la preocupación de la población blanca empujan al gobierno a implantar la Ley de Page de 1875 (*Page Act de 1875*), la cual deja una profunda huella en las familias chinas y en la inmigración del futuro. Hasta bien entrada la segunda guerra mundial, no deja de estar presente este temor atávico respecto a las inmigrantes chinas, cuyo número sigue estando muy por debajo del relativo al sexo masculino. Lógicamente este hecho provoca una separación de las familias chinas, y el desequilibrio de género se convierte en un fenómeno general entre la comunidad china residente en Estados Unidos. El motivo principal de la ley es suprimir la prostitución china, pero la prohibición de entrada de las inmigrantes de ese país no resulta una solución efectiva, muy al contrario, esta medida estimula el negocio de prostitución ilegal en ciudades del sur como San Francisco y otras, lugares de residencia de la mayoría de la población china.

Tras un breve periodo de tiempo, el gobierno estadounidense lanzó su más conocida ley relativa al área de limitación migratoria: Ley de Exclusión de los chinos (*Chinese Exclusion Act*) de en el 6 de mayo de 1882, una ley federal firmada por el presidente Chester A. Arthur, que prohibía la inmigración de trabajadores chinos. Dicha ley fue la

primera implementada para evitar que todos los miembros de un grupo étnico o nacional específico puedan emigrar a Estados Unidos. La prohibición de acoger a trabajadores chinos permaneció 10 años, durante los cuales la Ley de Exclusión tuvo varias renovaciones y modificaciones, ampliándose mediante la Ley Scott de 1888 *(Scott Act)*, que añadía una cláusula para impedir la reentrada de población china. *La Ley de Exclusión* se renovó en 1982 con *la Ley Geary*, renovación que prolongó su vigencia en diez años más, hasta 1902. Ante la problemática generada por esta ley, los inmigrantes chinos se vieron obligados a tomar una decisión: o abandonar su sueño americano y regresar a China para reencontrarse con su familia o quedarse solos en la tierra estadounidense. El 17 de diciembre de 1943 se alivió un tanto la situación al promulgarse *la Ley Magnuson*, que permitía una cantidad limitada de inmigrantes chinos por año. Más tarde dicha cantidad se incrementó con la aprobación de *la Ley de Inmigración y Nacionalidad de 1952*, que abolió las barreras raciales directas.[70]

La Ley de Exclusión de los chinos es una de las leyes que más ha influido en la historia migratoria americana, y a pesar de que dicha ley ha sido abolida hace tiempo, se incluyó en su momento como parte del Código de Estados Unidos de América, codificación de la legislación federal general de la nación. Así pues, la presencia en este código de *la Ley de Exclusión de los chinos* ha tenido significados jurídicos que han provocado a su vez repercusiones sociales. En la actualidad, dicha ley ya ha sido

[70] Las informaciones sobre el lanzamiento de las leyes que mencionamos y sus propuestas principales provinene de Zheng, C. S., (2012) *"The Evolution of American Immigration Policy and Its Motivation",* el articulo está coleeccionado en el libro de Huang,A.N., (ed.) *From battlefield to Linshi*, China Legal Publishing House, pp272-290.

abolida, pero el capítulo 7 del título 8 de *Code of Laws of the United States* (Código de Estados Unidos) todavía se titula "Exclusión de los chinos".[71]

Durante muchos años, la entrada de los inmigrantes chinos se vio reducida por la aplicación de las leyes americanas, además debían obtener asimismo un justificante del gobierno chino para demostrar su legalidad, justificante, por otra parte, bastante difícil de conseguir. Y también afectaba la dificultad para superar este trámite a los emigrantes que ya habían residido en el país estadounidense anteriormente. El gobierno retiraba la nacionalidad estadounidense a los chino- estadounidenses que habían nacido en este país, y con el paso del tiempo, el vigor de esta ley ha sido ampliada a toda la población china con independencia de su situación administrativa.

Ante el control e injusticias en los aspectos jurídico y social, se establecieron numerosos centros específicos para resolver el problema de los inmigrantes chinos. El terremoto de 1906 en San Francisco tuvo una enorme repercusión sobre Chinatown de Nueva York, ya que los incendios provocados por esta catástrofe supusieron la desaparición de numerosos documentos oficiales relativos a los inmigrantes chinos que habían sido guardados por la administración estadounidense. En este tiempo, la influencia de la Ley de Exclusión de los chinos todavía era dominante, por lo que el control sobre la entrada de inmigrantes también seguía siendo muy estricto. Aprovechando la pérdida de los documentos del gobierno, muchos inmigrantes chinos residentes en Estados Unidos reclamaron un visado familiar para traer a sus hijos desde China y ayudar de esta forma a la llegada de otros miembros familiares o simplemente amigos, incluso alguno llegó a vender esta oportunidad a los emigrantes

[71] Estos datos pueden encontrarse en la pagina de *Office of the Law Revision Counsel,* disponible online: https://uscode.house.gov/download/download.shtml [Consultado en marzo de 2019]

que deseaban salir de su país. En numerosas ocasiones se aprovechaba esta circunstancia fingiendo ser hijos de otras personas para sacar un visado válido, aunque no resultaba sencillo, ya que debían prepararse detalladamente los testimonios y documentos para verificar su identidad, algunos de ellos de origen oficial y otros escritos no oficiales donde se confirmasen sus relaciones familiares con el solicitante. El gobierno estadounidense se dio cuenta de la existencia de falsificaciones en los documentos y las identidades, por lo que las entrevistas hacia los solicitantes eran exhaustivas y detalladas. Por lo tanto, los inmigrantes solían prepararse cuidadosamente en sus libretas todas las preguntas posibles en la entrevista con las respuestas correctas, abarcando contenidos tales como las relaciones familiares, las situaciones e incluso los detalles físicos de todos los miembros. Debido a esto, las personas que inmigraban de esta manera eran denominados *"paper son"* (hijo de un documento). Como fenómeno que nace bajo un ambiente político especial, el análisis de los testimonios guardados hasta la fecha actual puede mostrar el estado real de los inmigrantes chinos de aquel momento.

En 1910, el gobierno federal de Estados Unidos estableció una estación de inmigración en la isla Ángel en San Francisco, California, para revisar el desembarco de los nuevos viajeros Debido al estallido de la Primera Guerra Mundial y a la aplicación de una ley de inmigración internacional, un gran número de inmigrantes europeos quedaron bloqueados, y como consecuencia, alrededor del 97% de las nuevas llegadas a la isla Ángel eran procedentes de China.[72] En aplicación de la Ley de Exclusión de emigrantes chinos de 1882, muchos de ellos fueron retenidos en la isla durante varios años, a la espera de una revisión o repatriación por parte de inmigración. Finalmente, alrededor

[72] Los datos provenientes de Lai, H. M.; Lim, G. y J. Yung (1991) *Island: Poetry and History of Chinese Immigrants on Angel Island: 1910-1940*, Seattle, University of Washington press, pp.7.

del 30% de ellos fueron enviados de regreso a su país.[73] Existen numerosos documentos que reflejan las terribles condiciones que sufrían los inmigrantes retenidos y hacinados en este lugar. Parecidas circunstancias a las que se daban en la famosa isla Ellis al este de Nueva York, paso obligado para los primeros inmigrantes que desembarcaban en la costa oeste de Estados Unidos y que suponían dramáticas situaciones para muchos de los viajeros chinos.

La Estación de Inmigración de Ángel Island había retenido en total a casi un millón de viajeros asiáticos. Este centro de detención de inmigrantes actuaba de forma similar a como se hace en la administración militarizada, donde se habilitan espacios diferentes para la estancia de hombres y de mujeres. Para evitar el intercambio de información y obtener la validez de las pruebas de la identidad, no se permitía reunirse a las parejas entre sí ni con sus hijos. Las condiciones del centro eran pésimas, ya que constaba solo de un pequeño habitáculo con espacio insuficiente para todos. El dormitorio femenino estaba amueblado con 90 camas, y el masculino con 200, siendo cada una de ellas de solo medio metro de ancho por 1,5 de largo, la puerta de los barracones se encontraba cerrada todo el día, y la ventana estaba cubierta con alambre de púas. Todos los días se permitía respirar aire fresco en el patio por un tiempo limitado, estando la pared exterior de dicho patio rodeada asimismo de alambre de púas, con vigilantes armados con munición reales montando guardia para evitar cualquier intento de fuga[74]. La vida de las personas retenidas en la isla, no se diferenciaba en nada de la de los presos carcelarios. En los muros del centro de detención, cientos de poemas grabados en la

[73] Ibídem.

[74] La condición del centro de detención en Isla Ángel se encuentra en el libro de Lai, H. M.; Lim, G. y J. Yung (1991) *Island: Poetry and History of Chinese Immigrants on Angel Island: 1910-1940*, Seattle, University of Washington press y el documental *Carved In Silence* en 1988.

pared son ahora apenas visibles, reflejos de la nostalgia y el miedo, la tristeza y la desesperanza, animados por el sueño de volverse a reunir con sus seres queridos en la ciudad natal, convirtiéndose en un paisaje humano y el testimonio más peculiar de la Isla Ángel. Los poemas que se grabaron en los tiempos de estancia de aquellos emigrantes han sido recopilados después de muchos años por algunos investigadores. El documental *"Carved In Silence",* de la productora, directora y escritora independiente Felicia Lowe realizado en 1988, revela la historia dolorosa y oscura del pasado de la isla Ángel.

En 1924 se promulgó la Ley de Inmigrante de 1924 (*Johnson Act – Reed*), promulgada con la finalidad de resistir al caos europeo tras finalizar la Primera Guerra Mundial y a la influencia de la Revolución rusa. Esta ley modificó la "fórmula nacional de lugar de nacimiento de los ciudadanos" que había establecido en1921, cuyo principal propósito era discriminar a todas las poblaciones excepto a los anglosajones. Este control se apaciguó durante la segunda guerra mundial debido a la escasa de mano de obra y la recepción de un gran número de europeos perseguidos por los fascistas, especialmente los de etnia judía. Junto a la ley de Inmigración de 1917, la ideología y las estrategias de estas leyes lideraron la política de inmigración de Estados Unidos durante 35 años.

La Segunda Guerra Mundial supuso un giro a la dura situación de los chino-estadounidenses. Debido a las estrategias políticas, diplomáticas y militares de establecer alianzas para enfrentarse al fascismo, la abolición de la Ley de Exclusión de emigrantes chinos se convirtió en una parte importante del objetivo estadounidense para derrotar a Japón en el Lejano Oriente. Debido el esfuerzo realizado desde distintos frentes, el 17 de diciembre de 1943 el presidente Roosevelt firmó la Ley de Abolición de la Ley de Exclusión, la Cuota de Inmigración y Otros Asuntos. Aunque solo se trata de tres leyes, en su conjunto tuvieron una trascendencia histórica en tres sentidos: a) Abolición de todas las leyes excluyentes hacia los ciudadanos chinos, tanto

en Estados Unidos como en China, vigentes desde 1882. b) Aumento a 105 por año del número de cuotas de inmigración otorgadas a China. c) Posibilidad para los residentes chinos legalmente admitidos en Estados Unidos de lograr la ciudadanía estadounidense. Estas disposiciones fueron un punto crucial que abrió una época nueva en la vida y el destino de millones de inmigrantes chinos y sus familias[75].

Esta nueva situación legal que permitía a los chinos ingresar en Estados Unidos y conseguir la ciudadanía estadounidense se daba por primera vez desde la prohibición de 1882. Ante estas circunstancias, cada vez más emigrantes chinos llegaban a tierras norteamericanas, haciendo suyos de manera gradual los valores y opiniones culturales de Estados Unidos hasta integrarse totalmente en la sociedad del país de acogida. Sin embargo, no puede decirse que la abolición de las leyes de exclusión hubiera supuesto un cambio radical y sin restricciones en la política de inmigración de Estados Unidos. Para los emigrantes chinos solo se asignaban 105 plazas simbólicas cada año (79 de las cuales están reservadas para inmigrantes de China continental)[76], por lo que la actitud estadounidense de restringir la entrada de chinos no se eliminaba totalmente.

Después de la segunda guerra mundial, numerosos miembros familiares de los soldados con nacionalidad extranjera que habían fallecido en acto de servicio reclamaron alguna compensación, así que el Congreso de Estados Unidos aprobó la Ley de novias de guerra (*War Brides Act*) en 1945, "El Acto del 9 de agosto" en el año siguiente y la nueva edición de la Ley de novias de guerra en 1947. Estas nuevas

[75] Las informaciones provenientes de Chusheng Zheng (2012) "The Evolution of American Immigration Policy and Its Motivation", el articulo está coleccionado en el libro de Annian Huang (2012) *From battlefield to Linshi*. China Legal Publishing House, pp.272-290. (El nombre del libro y el capítulo están traducidos desde el idioma chino)

[76] Ibídem.

legislaciones permitieron que los cónyuges y descendientes del personal militar que había participado en la contienda entraran en el país, lo que supuso el acceso de un gran número de mujeres chinas.

En 1948, el Congreso aprobó la Ley sobre Refugiados Chinos de Estados Unidos de 1948 (*Displaced Persons Act of 1948*), que otorgaba el permiso de estancia permanente a 3.500 chinos que residían ilegalmente en el país[77]. Después del estallido de la Guerra de Corea, para evitar que los estudiantes chinos regresasen a su país, esta ley se amplió y complementó autorizando su residencia permanente una vez pasados los exámenes de seguridad. La Ley de Inmigración y Nacionalidad (también conocida como Ley de McAllen-Walters) promulgada en Estados Unidos en 1952, fue la ley de inmigración más sistemática, completa y exhaustiva. La actitud progresiva de la ley consistió en que los legisladores enmendaron su postura de discriminación racial respecto a las reglas de inmigración anteriores, otorgando a los integrantes de los grupos étnicos el derecho a la naturalización. En segundo lugar, estableció un precedente para los inmigrantes cualificados, estipulando que el 50% de las cuotas totales de inmigración se reservaban para inmigrantes con experiencia técnica y talentos sobresalientes[78]. Pero esta ley incorporó en sus apartados la Ley de Seguridad Doméstica, con el fin de blindarse frente al Partido Comunista, única ocasión en que esto ha sucedido en la historia de las leyes de inmigración de Estados Unidos. Por este y otros condicionantes, la discriminación para los inmigrantes asiáticos continuó

[77] Ibídem.

[78] Los datos provenientes de Zhuang, G.T. (2004) "From immigration to voters: The development and changes of Chinese American society since 1965", *Global History*, No.2, pp.69-77. (El nombre del artículo está traducido desde el idioma chino)

estando viva, y la cuota de inmigración de China solo se incrementó ligeramente hasta los 205.[79]

La situación de los inmigrantes chinos que entraban y residían en Estados Unidos empezó a mejorar notablemente a partir de los años 60 del siglo XX. Debido a los movimientos sociales por los derechos civiles desde finales de los años 50 que generaron importantes cambios, las nuevas leyes sobre inmigrantes empezaron a estrenarse con aportaciones positivas. Liderada por Martin Luther King, la ideología del antirracismo como una corriente popular expandida por toda América del Norte, redujo drásticamente las discriminaciones existentes hacia las razas, las etnias y las nacionalidades. Revisando la ley Magnuson, que establecía una escasa cuota de emigrantes chinos con acceso a la nacionalidad norteamericana, en la Ley de Inmigración de 1965 se incrementó el número a un total de 20.000, y otras 600 cuotas aparte para la población de Hong Kong[80]. Dado que en aquel momento Estados Unidos no reconocía la legalidad de la República Popular de China, tanto los habitantes de Taiwán como los de Hong Kong utilizaban las cuotas generales para chinos.

La nueva ley de inmigración abrió un nuevo panorama para los inmigrantes chinos residentes en Estados Unidos. Un año antes de la promulgación de las nuevas regulaciones de inmigración, solo había 4.769 procedentes de China continental, Hong Kong y Taiwán. Sin embargo, solamente en 1966, la cantidad de inmigración aumentó en 2,7 veces. En 1979, se llegó a los 28.391, principalmente oriundos de Hong Kong y

[79] Ibídem.

[80] Ibídem.

Taiwán[81] (Mai Liqian:1992). Entre los inmigrantes de Asia, este número solo era superado por Filipinas y Corea del Sur. Diez años después, China y Estados Unidos establecieron una relación diplomática oficial, y la cuota de inmigrantes se amplió hasta los 40.600[82]; además, a los miembros familiares de los residentes en América se les otorgó también el derecho de emigrar sin estar sujetos a la limitación de las cuotas. Después de 1979, el número de inmigrantes que provenía de China continental siguió en aumento, en su mayoría solicitando el visado por motivos familiares. Según lo que señala H. Mark Lai en su libro de 1992 *From Overseas Chinese to Chinese American——The History of Chinese American Society during the 20th Century,* en la década de los 80 del siglo pasado, el 84,5% de inmigrantes chinos que residía en Estados Unidos solicitaban el visado para sus padres, siendo el grupo migratorio más activo en esta categoría[83].

Normalmente el proceso migratorio de los chinos constaba de tres pasos: en primer lugar, llegaban los padres jóvenes de familia, que luchaba durante años para que, mediante su trabajo, se les concediese la identidad legal. Una vez lograda, solicitaban la reunión familiar con sus progenitores, y tras la llegada de estos, presentaban una solicitud para que se les permitiese traer a sus hijos. Los vínculos familiares ofrecían la oportunidad de que todos los miembros unidos con lazos de sangre acudiesen y

[81] Los datos provenientes de Mai, L. Q., (1992) "The development of the study of Chinese American history and society after the Second World War", Journal of Overseas Chinese History Studies. No.3. pp.14-22. (El nombre del artículo está traducido desde el idioma chino)

[82] Ibídem.

[83]Los datos provenientes de Lai, H. M. (1992) *From Overseas Chinese to Chinese American——The History of Chinese American Society during the 20th Century*, Hongkong, Joint Publishing HK (El nombre del libro está traducido desde el idioma chino)

residieran en Estados Unidos. La Universidad Xiamen y la Oficina de Asuntos Externos realizaron una investigación sobre el destino de los inmigrantes chinos en Estados Unidos. A través de un estudio de campo realizado en 16 pueblos a lo largo de más de 10 años, llegaron a la conclusión de que, por lo general, cada uno de los inmigrantes chinos que residía en este país a finales de los años 80 del siglo pasado, solía traer consigo a unos 20 parientes[84]. Según las estadísticas del Departamento de Inmigración y Extranjería de Guangdong en China, desde principios de 1980 hasta 1996, esta provincia fue la que aportó más emigrantes, en 1996, el 85% de los emigrantes eran obreros y agricultores antes de salirse de Guangdong, un 60% tienen una edad mediana. Estados Unidos y Canadá fueron sus principales destinos [85].

Después de la década de 1990, los habitantes de la zona Fuzhou se convirtieron en la fuerza principal de la emigración continental a tierras americanas. De 1991 a 1996, solamente de una ciudad, Changle, salieron 22.300 personas como emigrantes legales, y la mayoría de ellos fueron a Estados Unidos[86].En 1964, el Congreso de Estados Unidos aprobó la Ley de Derechos Civiles firmada por el presidente Johnson, y afirmó oficialmente que todos los grupos étnicos residentes en el país debían tener los mismos derechos humanos sin importar el color de su piel, derechos garantizados por el gobierno federal de Estados Unidos mediante proposiciones legales. El principio

[84] Los datos provenientes del Grupo de Proyectos de Investigación de la Ciudad de Origen de China en el Extranjero de Fuzhou, formado por la Oficina de Asuntos Exteriores de China y la Universidad de Xiamen. La investigación se realizó desde octubre de 2002 hasta junio de 2003.

[85] Ibídem.

[86] Los datos provenientes de Zhuang, G. T., (2006) "Chinese immigrants abroad in the past 30 years: taking Fuzhou immigrants as an example". *Revista Etnia Mundial* N.3. pp.38-46. (El nombre del artículo y la revista están traducidos desde el idioma chino)

de igualdad racial en la Ley de Derechos Civiles también se implementa en la revisión y la modificación de la Ley de Inmigración. La cuota estipulada por la ley de Inmigración establecida en 1924 se asignó basada en el porcentaje de las poblaciones de diferentes nacionalidades, con los propósitos de mantener la proporción de razas estadounidenses dominadas por los descendientes de los países nórdicos. Así pues, los viajeros procedentes de esta zona europea tuvieron el 94% de la cuota de inmigración[87]. Sin embargo, la ley de Inmigración de 1965 abolió esta disposición y cambió a una cuota de 20.000 inmigrantes de cada país no situado en el hemisferio occidental, independientemente de la raza o nacionalidad[88]. La ley de Inmigración estipuló dos principios prioritarios para la acepción de nuevos emigrantes en Estados Unidos: uno, la reunión de las familias de ciudadanos estadounidenses, y el otro, la posesión de las capacidades profesionales que el país necesitase en cada momento concreto. Esta serie de evoluciones en la legislación cambia totalmente la situación de los inmigrantes en Estados Unidos.

Aunque la Nueva Ley de Inmigración que se implementó en 1965 *(Hart-Celler Act)* trata a todos los países por igual, debe tenerse en cuenta que después de la década de 1960, la economía europea prosperó y tan solo un escaso número de sus ciudadanos estuvieron dispuestos a emigrar a Estados Unidos. Por lo tanto, los principales beneficiarios de esta ley fueron los latinos y los asiáticos, especialmente los chinos. La implementación de esta nueva legislación provocó una nueva oleada de inmigrantes de grupos no europeos. De acuerdo con las nuevas normas, las visas de inmigrante emitidas por Norteamérica se dividieron en seis categorías prioritarias: hijos solteros de ciudadanos estadounidenses (20% de las cuotas de visa); cónyuges e

[87] Ibídem.

[88] Ibídem.

hijos solteros de residentes permanentes de Estados Unidos (26%); hijos casados de ciudadanos estadounidenses (10%); hermanos y hermanas de ciudadanos estadounidenses (24%); profesionales con talentos sobresalientes (10%); trabajadores cualificados y trabajadores en general (10%). En comparación con las regulaciones anteriores, la proporción de cuotas de reunión familiar pasó a representar el 80% y los talentos especiales el 20%. Además, los padres de los ciudadanos estadounidenses, los cónyuges y los hijos menores de edad emigrados a Estados Unidos no estrían sujetos a restricciones de cuota[89].

Los chinos residentes en Estados Unidos consiguen principalmente la visa solicitando reuniones familiares o formando parte de un grupo de estudiantes internacionales. Muchos chinos vienen con el visado de estudios y permanecen en el país como especialistas, ayudando más tarde a los miembros de su familia a emigrar por motivos de reunión familiar. Este modelo se convirtió en la forma más popular de los chinos para conseguir establecerse en Estados Unidos junto a sus allegados.

Por lo tanto, uno de los grupos que ha tenido un gran peso migratorio han sido los estudiantes. Estudiar en el extranjero es un fenómeno que tiene una historia relativamente corta, más o menos un siglo y medio. A pesar de su breve trayectoria, ha aportado tres oleadas con afluencias significativas.

La primera oleada apareció a principios del siglo XX. Fue un movimiento importante después de la Guerra Sino-japonesa de 1894, que se dedicó principalmente a la formación de ciudadanos mentalmente preparados para la Revolución de 1911, seguido de la revolución anti-Qing liderada por Sun Yat-sen. La segunda ola de

[89] Los datos y las cifras procedente de la web oficial de American Corner In Taiwán https://www.americancorner.org.tw/ [Consultado en diciembre de 2018]

estudios en el extranjero apareció después del Movimiento del Cuatro de Mayo, que promovió objetivamente la fundación del Partido Comunista y la ideología socialista. La expansión de estas ideas fue seguida por la victoria de la nueva revolución democrática liderada por Mao Zedong y el establecimiento de la nueva China. La tercera ola de estudios en el extranjero no apareció hasta la década de 1980. Fue consecuencia del tercer despertar de la reforma y la apertura en la nación china, que aportó el contexto necesario para garantizar la salida de talentos a diversas partes del mundo en busca de ideas progresistas a incorporar en el proceso de modernización. La estrategia de reforma y apertura establecida por Xiaoping Deng ha dado grandes pasos, y los estudiantes internacionales son uno de los pilares más importantes que soportan la evolución nacional.

.

Los estudiantes chinos que llegaron antes de la década de los 90 en el siglo XIX, se habían quedado en Estados Unidos sin regresar a China, sobre todo, los estudiantes con capacidad de autofinanciación. Los inmigrantes taiwaneses, que presentan características diferentes a los de China continental, son además los que ocupan el mayor porcentaje en este aspecto. Desde mediados de los años 60 hasta mediados de los años 80, casi 150.000 estudiantes procedentes de esta isla llegaron a Estados Unidos para cursar estudios de posgrado, en su mayoría, entre un 70% y un 80%, de carreras de Ciencias.[90] Según datos de *Institute of International Education* de Estados Unidos, alrededor del 97% de estos estudiantes cambian su visa F-1 al estado de inmigración y se instalan en Estados Unidos, en donde, al igual que los procedentes

[90] Las iInformaciones provenientes de Zheng, C. S., (2012) "The Evolution of American Immigration Policy and Its Motivation", Huang, A.N., (ed.) From battlefield to Linshi, China Legal Publishing House, pp272-290. (El nombre del libro y el artículo están traducidos desde el idioma chino)

de China continental, también persiguen la reagrupación familiar[91]. Respecto a los inmigrantes de Hong Kong, el número de estudiantes residentes en el extranjero con similares características representa asimismo una cifra considerable en relación con su población total.

Si bien Estados Unidos propone cada año las cuotas de inmigración a diferentes países, en realidad, el número de inmigrantes es significativamente mayor que la cantidad propuesta por la ley, debido a aquellos que se encuentran con la forma irregular. A los inmigrantes ilegales que llegan desde todas las partes del mundo también se les denomina "inmigrantes no registrados" o "inmigrantes informales". El mayor número de ellos son mexicanos, dada la cercanía geográfica a la frontera norteamericana. Los chinos solo representan una pequeña porción de esta categoría, procediendo la mayoría de la provincia Guangdong. No existen registros veraces de la cantidad de inmigrantes ilegales, pero puede asegurarse que su incremento es continuo, sea cual sea la circunstancia política del país.

Este problema se agravó después de la década 90 del siglo XX, cuando se procuró realizar un mayor control a los inmigrantes, sobre todo a los ilegales. En 1986, Estados Unidos aprobó la ley de Reforma y Control de Inmigración (*Immigration Reform and Control Act*) la primera ley dedicada a los inmigrantes de estas características. Con ella se intentaba frenar la entrada de nuevos extranjeros sin papeles, dado que los residentes en el país ya estaban causando una serie los problemas sociales que se trataban de solucionar. Sus estrategias principales eran las siguientes: imponer fuertes

[91] Los datos provenientes de Institute of international education (2017), The 2017 Open Doors Data, disponible online: https://www.iie.org/en/Research-and-Insights/Open-Doors consultado en marzo de 2018.

multas a los empleadores de inmigrantes ilegales, otorgar la residencia permanente a los que ya estaban en el país, promulgar nuevas regulaciones sobre la introducción de trabajadores temporales y fortalecer las patrullas fronterizas.

Sin embargo, la nueva ley de Inmigración logró un resultado totalmente contrario a lo que se esperaba. Además de no impedir eficazmente la entrada de nuevos inmigrantes, redujo el salario medio de los obreros en Estados Unidos, lo que condujo a una popularidad creciente del mercado negro, en el que los viajeros de estas características podían conseguir recursos con mayor facilidad. La causa fundamental de la entrada continua y el fracaso del control fue la fuerte demanda de mano de obra en Estados Unidos, el beneficio económico provocó asimismo fraudes en el proceso de implementación, lo cual redujo en gran medida la efectividad en los objetivos de la nueva ley. Debido a estas circunstancias, el gobierno estadounidense tuvo que aprobar otras dos nuevas leyes en 1996: Ley de reforma de inmigración y responsabilidad de inmigrantes ilegales y la Ley del nuevo bienestar social.

La primera adopta las medidas correspondientes para limitar y reducir la inmigración ilegal, y al mismo tiempo eleva las condiciones para el visado familiar con el fin de reducir la cantidad migratoria. La segunda elimina dos logros importantes de los inmigrantes legales, la asignación de beneficios sociales a través de cupones de alimentos y los subsidios de seguridad social para los pobres. Unos 500.000 inmigrantes legales pierden los beneficios de la seguridad social, a pesar de que aproximadamente la mitad de ellos han estados en Estados Unidos por más de 10 años; casi 1 millón han perdido el derecho a recibir cupones de alimentos; 60.000 nuevos

inmigrantes han perdido sus beneficios de ayudas médicas.[92] A medida que estas dos leyes trasladan las sanciones de los inmigrantes ilegales a los legales, importantes y masivas manifestaciones se organizan para protestar contra las nuevas leyes de inmigración. Como efecto derivado de estos hechos, se estimulan las peticiones de nacionalización de los inmigrantes, y la cantidad de ellos que lo consiguen casi se triplica de 1995 a 1996, pasando de 440.000 a 1,1 millones solamente en un año.[93]

Según el estudio realizado por *The Center for Migration Studies of New York*, hay 12 millones de inmigrantes ilegales en Estados Unidos, incluyendo 6,2 millones de mexicanos y 2,5 millones de otros países latinoamericanos. La mitad de esta población irregular no tiene el diploma otorgado por la escuela secundaria.[94]En relación con esta circunstancia, en el Senado de Estados Unidos, en la Cámara de Representantes o en la propia sociedad norteamericana existen diversas opiniones y desacuerdos. Por ejemplo, los conservadores republicanos abogan por la expulsión de todos los inmigrantes ilegales durante la administración Bush, con castigos severos para ellos. El presidente de la nación, portavoz a su vez de la comunidad empresarial, opta por lanzar un "Plan de trabajo para huéspedes", consistente en una visa laboral de tres años para los inmigrantes ilegales que hubiesen trabajado en Estados Unidos. Después del vencimiento de la visa, el período de validez puede extenderse por 3 años más, y

---

[92] Los datos provenientes de Deng, T. H. (1997) *La popularidad de nacionalización de los chino-americanos.* Editorial *Huang Ren*, No.1. (El nombre del libro y el artículo están traducidos desde el idioma chino)

[93] Ibídem.

[94] Los datos provenientes de T*he Center for Migration Studies of New York: Data on essential workers | recent publications and tables*. Disponible online https://cmsny.org/data-on-essential-workers-recent-publications-and-tables/ [Consultado en noviembre de 2018]

luego, de acuerdo con el desempeño de cada caso concreto, determinar si son aptos para solicitar la nacionalidad americana. Dicho reglamento tiene en su momento un gran impacto en los inmigrantes ilegales chinos, puesto que puede ayudarles a realizar el "Sueño Americano" u obligarles a salir de este país definitivamente.

El presidente Obama prosigue en esta línea de aceptación, lo cual queda reflejado en su discurso de 2014 con estas palabras:

> *Si usted ha estado en América durante más de cinco años; si usted tiene hijos que son ciudadanos americanos o residentes legales; si usted se registra, pasa un control de antecedentes y está dispuesto a pagar una parte justa de los impuestos que le corresponden, usted podrá quedarse en este país de forma temporal, sin miedo a ser deportado. Usted puede salir de las sombras y hacer las paces con la ley* (Hall, 2014)

Sin embargo, las políticas restrictivas del anterior inquilino de la Casa Blanca, Donald Trump, que fortaleció con discursos y acciones xenófobas y extremistas (muro en la frontera mexicana, opiniones denigrantes sobre la población árabe, separación de los niños de sus familias, etc.) han supuesto fuertes trabas para los emigrantes, fundamentalmente para los ilegales, y como consecuencia, en los últimos años han reducido su número de forma considerable.

La cantidad, la estructura y la composición de los inmigrantes procedentes de un país concreto están siempre vinculadas estrechamente con las políticas migratorias del país receptor. La situación económica y el ambiente político del país de destino pueden decidir la cantidad de inmigrantes y de que perfil pueden cruzar sus fronteras. Revisando la historia de los inmigrantes chinos en Estados Unidos, puede encontrarse una transformación constante en las diferentes épocas y circunstancias.

Las estrategias políticas afectan a las acciones migratorias desde la raíz, lo cual puede constatarse a través de la influencia ejercida sobre varios aspectos: 1. La cantidad de población migratoria. 2. La ubicación geográfica y la preferencia por ciertas regiones

y ciudades. 3. La composición de la población migratoria y sus profesiones. 4. La situación social, económica y política de los inmigrantes.[95]

Podemos apreciar la evolución cuantitativa de la emigración china en el siguiente cuadro:

La población de inmigrantes chinos que residen en los Estados Unidos (1890-2000) unidad/persona										
AÑO	1890	1900	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990
CANTIDAD	107.475	118.746	85.202	102.159	106.334	150.005	237.292	435.062	1.645.472	2.879.636

Tabla I: Datos procedentes de Zhou Ming, (2004) "La tendencia de desarrollo de la población de los chino-estadounidenses", *Población y Economía*, editorial Universidad de Economía y Finanzas de Pekín, No.3

Optar por la inmigración puede ser el resultado de estimulaciones e influencias del ambiente original y personas conocidas. La concentración geográfica de los inmigrantes es un fenómeno común, normalmente en consideración al origen de los mismos. Respecto a los inmigrantes chinos, antes de los años 80 del siglo XIX vivían principalmente en la costa oeste, exceptuando un escaso número que residía al este de las Montañas Rocosas, aunque, en los años posteriores, aumentó considerablemente la cantidad de población china en esta zona. El fenómeno de distribución geográfica tendente a la ocupación progresiva de zonas anteriormente ignoradas, tiene como causa principal el incremento en la cantidad de inmigrantes.

La llegada de los primeros chinos a tierra estadounidense está motivada por la esperanza de encontrar el oro en California, por lo tanto, este Estado dio acogida a la

[95] Las informaciones provenientes de Zheng, C. S., (2012) "The Evolution of American Immigration Policy and Its Motivation", Huang, A. N., (ed.) *From battlefield to Linshi*. China Legal Publishing House, pp.272-290. (El nombre del libro y el artículo están traducidos desde el idioma chino)

primera concentración de los inmigrantes chinos. Después de la promulgación de la ley de exclusión de China de 1882, la cantidad de viajeros asiáticos disminuyó poco a poco. Las tres áreas residenciales más pobladas de Estados Unidos han sido tradicionalmente el área de la Bahía de San Francisco, el área metropolitana de Nueva York y el área del sur de California centrada en Los Ángeles, cada una de ellas con una gran concentración de residentes chinos.[96]

Tras promulgarse la nueva ley de inmigración en 1965, los chinos se trasladaron más al sur, al centro y al oeste de Estados Unidos. La tasa de establecimiento en estas zonas de la población china, comenzó a crecer a un ritmo más rápido que en las históricamente preferidas como California. Por ejemplo, en 1970, la tasa de crecimiento de la población china en el sur de Estados Unidos fue del 7,5% y en 1980 llegó al 10,3%. De 1970 a 1980 la proporción de población china en las regiones central y occidental de Estados Unidos también aumentó en un 6,8%. Al mismo tiempo, el porcentaje de chinos en California tuvo un aumento muy lento, solo de un 39% a un 40%.[97] El mejoramiento del ambiente general y el desarrollo económico fueron los acicates que empujaron a los inmigrantes a explorar nuevas zonas.

La selección del barrio para residir dentro de una misma ciudad, también ha soportado un proceso de dispersión. Por un lado, la mayoría de los inmigrantes de clase baja se concentran en zonas similares a China Town, que al igual que otros barrios similares, presentan un desarrollo constante y notorio. El ejemplo más significativo se encuentra

---

[96] La infomración sobre la distribución de los inmigrantes chinos en Estados Unidos durante este periodo se encuantra en Shen, W.H., (2017) *Golden Spikes: Looking for Chinese American Memory*, Guangdong，Guangdong People's Publishing House, Capítulo 2: *Gold rush immigration waveç*

[97] Datos proviene de Zhou, M., (2004), ¨La tendencia de desarrollo de la población de los chino-americanos en revisa Población y Economía¨, editorial universidad economía y financia de Beijín, No.3. (El nombre del libro y la revista están traducidos desde el idioma chino)

en el distrito bajo de Manhattan en Nueva York, donde originalmente China Town únicamente ocupaba tres calles, pero hasta 2015 que se fue ampliando hasta llegar a ser una comunidad que abarca 30 calles con una superficie de 20 kilómetros cuadrados.[98] Fuera de la concentración de esta barriada, en Flushing de Queens, Sheepshead Bay y Sunset Park en Brooklyn, están apareciendo nuevas e importantes concentraciones de asiáticos.[99] Por otro lado, los inmigrantes chinos que cuentan con una mayor base económica, se mudan hacia otras ciudades en los suburbios de las áreas metropolitanas. En Monterrey Park, Arcadia, Temple y otros lugares de California, los ciudadanos de procedencia china superan el 30% de la población local[100].

- Estructura profesional de los inmigrantes chinos

Las políticas migratorias también afectan a la composición profesional de los inmigrantes. Cuando el control político no es muy estricto, trabajadores de diversas profesiones, incluso los no cualificados, tienen la oportunidad de llegar al país de acogida. Al contrario, solamente los inmigrantes que tienen más capacidad y conocimiento profesional pueden aprobar las condiciones de inmigración en épocas de un control más riguroso. La estructura profesional de los inmigrantes chinos puede dividirse en tres etapas:

La primera fase abarca, desde la fundación de Estados Unidos hasta los años 20 del siglo XX. La mayoría de los chinos llegados en este período vinieron huyendo de la pobreza con el propósito de sobrevivir, y muy pocos eran marinos, profesionales, estudiantes o empresarios. La dedicación principal de estas personas fue la extracción

---

98 Luo, Y.X., (2019) "A brief history of New York Chinatown, en *Pengpai News*,3 (20), pp.27-31. (El nombre del libro y la revista están traducidos desde el idioma chino)

99 Ibídem.

100 Ibídem.

de oro en las minas o la construcción de vías ferroviarias. Dado que eran capaces de soportar las duras condiciones y salarios bajos, provocaron diversos enfrentamientos con trabajadores de otras procedencias. Después de que finalizase su ocupación en estas tareas, la mayoría buscó un futuro en labores tales como agricultores, profesionales de la industria de servicios, empleados domésticos, lavanderos, peluqueros o pequeños comerciantes en general. De estas nuevas características surgió un estereotipo sobre los inmigrantes chinos que ha permanecido durante muchos años, y no solo por la peculiaridad de sus profesiones, también porque el número de trabajadores de sexo masculino rondaba el 100%.

Como afirma el investigador Zhang Rong en su estudio sobre la integración social de los chino-estadounidenses, "la supervivencia de los inmigrantes primarios depende de tres instrumentos: cuchillos de cocina, tijera de costura y tijera de peluquero" (Zhang, 2000, 25) dicha situación no soporta cambios sustanciales hasta la segunda guerra mundial. Para una comunidad racial, esta referencia profesional puede afectar a su figura y posición en la estructura social, provocando prejuicios y estereotipos profundos. La meta principal de los inmigrantes de esta etapa está enfocada en acumular el dinero suficiente para mandar a su familia, sin que su propia posición social o el esfuerzo incansable en el trabajo sean un asunto a considerar. La situación cambia con la llegada de la segunda etapa.

Segunda etapa: a partir de los años 20 de siglo XX hasta el principio de la década de 1950. Debido a las consecuencias de la política de exclusión china, los inmigrantes chinos reducen considerablemente su número, siendo la mayoría de ellos miembros de una segunda generación descendiente de sus antecesores. En 1930, el 41% de la

población china que habitaba en Estados Unidos, había nacido dentro de las fronteras del país. En 1950, esta proporción alcanzó el 53%.[101]

Así pues, en esas fechas la mitad de esta comunidad habían nacido en América constituyendo la segunda generación de emigrantes. Tienen mayores oportunidades para acceder a una educación completa, por lo que su nivel de integración social es mucho más diverso que la de sus padres, lo que les permite ocupar plazas en todos los sectores profesionales como médicos, abogados, contables, agentes turísticos, economistas, etc.

La tercera etapa se prolonga desde el siglo XX hasta la actualidad. La entrada de numerosos estudiantes llegados desde China continental, Taiwán y Hong-Kong, que tras finalizar sus estudios suelen fijar la residencia definitiva en el país, supone un paso de gigante en la estructura profesional de los residentes chinos. Su capacitación les facilita la elección en una amplia gama de opciones laborales, y su presencia esta generalizada en sectores tales como la educación, investigación científica, ingeniería, medicina, contabilidad y otras ocupaciones. Mientras tanto, el entorno económico de Estados Unidos también está interesado en la contribución de los inmigrantes, bien porque sean potenciales inversores o bien porque estén altamente cualificados. La incorporación de inmigrantes profesionales de la economía ha inyectado una nueva vitalidad a la comunidad china estadounidense, ya que poseen la capacidad de manejar sus propios negocios y, a la vez, asesorar a sus compatriotas. Están involucrados en varias industrias estadounidenses, incluyendo el comercio y la venta al por menor, bienes raíces, turismo, finanzas, transporte, petroquímica, electricidad y electrónica, prendas de vestir, alimentos, construcción, etc., si bien la apertura de

[101] Los datos provenientes de Xu, G.L., (2004) "Occupational Changes of Contemporary Chinese American Immigrants", en *Journal of Xuchang University*, 23(1), pp.99-103. (El nombre del libro y la revista están traducidos desde el idioma chino)

un restaurante como ocupación tradicional china sigue desempeñando un papel prioritario.

La incorporación de estas personas también ha equilibrado la composición de la población china en este país. En la actualidad, los inmigrantes nuevos y los de la segunda generación se convierten en dos elementos fundamentales.

La competencia y el desarrollo económico influyen en la estructura profesional de los inmigrantes chinos constantemente. Desde la segunda mitad del siglo XX, la evolución profesional de los inmigrantes chinos es mucho más evidente que antes.

1940-1970 Clasificación profesional de los chino- estadounidenses (por porcentaje)						
Ciencias y técnica especializada	Tendero, agricultor	Vendedor	Artesanía, técnico	Industria de servicio	Trabajador físico urbano	Trabajador físico rural
1940	2,5 %	23,7 %	10,5 %	24,5 %	1,8 %	2,8 %
1950	6,6 %	24,6 %	11,7 %	20,6 %	2,0 %	1,5 %
1960	20,3 %	17,6 %	13,6 %	19,3 %	1,5 %	0,5 %
1970	26,0 %	8,3 %	8,3 %	19,9 %	2,2 %	0,5 %

Tabla II: Los datos provenientes de Xu, G.L., (2004) "Occupational Changes of Contemporary Chinese American Immigrants", en *Journal of Xuchang University*, 23(1), pp.99-103. Elaboración propia.

En sintonía con la mejora de la condición económica y el proceso de integración a la sociedad de acogida, la posición social de los inmigrantes chinos también logra avances significativos. Entre los que residen en Estados Unidos, existen dos grupos formados por una cantidad reducida, uno de ellos instala sus negocios en barrios donde está situada su comunidad racial, que acoge también a numerosos miembros en situación ilegal. En el otro extremo se encuentran los poseedores de una alta capacidad económica, generalmente actores, artistas o empresarios, los cuales acaparan propiedades inmobiliarias y financieras dentro y fuera de Estados Unidos. Aparte de estas dos categorías, el cuerpo principal de los inmigrantes chinos está formado por los trabajadores cualificados, estudiantes y miembros de la segunda

generación, que cuentan con una formación académica media o alta. Grupo que, tras años de lucha, ha conseguido una capacidad económica relativamente estable.

En comparación con el cambio de la condición económica, la mejoría de su posición política es un fenómeno relativamente nuevo. Durante mucho tiempo, la comunidad china se encontraba al margen de la población nativa de Estados Unidos, debido a las leyes excluyentes y discriminatorias y a los estereotipos existentes respecto a su raza, despojados de derechos básicos como la legalidad, el trabajo o la integración social. En la segunda mitad del siglo XX se produce un cambio sustancial, más o menos profundo considerando principalmente las diferencias regionales. Por ejemplo, Hawái fue uno de los pocos Estados que aceptó la representación de los chinos en la política, posiblemente por su larga historia migratoria respecto a la comunidad de esta etnia y su percepción favorable hacia los extranjeros en general.

En 1959, Youliang Yan se convirtió en el primer asiático- estadounidense (no solo el primero de los sino-estadounidense, es el primero de todos los grupos procedentes de Asia y residen en Estados Unidos) que pudo ingresar en el Senado de Estados Unidos. También fue el primer congresista del estado de Hawái en la historia del país. En 1960, Yuening Deng fue elegido senador. Seguido por la participación política de Youliang Yan, el chino hawaiano Fushan Tan. Fue miembro del partido republicano y fue elegido miembro republicano del Comité Administrativo del Condado de Maui de Hawái en 1942. En 1946, Yuening Den, un sino-estadounidnese, también se postuló para la República de Arizona y se convirtió en el primer chino en ingresar al estado legislatura. En 1963, Richardson fue elegido diputado del Estado de Hawái, convirtiéndose en el primer vicegobernador chino en la historia del país.[102] Fueron

[102] Las informaciones provenientes de Dao, Z., (2019) History of Overseas Chinese in the Americas, Guangdong, Deep Logic. “Before the second world war, American overseas chines and chinses politicians could be rare, and there were very few. According to the history books, the earliest American chines to participate in politics was Yan

los primeros en participar activamente en la política nacional, pero a continuación llegarían muchos más, bien sea ocupando cargos representativos o bien sea como funcionarios chinos de las diversas administraciones. La mejoría de esta comunidad respecto a la integración social y la capacitación profesional es evidente.

Youliang. Yan Youlian was elected as a member of the House of Representatives of Hawaii in 1938. He was elected to the US Senate in 1959. He was the first Chines to enter the Federal Senate and the First Asian American to participate in politics. Followed by Yan Youliang´s political participation is Hawaiian Chinese Tan Fushan. He was a member of the Republican party and as elected as a Republican member of the Maui County Administrative Committee of Hawaii in 1942. In 1946, the Chines native Den Yuening also ran for the Arizona Rep. and became the first Chinese to enter the state legislature." pp.152.

CAPÍTULO VI. IMAGEN DE LOS INMIGRANTES CHINOS EN EL CINE ESTADOUNIDENSE

Puesto que se trata de un país cuya población está conformada por un conjunto de numerosos inmigrantes, es congruente que los productos fílmicos estadounidenses reflejen esta circunstancia. Personajes de diferentes razas y antecedentes culturales aparecen a menudo en las películas rodadas en este país.

6.1. La imagen de los inmigrantes en películas americanas de inicios del siglo XX

El establecimiento evolutivo de la nación es un proceso lleno de sangre, luchas y explotación, aspectos inherentes a las circunstancias históricas y sociales que se convierten en uno de los temas principales de las tempranas obras fílmicas de Estados Unidos. La obra *El Nacimiento de una Nación* (*The Birth of a Nation*) en 1915 es un buen ejemplo, puesto que deja de ser un ejercicio técnico y se convierte en un producto claramente artístico e histórico, lo que, gracias a la aceptación de la audiencia, hace que ingrese jugosos beneficios económicos, convirtiéndola además en un hito en la historia del cine. Esta película de una duración de tres horas es la primera en demostrar que no todas las cintas deben tener el formato de cortometrajes. A lo largo de ese tiempo, la película posee un atractivo guion completo y un sistema eficaz en el método de filmación, lo que hace que la narración de la película sea tridimensional y estética. David Wark Griffith, el director de la cinta, es pionero en el uso de una gran cantidad de montajes paralelos y cruzados. Por otro lado, en la película los negros son en realidad personas de raza blanca a los que se ha pintado la cara, personajes que actúan como ladrones y asesinos, siendo los blancos las pobres víctimas inocentes. La propaganda del partido *Ku Klux Klan*[103](3K) que aparece en la

[103] Ku Klux Klan, abreviado como K.K.K., es un partido estadounidense que defiende la supremacía blanca y una organización representativa del racismo nacional. El Ku Klux Klan es la organización racista más grande y antigua de Estados Unidos. Ku-Klux proviene del griego KuKloo, que significa asamblea, y Klan es raza. Debido a que los

película es positiva y benevolente, y se crea con el propósito de derrocar al gobierno rebelde negro establecido al finalizar la guerra civil. El contenido y las proclamas de esta película se convierten en el factor principal de un segundo frenesí político y social del *Ku Klux Klan* en Estados Unidos.

Si bien el reparto utiliza algunos actores negros para interpretar papeles secundarios, como ya apuntábamos, la gran mayoría de los personajes negros o de raza mixta son interpretados por actores blancos con la cara pintada. Este hecho es una tendencia normalizada de Hollywood en ese momento, porque cualquier personaje que esté en contacto cercano con actrices blancas debe ser interpretado por hombres de su misma raza. Así pues, dicho fenómeno es bastante común en las películas tempranas de Estados Unidos, y excepto en papeles secundarios con poca participación, los actores negros auténticos no tienen oportunidades de actuar. Considerada una de las obras más polémicas, *El Nacimiento de una nación* (1915), describe y apuesta por la supremacía de la raza blanca y la ideología y forma de actuación del *Ku Klux Klan,* propuesta que genera numerosas discusiones en el área académica, donde investigadores de diferentes líneas teóricas muestran su apoyo o rechazo. Las opiniones políticas expresadas en esta cinta provocan grandes confrontaciones cuando se estrena, con la aparición de violentos y multitudinarios conflictos entre blancos y negros en ciudades como Boston, Filadelfia y muchas otras.

En la historia de Hollywood, "*Yellowface*" y *"Blackface"*[104] son prácticas muy comunes que han llegado a ser una norma. El equipo de producción no está dispuesto a utilizar

prefijos de las palabras todos son K, se resume como KKK. Originalmente se llamó la Asamblea de la Raza Blanca, también conocida como la Alianza Blanca y el Imperio Invisible.

[104] Yellowface y Blackface es una forma de maquillaje teatral utilizado predominantemente por artistas que no son negros o asiáticos para retratar una caricatura de estas dos razas. Las representaciones por los medios de

actores asiáticos o negros, por lo que, en caso de que el guión precise de personajes de estas características, son sustituidos por actores blancos.

En el inicio del siglo XX, la industria del cine en Estados Unidos estaba controlada por dos grandes empresas de la cinematografía: *Biograph Studios* y *Edison Film Company.* Ambas compañías se encargan de establecer el modelo dominante acerca de las presentaciones étnicas en el cine. Debido a la primera guerra mundial, la industria fílmica y sus productos entran en el maltrecho mercado europeo, ocupándolo prácticamente en exclusiva durante un largo periodo. Los países europeos albergan la misma ideología sobre la superioridad de la cultura blanca, y como muestra dramática, recuérdese el triste enaltecimiento de la raza aria. Así pues, la imagen de la étnica minoritaria en los productos fílmicos estadounidenses logra el beneplácito de los espectadores de Europa, satisfaciendo y dando ánimos para resistir anímicamente en las duras condiciones de la Primera Guerra Mundial. La cinematografía americana alcanzó un notable éxito de crítica y público en las salas europeas. Al mismo tiempo, los nuevos métodos de rodaje en la producción fílmica promovidos por Thomas Harper Ince[105] logran una notoria productividad, el plazo de la filmación se reduce considerablemente apoyado en sistemas cada vez más eficaces, y estos avances permiten abordar una serie de dramas legendarios y episodios épicos. Según el libro *Filmmaking Guide,* Edwin Porter cambia la perspectiva del espectador moviendo la cámara y crea un nuevo lenguaje visual. Realiza una edición cruzada de escenas paralelas y usa el fondo dibujado o del elenco para crear los contextos adecuados. Antes de principio del siglo XX no se incorporaba como técnica de editar las películas,

comunicación sobre los asiáticos orientales o estadounidenses han reflejado una percepción americana dominante en lugar de representaciones realistas y auténticas de las culturas, costumbres y comportamientos verdaderos.

[105] Instaló un sistema de especialización en las filmaciones para las distintas labores, director, editor, guionista, etc., que hasta entonces asumía un único protagonista. De esta forma facilitaba la creación de películas en serie.

simplemente se proyectaba directamente la filmación, sin pasar por un proceso de posproducción (Eastman Kodak, 2007: 10). A mediados de la década de 1920, la fascinación del público por la radiodifusión afecta en gran medida los ingresos de taquilla de las películas. Edison inventa el fonógrafo en 1877. Su idea original es hacer que el sonido y la imagen aparezcan al mismo tiempo. Sin embargo, el desarrollo de esta tecnología es lento. En la década de 1920, muchos científicos intentan utilizar amplificadores de radio como medio para reproducir el sonido de las películas, pero estos no son adecuados para su uso en grandes teatros. Finalmente, en 1926, *Warner Bros. Pictures* inventa un sistema de sonido que puede ajustar el nivel de volumen de acuerdo con la escala del teatro. La primera película en utiliza este sistema de sonido es *Don Juan* (1926). Proporciona sonido musical a través de un sistema de grabación de discos y está conectado físicamente a un proyector de cine. Este sistema se llama *Vitaphone*[106](Eastman Kodak 2007: 12). Debido a la afluencia masiva de espectadores en América y Europa, el cine influye de manera notable en la aprobación del estilo de vida que se les muestra desde las pantallas, estilo de vida que rinde tributo al sistema de valores de los blancos estadounidenses. La invisibilidad de los grupos étnicos minoritarios en los canales mediáticos y en el cine, aceptado ya como un hecho incuestionable, se extiende progresivamente a otros aspectos de la vida social.

El auge del cine estadounidense conseguido en esta época generó enormes ganancias, y como consecuencia, estimularon el establecimiento de compañías fílmicas en Europa y Asia. Sus productos fílmicos reproducen el modelo narrativo americano de forma sistemática, incluida la forma intocable de gestionar las relaciones étnicas, marcadas por una serie de huellas estereotipadas. En las décadas de los años 20 y 30

[106] El dispositivo de grabación Vitaphone aparece en 1926. Es el primer sistema de grabación avanzado invertido por Warner Bros. Puede grabar sonido mientras se toman las imágenes, utilizando un tocadiscos de vinilo de 33-1/3 r. p. m para captar los sonidos.

las películas estadounidenses progresan en cantidad y calidad de forma vertiginosa, y también lo hacen su comercialización y el desarrollo de la industria relativa. La aceptación general del público y el máximo beneficio son los dos motores principalmente considerados a la hora de proponer temas y argumentos. Además, el estudio de las expectativas psicológicas y las necesidades estéticas de los espectadores se aplican directamente en la producción fílmica. La preparación del guion y las características del rodaje son el resultado de una combinación de técnica, experiencia, estética y estudio sociológico de los espectadores. Por lo tanto, las películas hollywoodienses entran en esos momentos en la era tradicional de su desarrollo, haciendo de ellas las mejores agentes publicitarias y portavoces del orden moral dominante de la sociedad americana.

- La figura de los chinos en las producciones fílmicas estadounidenses tras la Primera Guerra Mundial

Los asiáticos han sido marginados en la historia fílmica estadounidense. "Hasta hoy, el papel de la mayoría de los asiáticos o asiático estadounidenses en la pantalla no ha sido creado por personas que realmente entienden a este grupo" dijo Kent Ono en su libro *Asian Americans and the Media: Media and Minorities* (Ono, 2008: 78), donde se estudian los fenómenos raciales de los medios en la Universidad de Utah. Señala asimismo que "aquellos que nunca han estado en contacto con los asiáticos tienen una impresión excéntrica de ellos en los trabajos de cine y televisión. Los estadounidenses de origen asiático no pueden reconocer la imagen de los extraños asiáticos que aparecen en las películas de Hollywood" (Ono, 2008: 126). La separación entre la realidad y los productos fílmicos que se refieren a este grupo étnico minoritario, persiste con fuerza durante un largo tiempo.

Centrándonos en la figura de los chinos aparecidos en las primeras películas, se ven reflejados de dos formas diferentes: la primera es para mostrar el país oriental más

antiguo, y por lo tanto más exótico, del mundo. Los escenarios donde se desarrolla la trama pueden ser reales o creados sobre la base de una China falsa y estereotipada. El segundo tema alude a Chinatown, como por ejemplo *Chinatown, My Chinatown* (1929) que se desarrolla con paisajes y escenas poco veraces.

El largometraje *Broken Blossoms (The Yellow Man and the Girl)* de 1919, rodada en Hollywood por el director Griffith, está considerado como el primer drama de dstos estudios en el que aparece la figura concreta de los chinos. Cuenta el argumento la historia de un hombre de raza china cuyo nombre es un juego de palabras aludiendo al color de su piel "Hombre Amarillo" (o "Chenghuan" en chino), el personaje deja su ciudad natal y se traslada a Londres, donde se enamora secretamente de una niña británica que ha sufrido violencia familiar por parte de su padre. El actor Richard Ring desempeña el personaje Chenghuan, de carácter exótico, débil, gentil y adicto al opio. Desde la perspectiva de la historia cinematográfica, David Wark Griffith ha establecido intencional o inconscientemente la tendencia de feminización de la imagen del hombre chino en la pantalla fílmica, lo que ha producido un profundo impacto en las creaciones posteriores[107]. Esta película *Broken Blossoms (The Yellow Man and the Girl)* de 1919, muestra el amor entre hombres amarillos y mujeres blancas, que es una situación extraña en la historia del cine estadounidense. El protagonista Cheng Huan de *Broken Blossoms* es retratado como un hombre sin masculinidad, tiene los

[107] La feminización de la figura de los hombres chinos en la película de Griffith y su influencia en las creaciones fílmicas de Estados Unidos han sido estudiado en numerosos análisis, por ejemplo Oehling,R.A., (1980) "The Yellow Menace: Asian Images in American Film" en Miller, R, M (ed.) *The Kaleidoscopic Lens: How Hollywood Views Ethnic Groups*. El investigador más reconocido en este tema es Frank Chan, quien es un autor y dramaturgo sino-estadounidense, que es considerado uno de los pioneros del teatro asiático-americano, su criterio sobre la tendencia de feminización de la figura de los hombres chinos que aporta en los 70 de siglo XX han sido citado por numerosos investigadores.

comportamientos femeninos: delicado, tierno, físicamente débil, etc. Esto no es solo un reflejo del centrismo blanco, sino también un reflejo del androcentrismo. Después de eso, solo un pequeño número de películas estadounidenses involucran la relación entre hombres chinos y mujeres blancas, como *Shanghái Express* (1932), *The Bitter Tea of General Yen* (1933), etc. Los hombres chinos se presentan de dos maneras: primero, se han convertido en un símbolo de crueldad, maldad e indulgencia. Tienen el deseo de seducir a mujeres blancas, pero no tienen la suficiente capacidad. A menudo muestran algún tipo de sexo anormal, que como ya apuntábamos, a veces incluye comportamientos propios del sexo femenino, seduciendo a las chicas blancas por medios malvados, ya que suelen carecer de la apariencia necesaria que se otorga a los hombres blancos para hacerlo por medio de su atractivo sexual. Este modelo estereotipado está profundamente marcado en la ideología popular de los estadounidenses. Hasta ahora, los hombres chinos todavía son considerados "buenos y tiernos chicos" en vez de "hombres fuertes "en la sociedad estadounidense, su masculinidad ha sido ignorada en la mayoría de las ocasiones.

Progresivamente, la figura de los inmigrantes minoritarios ha dejado de presentarse como una imagen puramente malvada. Algunas películas han comenzado a observarles desde un nuevo punto de vista, aunque en muchas ocasiones siguen siendo participantes silenciosos y poco trascendentes en la industria cinematográfica estadounidense. Si se verifican los cambios en las obras fílmicas de la década de 1930, puede encontrarse la incorporación de algunos factores más positivos respecto a los personajes de inmigrantes. Las películas estadounidenses comienzan a combinar género, función y valor para lanzar una nueva emisión de práctica retórica. La imagen de las mujeres chinas comienza a aparecer en las pantallas con mayor frecuencia. Suelen ser cocineras, niñeras o sirvientas en familias aristocráticas blancas, poseedoras de un carácter tranquilo y obediente, casi servil. También son presentadas de forma progresiva en comedias ligeras, música y dramas de baile. Una de las figuras

clásicas del cine de suspense aparecidas en esta época proviene del grupo minoritario chino: Charlie Chan, que estrena su papel de detective por primera vez en la película *The House Without a Key* (1926), en la que inicia un prolongado periodo de representación de los estadounidenses de origen chino. A lo largo de 30 años, se han rodado 48 películas y 39 capítulos televisivos con este personaje como protagonista[108]. Otros actores de origen japonés[109], polaco[110], estadounidense[111] y sueco[112], se han metido en la piel de Chan en diferentes obras.

- Cambios en la producción fílmica americana tras la Segunda Guerra Mundial

Al entrar en la década de los años 50 y 60, la sociedad y la política de Estados Unidos atraviesan grandes cambios localizados en diversos sectores poblacionales, el movimiento de los derechos de los negros, el movimiento de liberación de las mujeres, el movimiento en contra de la guerra de los jóvenes, etc. Esta serie de eventos sociales y la debilidad económica cambian la mentalidad del público en general, y por lo tanto requieren un reflejo de la realidad en los productos fílmicos, rechazando las obras poco realistas que solían dominar los argumentos de las películas anteriores. Los movimientos cinematográficos "Neorrealismo" *(Neorealism)* en Italia[113] y "Nueva

[108] Los datos provenientes de Huang, Y.T., (2011) Charlie Chan: The Untold Story of the Honorable Detective and His Rendezvous with American History, New York, W. W. Norton & Company, pp.16.

[109] George Kuwa en la serie de 1926, Kamiyama Sojin en pelicula de 1928

[110] Ross Martin en película de 1971

[111] E.L.Parrk en película de 1929, Sidney Toler en 22 películas durante 1938-1947, Roland Winters en 6 películas 1948-1952., Carrol Naish en 39 episodios de la seira de 1957

[112] Warner Oland en 16 películas durante 1931-1937

[113] El cine neorrealista italiano se refiere al movimiento cinematográfico realista que comienza en Italia en loas años 40. Tiene un significado importante para la estética cinematográfica y su práctica cinematográfica en el

ola" *(La Nouvelle Vague)* en Francia[114] también aparecen en este periodo. En este nuevo enfoque, los cineastas comienzan a centrarse en los problemas y las realidades sociales, el tema de las relaciones étnicas que durante mucho tiempo ha sido ignorado y oscurecido en diferentes grados, vuelve como centro de interés de los cineastas. Por otro lado, el auge del cine comercial ya está obsoleto, y se percibe que copiando el modelo anterior no se consigue captar una gran audiencia para sus creaciones ni obtener los enormes beneficios que generaba durante 1930—1960 (la era clásica de Hollywood). Nuevos guionistas, directores y actores entran en el mundo de cine, desarrollando temáticas sobre la realidad, como la guerra, que interesan a las distintas capas sociales del país. Por otra parte, el desarrollo rápido de la televisión también provoca un gran desafío al que debe enfrentarse la industria fílmica. La nueva y agresiva competencia promueve una evolución creativa de la industria cinematográfica estadounidense, la cual empieza desde la creación y la selección del tema. Estos cambios ofrecen nuevas oportunidades para que los cineastas extranjeros entren en el área fílmica aportando sus propias historias, opiniones y reflexiones. El cambio en la imagen de los inmigrantes negros es la característica más destacada de este período, lo que puede apreciarse con la aparición de un actor que se convierte

mundo, y se ha convertido en el fenómeno cinematográfico más importante del cine occidental durante este período. Este movimiento aporta una profunda revolución estética en la presentación del contenido.

[114] Es el tercer movimiento cinematográfico con influencia mundial después del vanguardismo europeo y el neorrealismo italiano, este movimiento no tiene una organización fija, un manifiesto unificado ni un programa artístico completo. La esencia de este movimiento es un movimiento que requiere la transformación radical del arte cinematográfico con el espíritu del modernismo. Su aparición ha llevado al movimiento cinematográfico modernista en Europa Occidental a un clímax. El signo más obvio de innovación de este movimiento es su expresión ecléctica.

en un símbolo, Sidney Poitier.[115] Después, Situados ya en las décadas 80 y 90, muchos actores negros logran la oportunidad de desempeñar papeles de protagonista en las obras fílmicas más taquilleras, actores tales como Morgan Freeman, Denzel Hayes Washington Jr, Eddie Murphy, Will Smith, Samuel L. Jackson, Halle Berry y un largo etc. Tras la agitación general de la sociedad estadounidense en los años sesenta y setenta, las personas, fundamentalmente los jóvenes, abogan por la libertad sexual (*Make love, not war)*[116], la conspiración política y la lucha étnica, alentados por el empuje que produjo el final de la guerra en Vietnam en 1975. La ideología imperante estadounidense logra una notable transformación, desde una pluralidad irreconciliable hacia una convivencia de diversidad y dispersión. La identidad propia y la conciencia de pertenencia a los grupos étnicos no se oscurecen ni se borran por parte de la sociedad dominante. Su figura estereotipada también logra importantes cambios a lo largo de una evolución imparable. Las diferencias en el multiculturalismo se combinan con el mercado económico, por lo que aumenta su valor potencial, ya que, en este contexto multicultural, cualquier persona o factor relacionado con lo marginal puede ofrecer muchos elementos factibles de convertirse en componentes contemporáneos de la nueva narrativa.

---

[115] En 1958, él ganó el premio al mejor actor de *Berlin International Film Festival* con la película anti-raza *Break the Chains* y rápidamente se convirtió en un actor negro reconocido por Hollywood. En 1964, él gana el Oscar al Mejor Actor por *Lilies in the Field, siendo* el primer actor negro en la historia del cine estadounidense en hacerlo. En la década de 1980, dirigió una serie de excelentes comedias, lo que lo convirtió en un popular director de este género. Su éxito abrió un camino hacia Hollywood para otros actores negros en el futuro. En 2002, para el reconocimiento a su destacada contribución, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas le otorgó un premio Oscar de Honor.

[116] Es un eslogan anti-militar asociado con la contracultura de la década 60 del siglo XX en Estados Unidos.

6.2. Imagen de los inmigrantes chinos en el cine estadounidense antes de la década 80 del siglo XX

Como ya hemos comentado, el vínculo entre el cine y los inmigrantes chinos existe desde comienzos del siglo XX, pero la conexión más estrecha se presenta en el final de la década de los 60, en ese tiempo la explotación de los materiales literarios e históricos sobre la representación fílmica de los asiático-estadounidenses aporta nuevas formas. Según la Dra. Jun Xing[117], los trabajos más representativos están influidos por libros cuyas tramas versan sobre los inmigrantes asiáticos. *The Portrayal of China and India on the American Screen 1896-1955,* es un libro de Dorothy Jones citado con mucha frecuencia, y se considera el pionero en esta área de estudio. A través del análisis de más de 300 materiales, el autor muestra cómo ha evolucionado la presentación de la imagen de los chinos e indios en las obras de la primera mitad del siglo XX. Utilizando el sistema del modelo "personaje fijo" *(Stock Character*),[118] su exposición sobre el estereotipo étnico en los productos audiovisuales muestra que tanto a los chinos como a los indios se les reservan etiquetas específicas en la pantalla, como el mandarín malvado, el pirata, el usurero, el campesino, etc., casi todas ellas con un matiz peyorativo y discriminatorio.

Como ya hemos comentado, la construcción de la imagen de los asiáticos está vinculada estrechamente con el ambiente social e histórico de determinados periodos,

---

[117] Jun, X., (1998) Asian American Through Lens: Critical Perspectives on Asian Pacific Americans (Libro 3), AltaMira Press

[118] Un personaje estereotipado es un personaje de ficción cuya personalidad, forma de hablar y otras características reflejan un cierto estereotipo cultural. Los roles estereotipados pueden ser reconocidos inmediatamente por miembros de una determinada cultura. Por tanto, la técnica que suele aparecer en la comedia y la parodia es la de exagerar el carácter de cierto personaje estereotipado.

por lo que imagen cambia continuamente en función de las diversas circunstancias de la realidad. En el libro de Xing Jun de 1998 *Asian America through the Lens: History, Representations, and Identities: Critical Perspectives on Asian Pacific Americans* clasifica la imagen que de los chinos muestran los estadounidenses en seis periodos históricos:

- tiempo de respeto (siglo XVIII)
- tiempo de desprecio (1840-1905)
- tiempo de benevolencia (1905-1937)
- tiempo de admiración (1937-1944)
- tiempo de desencanto (1944-1949)
- tiempo de hostilidad (1949-)

Los cambios de la actitud pública sobre los asiáticos, especialmente sobre los chinos, se reflejan de manera directa en los productos fílmicos, mayormente en los de Hollywood, durante un largo tiempo. La impresión de los estadounidenses hacia los chinos y los japoneses está estancada en el término "Peligro Amarillo" (*Yellow Peril*), desde que apareció por primera vez en Los Ángeles Times en 1886, perdurando hasta la actualidad en la sociedad estadounidense. El aumento de la población de inmigrantes chinos en California provoca una tendencia anti-china por parte de la población blanca, y junto con esta actitud, la corriente de anti-inmigrantes con su prejuicio racial y su retórica xenófoba se convierten en una visión generalizada sobre los asiáticos. Esta ideología se instala también en el ambiente cinematográfico de Hollywood, y como consecuencia, sus productos inciden profundamente en la percepción pública de los estadounidenses hacia los asiáticos.

La socióloga Nancy Wang Yuen señala en su libro *Real Inequality: Hollywood Actors and Racism:* "Desde el comienzo de Hollywood a principios del siglo XX, la discriminación racial, en la forma de negarse a dar trabajo y aprovechar los estereotipos raciales, siempre han existido en la industria cinematográfica de estos estudios" (Nancy Wang Yuen,2016:67). De hecho, en las primeras películas de Hollywood, el papel de asiático siempre se presentaba con tendencia discriminatoria. Sus filmes en este periodo están marcados por la preocupación pública hacia "el Peligro Amarillo". Obras representativas como *The Cheat* (1915) y *Broken Blossoms (The Yellow Man and the Girl)* (1919) abordan el tema de la violación a mujeres americanas por chinos o las relaciones amorosas entre el chico chino y la chica americana. El núcleo de este tipo de productos alude a la inquietud por la penetración de una cultura foránea en la sociedad americana, las escenas donde una mujer americana que está sufriendo agresiones sexuales de algún inmigrante es salvada por un hombre de raza blanca se ha convertido en una expresión simbólica. El protagonista de *The Cheat* (1915) el ambicioso comerciante Hishuru Tori, es un hombre misterioso y cruel, la escena en la que se muestra la amenaza sexual que dirige a Edith Hardy, una mujer blanca, provocó un gran impacto en la sociedad americana en el momento de su estreno. En otra película clásica, *Broken Blossoms* (1919), su personaje principal, Cheng Huan tiene un carácter frágil y sensual, y las relaciones entre él y la protagonista Lucy terminan en un intento de violación no consumado. Esta generalizada incapacidad para finalizar una violación, proviene de la ya comentada feminización de los hombres chinos en la pantalla. Explicaremos esta tendencia son más detalles en un apartado posterior (ver epígrafe 6.1).

Así pues, durante un extenso periodo, los actores chinos han desempeñado papeles muy limitados en las pantallas. En esa misma época, la ideología de "el Peligro Amarillo" (Yellow Peril) se agrava en un contexto de guerra y surgen las dos figuras más famosas de los personajes chinos: Ming the Merciless y Fu Manchú, los cuales hicieron su

primera aparición en cómic y novelas para alcanzar más tarde las obras fílmicas. Ming the Merciless se presenta como un personaje avieso en la serie de películas *Flash Gordon* (1980)*,* su ambición maligna y la dominación de antiguos conocimientos misteriosos constituyen la impresión general que las audiencias de aquella etapa tenían acerca de los personajes orientales. Fu Manchú es un hombre chino que posee características satánicas, es cruel a la vez que poderoso, y sus malignas intenciones proceden de su odio desmedido hacia la cultura occidental y la raza blanca. Su existencia tuvo una notable influencia sobre la impresión de los occidentales hacia los chinos durante 90 años. En 1913, el novelista británico Sax Romer creó este personaje en el libro *El misterio del Dr. Fu Manchú,* alto y delgado, con la piel amarilla, los ojos rasgados, aspecto satánico, vestido con el uniforme oficial de la dinastía Qing y una barba que otorga la característica más destacada a su fisionomía. Se hicieron 15 películas donde aparecía este personaje, y más de cien productos diversos en forma de novela, comic, artículo, e incluso apareció como protagonista de un espectáculo televisivo.[119]

[119] Información procedente de Shi, C. C., (2020) "On the Complex Discourse Connotation of the Image Formation and Dissemination of 'Fu Manchú'", en Modern media. No.2, pp. 61-65. El mundo occidental hizo un total de 13 películas en la serie Fu Manchú. En 1956, Republic Production Company filmó una serie de televisión de 13 episodios Las aventuras de Fu Manchú. Fu Manchú apareció por primera vez en la radio en un programa llamado Collier Hour en Blue Network de 1927 a 1931. El ilustrador Leo O'Mealia creó un conjunto de cómics en blanco y negro para Fu Manchú durante 1931 a 1933. En 1951, Wally Wood creó un cómic basado en la historia origina: La máscara del Dr. Fu Manchú (The Mask of Dr. Fu Manhchu) y lo publicó en la revista Avon. En 1956, apareció en el Reino Unido una caricatura similar "La isla de Fu Manchú" (The Island of Fu Manchú). La banda de Boston The Rockin 'Ramrods lanzó una canción Don't Fool With Fu Manchú en 1965. El cantante de rock de Quebec Robert Charlebois (1944) incluyó una canción narrativa titulada FuManchú en su álbum de 1972 Charlebois. Etc.

La representación en la pantalla sobre los chinos en Estados Unidos en el inicio de siglo XX son como las dos caras de una moneda, se les asignan dos etiquetas muy diferentes, pero ambas muy simples: o son muy buenos o son muy malos, sin que haya término medio, obviamente los personajes negativos ocupan un porcentaje mucho mayor. A diferencia del perfil de la mayoría de los personajes chinos, Charlie Chan es una de las pocas figuras positivas. La aparición de las figuras de Fu Manchú y Charlie Chan prácticamente ocurre al mismo tiempo, contando ambos con sendos triunfos en el siglo pasado. Personaje basado en la novela de Earl Derr Bigger, nacido en Ohio y graduado en la Universidad de Harvard, Charlie Chan es héroe de seis novelas y una docena de películas, incluso de cómics. Está felizmente casado, carácter fiel y paciente, falto de encanto sexual, es un detective policiaco de Honolulu, comprometido con el servicio al ciudadano, también se le conoce como "El tío Tom amarillo", y ha logrado convertirse en un prototipo chino de las cintas fílmicas.

Aunque Charlie Chan es un personaje exitoso, tampoco puede escapar al efecto de la ideología dominante, sigue la senda de los hombres chinos de las pantallas que son cautelosos y frágiles, carentes del carácter idóneo de los personajes estadounidenses, los cuales se muestran como valientes, fuertes y físicamente atractivos, superando de forma irrefutable a los personajes foráneos. La existencia de estas ideas estereotipadas se aplica no solamente a los asiáticos, sino también a otros grupos raciales. Randall M. Miller revela en su libro *Ethnic and Racial Images in American Film and Television* (Randall M. Miller,1987) que los personajes masculinos latinos suelen ser figuras de borrachos, con mal temperamento y abusando de la violencia. Y los personajes masculinos negros han sufrido un cambio radical: de sirvientes a héroes. Pero el perfil de los personajes masculinos chinos ha sufrido una feminización durante toda la trayectoria fílmica estadounidense, son débiles, sin encantos físicos ni atractivo

sexual para las mujeres. Incluso en la actualidad, todavía se pueden encontrar residuos de este concepto en los medios estadounidenses.

Pero la imagen feminizada de los chinos es solo una más de las numerosas figuras estereotipadas que se han difundido en la historia de Hollywood, estereotipos que han dejado marcados a todos aquellos grupos étnicos que los sufren en los productos cinematográficos. Observando los datos organizados y presentados por TVTropes.org, la web especializada en coleccionar y observar elementos de cine, tv, video juego y comic, Deutsche Welle ha estudiado los elementos comunes en más de 6.000 películas de Hollywood, y ha realizado un análisis de los estereotipos que aparecen en estas películas, todas ellas seleccionadas para competir por un Oscar desde 1928. El siguiente gráfico muestra los más representativos y su evolución desde los años 60: peligro amarillo, cara amarilla, cultura propia irrenunciable, de cómica pronunciación del inglés, diestro en las artes marciales, propietario de una tienda y de apariencia idéntica todos ellos.

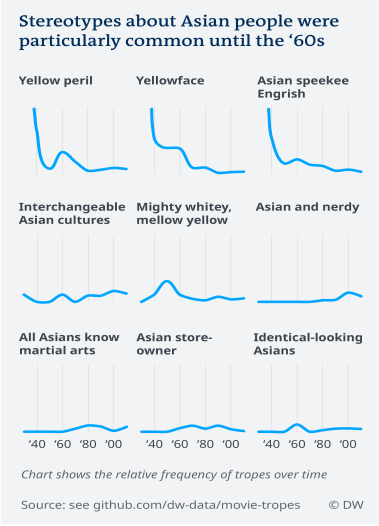


Gráfico I: disponible en web oficial *Deutsche Welle*, Enlace https://www.dw.com/en/hollywood-movies-stereotypes-prejudice-data-analysis/a-47561660 [Consultado en enero de 2019]

Entrando en la década de los 60 del siglo XX, la corriente de "modelo minoritario" comienza a reorganizar el juego de Hollywood, y nuevas obras con perspectivas más abiertas se ofrecen a la vista del público. Frente a las inquietudes sociales provocadas por los movimientos humanos, Estados Unidos se afana en buscar una figura dócil de etnia minoritaria para su propaganda política. El concepto de " modelo minoritario" ha sido propuesto por primera vez por el New York Times durante el movimiento por los derechos civiles en 1966, en un artículo titulado *Success Stories, Japanese American Style*[120]*.* Una serie de artículos como en US News and World Report de 1968 *A Success Story of a Minority in the United States Newsweek*, *Success Stories: Whiter than Whites* en Newsweek (1971), y el de la revista Time *Asian American Prodigy* (1987), de tinte sensacionalista, coinciden en preguntarse que, si los asiáticos estadounidenses “trabajan duro” y “nunca se quejan”, ¿Por qué otros grupos étnicos no hacen lo mismo? La normalización cultural y la perpetuación de la etiqueta de “modelo minoritario” se utilizan para crear una barrera racial que separe a los asiáticos estadounidenses de las comunidades de negros y latinos, mientras se sigue manteniendo la posición dominante de los blancos.

6.3. Imagen de los inmigrantes chinos en el cine estadounidense después de la década de los 80 del siglo XX

Las imágenes de los chinos han cambiado significativamente en la oferta cinematográfica de Hollywood desde la década de 1980, siendo la causa fundamental la participación activa de los cineastas sino-estadounidenses en la industria cinematografía del país. Las películas sobre temas chinos presentan a partir de

[120] Version PDF del artículo. Disponible online: https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1966/01/09/356013502.html?_ga=2.134833335.792642127.1567798479-620172592.1566501195

entonces más diversidad y complejidad. Debe destacarse, no obstante, que la presentación de la imagen de los chinos muestra una gran diferencia entre el cine convencional y el cine experimental. Por un lado, todavía sigue habiendo muchos estudios fílmicos y directores en Hollywood que producen manidas películas anticomunistas y anti-China, haciendo obras continuas de Charlie Chen y Fu Manchú, personajes cuya figura está basada en la ideología estereotipada. Por otro lado, los grupos chinos empiezan a tener sus propios directores y actores con conocimientos profesionales, cuentan ya con algunos derechos básicos y el respeto del resto de los profesionales, en comparación con sus compañeros predecesores, logran situarse en posiciones más reconocidas en el mundo en la industria cinematográfica y televisiva de Estados Unidos. Por lo tanto, las descripciones más profundas y completas sobre los personajes chinos empiezan a llegar la vista del público, y con el paso del tiempo, se incluyen entre aquellos profesionales que realizan cine convencional.

Estos cineastas sino estadounidenses forman equipos de filmación dedicados a temas sobre China y su población, de forma que pueden aprovechar su propia identidad para influir en el contenido y la producción de películas, algunos de ellos, mediante autofinanciación, son capaces de llevar a cabo producciones independientes, intentando saltarse las reglas de las anteriores películas de Hollywood, con el propósito de acabar con el prejuicio anti chino profundamente arraigado en la sociedad dominante. Con la irrupción de numerosos directores de estas características y sus productos en la cartelera, se olvidan progresivamente los tabúes y los estereotipos sobre los chinos en la industria fílmica de Estados Unidos.

Los directores chinos de ultramar, representados por Wayne Wang, comienzan a centrarse en la realidad de supervivencia de los chinos que residen en el Nuevo Continente americano. En *Chan is Missing* (1982), un joven inmigrante chino trabaja como chófer ilegal, y aunque es libre de trasladarse por toda la ciudad, sus relaciones

y sus principales actividades le retienen en Chinatown. El protagonista en *Dim Sum: A Little Bit of Heart* (1984) consigue finalmente obtener la identidad legal, pero pierde al amor de su vida. Las protagonistas de *Eat a Bowl of Tea* (1989) muestran los conflictos entre madre e hija. Entrando en los años 90, se analiza la búsqueda del propio valor en una exploración histórica de dos generaciones femeninas en *The Joy Luck Club (El Club de la Buena Estrella)* (1993), la joven embarazada y perdida en *The Princess of Nebraska (La princesa de Nebraska)* (2007) y también los conflictos entre la hija migratoria con su padre en *A Thousand Years of Good Prayers (Mil años de buenas oraciones)* (2007). Wayne Wang y otros directores utilizan sus cámaras para mostrar la vida y los pensamientos de los inmigrantes chinos sin la lente estereotipada de otros directores. La figura de los chinos migrantes como protagonistas en los primeros trabajos de director negro Spike Lee, posee los caracteres esenciales de la etnia, llegando al público como mensaje propio de cierto grupo social. Un grupo de actrices chinas como Chen Chong (Joan Chen), Li Yan Lu, Vivian Wu, Tsai Chin, etc., han interpretado historias de la vida de diferentes inmigrantes chinos intergeneracionales, y la imagen que presentan de ellos en sus actuaciones no es plana, sino que se exponen detalles profundos y personalizados. Este colectivo comienza a explorar su propia identidad a través de los productos fílmicos, de la misma forma que sucedió en su momento con los afroamericanos mediante las obras de sus cineastas.

La primera generación de directores chino-estadounidenses se dedica a explorar la mentalidad de sus compatriotas en la sociedad de acogida, mostrando en sus creaciones fílmicas una profundidad que no se ajusta a limitaciones políticamente correctas. Directores como Wayne Wang con diversas obras, o Arthur Dong y sus películas *Sewing Women* (1*982)* y *Hollywood Chinese* (2009*)* muestran un perfil ajustado a la verdad de los inmigrantes chinos y sus luchas. La segunda generación de directores se centra en los conflictos culturales, y algunos de ellos, como Ang Lee, exploran la conexión conflictiva entre la cultura tradicional oriental y la occidental. Los

directores chino-estadounidenses de "nueva generación" tocan temas como la supervivencia real y la "identidad cultural" de la generación migrante más joven, en sus creaciones cinematográficas pueden observarse críticas abiertas o veladas a la sociedad en la que habitan, en un entorno de exploración y comprensión de la cultura de sus ancestros.

La mayoría de los componentes de la nueva generación de directores chinos han nacido después de los años 70 del siglo pasado en América, época de crecimiento que inició una nueva cultura en un nuevo contexto social más inclusivo, por lo que la formación que recibieron muestra una notable diferencia con la tuvieron sus progenitores. Esta circunstancia esculpe unas características propias en su forma de redacción, perspectiva y selección de estilo totalmente innovadoras respecto a las anteriores. Con el aumento en la proporción de minorías en la población estadounidense y su "dividendo demográfico" para el desarrollo urbano, se ha ido modificando poco a poco el mapa político de Estados Unidos, con el paso del tiempo, una gran cantidad de miembros pertenecientes a minorías étnicas ocupan cargos relevantes en la sociedad donde viven. Su objetivo más urgente es la consecución, en todos los sentidos, de una igualdad real de derechos para los grupos minoritarios étnicos que, debido a que el porcentaje de jóvenes aumenta progresivamente, presentan nuevas características.

Su comprensión sobre la cultura del país de origen y la mezcla con la cultura estadounidense presenta una visión totalmente diferente a la de sus padres, debido al desarrollo de la ola de cultura posmoderna inmersa en la globalización y la evolución en las políticas del sector público, como, por ejemplo, la educación superior. Pero en todo caso, de forma similar a cualquier otra generación de inmigrantes, sin renegar de las influencias de su país de origen, deben afrontar la realidad del país anfitrión en un acto de supervivencia e integración. Para los directores chino-estadounidenses de la

"nueva generación", tanto Estados Unidos como China son dos paradigmas culturales indispensables en sus vidas y en su creación artística. Estos elementos están reflejados en sus obras, y en muchas ocasiones, estas son protagonizadas por jóvenes asiáticos que ejercen como trabajadores de cuello blanco. Poseen la habilidad de un lenguaje fluido y comparten el mismo estilo de vida y forma de pensar que los jóvenes estadounidenses contemporáneos. Sus amigos son blancos, asiáticos, mestizos, negros e hispanos, y los jóvenes con diferentes antecedentes experimentan sus sueños, su moralidad y el derecho de la libertad, sin que ello signifique que puedan evitar el enfrentamiento con los desafíos que les imponen la cultura y la ética tradicionales.

El ambiente familiar ha sido construido por los padres, por lo que la cultura tradicional alrededor del "hogar" todavía continúa, pero el desarrollo del individuo provoca que las normas paternas existentes en la familia comiencen a plantearse gradualmente, puesto que, a pesar de no perder el respeto y el amor por la cultura tradicional china, la estadounidense también forma parte de su formación y comportamiento. Una gran parte de los trabajos de estos directores de "nueva generación" pertenecen al género independiente, como Lin Yibin y Huang Yiyu, que logran el reconocimiento en Hollywood por su creación de películas de tipo comercial, hecho que refleja iniciativa y autoconciencia.

Se aprecian notables diferencias respecto a la estrategia narrativa de los directores de generaciones anteriores como Wayne Wang o Mabel Cheung que destacan la rebeldía, tampoco se limitan a expresiones de dolor por la pérdida de la cultura tradicional china, tal y como sucede bajo la presentación de choques culturales en las obras de Ang Lee. Los directores chino-estadounidenses de la nueva generación se centran en la influencia de dos culturas en la juventud china contemporánea, Dicha perspectiva mantiene una distancia hacia la cultura misma, ya que la forma de tratar la colisión

entre conceptos culturales y los conflictos que ello genera es mucho más optimista y positiva. Por ejemplo, *Goodbye Enemy* (1988) trata de una familia monoparental de padres e hijos. El trabajo del padre ocupa la mayor parte de su tiempo y es incapaz de entender los sueños de su hijo, a causa de una falta total de comunicación entre ellos. En la película Saving *Face* (2004) se presenta también una familia monoparental, pero en esta ocasión compuesta de madre e hija, que viven con el abuelo, un personaje con fuertes cargas tradicionales. El embarazo de la madre y la homosexualidad de la hija se convierten en secretos familiares innombrables y en agrias fuentes de discusión. En la familia de la película *Shanghái Kiss* (2007), sin la presencia de una madre, el padre y su hijo solo se comunican por teléfono. *American Fusion* (2005) muestra una familia donde la protagonista Ivonne ha perdido a su esposo, y vive con su madre y su hijo que tiene casi 30 años, lo cual genera una serie de situaciones complejas en la convivencia de las tres generaciones. La familia de *Red Doors* (2005) es completa, un matrimonio con tres hijas, la más pequeña convive con sus padres, pero nunca se comunica con ellos. Tras una serie de avatares que desembocan en un divorcio, el padre pierde la meta de su vida e intenta suicidarse.

Todas estas obras muestran una característica común: los protagonistas proceden de una familia incompleta, tienen su propio espacio independiente y están separados de sus padres. No existe una comunicación productiva entre generaciones. Los padres no entienden el mundo emocional de sus hijos, y a su vez, los hijos ignoran los propósitos de sus padres, por lo cual el concepto idílico de hogar sufre drásticos cambios. Este fenómeno es el resultado de un planteamiento crítico sobre la alienación de la cultura tradicional china hacia las generaciones más jóvenes.

Al mismo tiempo, a la hora de presentar a la juventud, directores de diferentes generaciones muestran grandes diferencias. En las obras de directores anteriores también puede encontrarse la imagen de los jóvenes, pero poseedores de una

madurez psicológica propia de personas mentalmente experimentadas que no se corresponde con su temprana edad. Por ejemplo, el joven conductor en *Chan is Missing* (1982); la hija perdida en la búsqueda de una identidad propia en *Dim Sum* (1985); el joven que se encuentra involucrado en la lucha entre su propio padre y su esposa extranjera en la película *Pushing Hands (Manos que empujan)* (1995); cuatro hijas infelices perdidas en los conflictos de su vida en la película *The Joy Luck Club (El Club de la Buena Estrella)* (1993); la hija divorciada de *A Thousand Years of Good Prayers (Mil años de buenas oraciones)* (2008); la joven embarazada y perdida en la obra *The Princess of Nebraska (La princesa de Nebraska)* (2008)… todos estos personajes son relativamente jóvenes, pero su experiencia personal es mucho más compleja y extensa que la correspondiente a personas de su misma edad. Luchan por sobrevivir enfrentados a los conflictos generados entre la cultura tradicional de sus orígenes y la dominante estadounidense. Estos jóvenes encarnan la memoria de la cultura china y la necesaria autoconciencia de los primeros inmigrantes, lo cual les provoca una fuerte presión emocional.

Este perfil cambia totalmente en las obras de directores de la nueva generación, los jóvenes de sus cintas muestran mentalidades más vivas y activas, son capaces de manejar mejor los conflictos entre dos culturas diferentes y pueden lograr un delicado equilibrio entre ambas. Su actitud es más rebelde, no son ajenos a los problemas del resto de jóvenes, pero la integración normalizada a la sociedad principal ya no supone una barrera para ellos, y sus intereses más inmediatos radican en la búsqueda de sus propios valores y en la comprensión de todo aquello que les rodea. La protagonista de *Saving Face* (2005) no solo es joven y hermosa, sino que también es doctora en el hospital local, vive sola, tiene un espacio independiente y persigue sus propios intereses, sin compartir el interés de su madre por las tareas hogareñas y el juego tradiconal Mahjong. La relación homosexual con otra joven china se convierte en su particular forma de auto identificarse. Las protagonistas en *Red Doors* (2006) son

igualmente independientes y toman decisiones por sí mismas. La hija mayor convive con su amante sin casarse, la segunda hija es una lesbiana enamorada de una actriz, y la menor pasa la mayor parte de su tiempo con su novio. En comparación con las relaciones tradicionales de los chinos, la forma de convivir con sus progenitores es más occidental. El joven protagonista en *Shanghái Kiss* (2007), que tampoco convive con su padre, pasa mucho tiempo con su novia estadounidense para compartir experiencias con ella. En *Falling for Grace* (2007), la hija mayor de una empresaria visita con frecuencia el hogar familiar para ayudar a sus padres en el cuidado de su hermano menor, pero descarta un matrimonio como el de sus padres, ya que tiene una idea propia sobre la forma de convivencia en pareja. Todos estos personajes ya son totalmente diferentes a los anteriores, como por ejemplo en *Siao Yu* (1995), la joven protagonista no logra ser independiente ni tiene la capacidad de sobrevivir sola. La relación amorosa que presentan es una evolución, su vida no está limitada a la comunidad cerrada de los mismos miembros de su etnia, la integración en la sociedad estadounidense y la diversidad de sus vidas es un fiel reflejo de dicha evolución.

La selección de temas de estos directores es más libre y abierta, siendo la comedia uno de los principales géneros que abordan en su creación. A partir de este periodo, los directores y actores empiezan a entrar en la industria fílmica de Hollywood y logran excelentes resultados. Los géneros de acción y de suspense también son dos áreas muy desarrolladas por los directores chino-estadounidenses. Tres películas de la serie *Speed and Passion, Speed and Passion 3* (2006)*, Speed and Passion 5* (2011) *y Speed and Passion 6* (2015) están dirigidas por el director Lin Yibin (Justin Lin); *Final Destination 1* (2000) *y Final Destination 3* (2006), dirigidas por Wong Ngai-yu, son igualmente dignas representantes de dichas categorías. De tipo comercial similar al de Lin Yibin, Huang Yiyu es el director sino estadounidense con mayor experiencia de la "nueva generación". Antes de la llegada de reciente siglo, participó en la creación de películas principalmente como guionista. Desde 2000, él mismo dirigió dos de la serie

Final Destination, lo cual le brindó una posición en Hollywood por méritos propios. La acción en sí no es un paradigma de tipo clásico en Hollywood, es más bien un elemento involucrado en la trama, tal y como se observa en ciertas películas clásicas, como Western, Robber y Vigil. Sin embargo, con la popularidad de *Need for Speed* (2014) y la continua búsqueda de estímulos visuales por parte de los espectadores, este elemento que ofrece un alto rendimiento a la película se ha convertido en la propuesta habitual y en el centro neurálgico de la trama. La serie *Speed and Passion* se centra en los autos de carreras conducidos por jóvenes, y girando en torno a los recursos que ofrece el automóvil frente a una cámara, crea una serie de películas de tipo comercial. Además, otro director asiático, aunque no de origen chino sino malayo, el famoso director de películas de terror James Wan, ha ganado su prestigio con la serie *Saw* e *Insidious,* que, gracias a su éxito de audiencia, le ha proporcionado un lugar importante en la industria de Hollywood.

Al entrar en el siglo XXI, con el crecimiento de la segunda generación de inmigrantes chinos y el desarrollo económico acelerado después de la reforma y apertura de China, han acudido a Hollywood más cineastas chinos, y directores chinos como Ang Lee, Lin Yibin a James Wan han aportado una serie de obras reconocidas a estos estudios. Sobre todo, en los últimos años, con las inyecciones de capital chino a la industria fílmica de Estados Unidos y la potencia de su creciente mercado, todos los elementos relativos a China han tenido cambios drásticos en las pantallas. La obra realizada en Hollywood "*Golden Romance*" presenta las características del matrimonio y el amor oriental, y si bien esta película cuenta una historia romántica emulando el cuento de Cenicienta, repleta de una estética consolidada en la cultura occidental, todavía es un punto de inflexión en la historia hollywoodiense. Después de *The Joy Luck Club (El Club de la Buena Estrella)* (1993) que se filmó 25 años antes, *Crazy Rich Asians (Locamente millonarios)* (2018) es la segunda película comercial de Hollywood con un elenco completamente asiático. Desde la figura de *Mulan* de Disney hasta el superhéroe

Shang-Chi de Marvel, Hollywood muestra una tendencia en el rodaje de películas cuyos personajes principales son chinos con valores positivos.

6.4 Elementos chinos en la cinematografía estadounidense

Con el paso del tiempo, la forma actual de las películas ha tenido cambios importantes en relación con sus antecesoras. La motivación para que los espectadores vayan al cine es más diversa que antes, las imágenes, los sonidos, los actores, incluso el ambiente de la sala puede influir en sus elecciones y preferencias estéticas. Se puede decir que, en la actualidad, el proceso de aceptación y consumo de películas es, ante todo, un proceso de experiencia sensorial, una forma de suturar el contenido estético de la película con la expectativa estética de la audiencia. Tecnología del cine se desarrolla constantemente, lo cual es aprovechado por los cineastas para crear un nuevo nivel de la presentación en el lenguaje audiovisual. En los últimos años, la forma más básica para que Hollywood use elementos chinos es implantar símbolos relativos portadores de fuertes estímulos sensoriales, con el propósito de satisfacer el deseo exótico y ofrecer una mayor gama de escenarios a las exigencias de una diversificada audiencia.

Muchos elementos chinos que se utilizan en las películas de Hollywood representan únicamente una necesidad de estimular a los espectadores, sin que resulte imprescindible para la construcción fílmica de la obra. En películas producidas fuera de China podemos encontrar numerosos elementos chinos, fundamentalmente en obras europeas y estadounidenses. El uso de actores, paisajes, disfraces, elementos folclóricos, etc., procedentes de China son habituales en ellas. Los conflictos de distintas culturas también pueden despertar el orgullo y la conciencia de los países donde se presentan. Una buena cantidad de historias chinas se adaptan al estilo de

Hollywood, coincidiendo con su sistema de creencias y valores sociales para promover el modelo de democracia americana y el heroísmo individual.

La actitud de Hollywood hacia los elementos chinos ha cambiado mucho en los últimos años, por lo que se han convertido en visitantes frecuentes de sus películas, bien por su exotismo o bien como reflejo de una sociedad heterogénea con múltiples intercambios culturales. Este fenómeno también guarda relación con el propósito de la producción fílmica de Hollywood. En el contexto de la globalización, la distribución y el consumo de sus películas no están delimitados en el nivel nacional. A través de su eficaz sistema comercial se considera el mayor exportador de productos cinematográficos, difundiendo así sus valores culturales por todo el mundo, la inclusión de elementos étnicos no solo los provee de una imagen permisiva, sino que aumenta también los ingresos en taquilla. Desde la década de 1990, Hollywood produce numerosos "*Offshore Production*", en los cuales una parte de la película o su totalidad se rueda en un país o región no americana. Canadá ha realizado más del 80% del trabajo de filmación extranjera de Hollywood desde finales de la década de 1990[121]. Las producciones offshore también se han extendido a Australia, Nueva Zelanda, Japón, Corea del Sur, Tailandia, Brasil y otros países. Además, la cooperación multinacional es también uno de los medios de Hollywood bajo el contexto de la globalización. Inevitablemente la inclusión de capital y actores internacionales es una tendencia notable, así pues, los elementos exóticos presentados coinciden con esta perspectiva. Por otro lado, la atracción del mercado cinematográfico chino es otra causa importante. Por ejemplo, en 2014, China lanzó un total de 388 películas con un ingreso de taquilla total de 4.700 millones de dólares, una tasa de crecimiento del 36%.

[121] Informaciones procedentes de Lora Yan Chen（ed）(2016) *The Hollywood Model: Research on the American Film Industry*, Pekín United Publishing Company. Capítulo 9. Film production and distribution, pp.139-154. (El nombre del libro y el capítulo están traducidos desde el idioma chino)

En contraste, el mercado cinematográfico de América del Norte tuvo un ingreso en taquilla de 10.300 millones, una disminución del 6% en comparación con 2013[122]. También ha disminuido la audiencia en Japón, Reino Unido, Alemania, Rusia y Australia. Abrir el mercado chino es una estrategia de Hollywood para mejorar sus datos económicos.

El uso de los elementos en la mayoría de los productos fílmicos de Hollywood puede agruparse en diversos niveles.

- La implantación de elementos simbólicos de China en el nivel sensorial: Kung Fu, el rostro chino y el escenario de China son tres elementos que se usan con frecuencia.

El Kung Fu chino es el principal símbolo cultural reconocido por el público occidental. Desde mediados del siglo XIX, Bruce Jun Fan Lee hasta principios del siglo XX, y la incorporación de Jackie Chan, Jet Li y otras superestrellas del kung fu, han generado un importante afecto y afición en el público occidental, lo que ha causado que cada vez más películas de Hollywood incluyan en sus tramas esta disciplina de lucha. La estética oriental de las artes marciales está introducida por ejemplo en la película dirigida por Ang Lee *Hidden Dragon, Crouching Tiger* (Tigre y dragón) (2000), una de sus mayores representantes.

[122] Datos procedentes de Entgroup, (2015) *China Film Industry Report 2014-2015 (in brief)*. Disponible online: http://www.invest-data.com/eWebEditor/uploadfile/20160905095838400974 2.pdf, pp.8-10

Con el paso del tiempo, la participación de los cineastas chinos en Hollywood es más frecuente. Sus directores, actores y otros profesionales tienen un papel cada vez más activo. Algunos directores de Hong Kong, como Tsui Hark, Ringo Lam Ling-tung y John Woo Yu-sen, tienen varias experiencias de filmación en Hollywood, el ultimo ha dirigido películas de acción que han alcanzado un amplio y merecido éxito de público y crítica, como *Ultimate Arrow Target* (1993), *Broken Arrow* (1996), *False Face* (1997) y *Mission Impossible 2* (2002), siendo en la actualidad muy solicitado para trabajar en la industria hollywoodiense. Ang Lee, otro director famoso a nivel internacional, enfocó la trama de sus obras tempranas a la identidad y los conflictos culturales de los chino-estadounidense. La presentación del espíritu confuciano y de la cultura tradicional china de una forma comprensible para el público occidental, es el carácter principal de sus primeras películas. El éxito comercial y el reconocimiento por el publico y la crítica que obtuvo con ellas fue recompensado con tres premios Oscar, cinco premios de la Academia de Cine Británica, cuatro Premios Globo de Oro, dos Premios León de Oro en el Festival de Cine de Venecia, y dos Premios Oso de Oro en el Festival de Cine de Berlín. *Crouching Tiger, Hidden Dragon (Tigre y dragón)* (2000)*, The Wedding Banquet* (1993)*, Eat Drink Man Woman (Comer, beber y amar)* (1994), *The Pushing Hands* (Manos que empujan) (1995) etc., son películas marcadas todas ellas por la estética oriental.

En los últimos años, más actores chinos están logrando el reconocimiento para su participación en producciones de Hollywood. Las estrellas de Kung Fu representadas por Jackie Chan, Jet Li, Donnie Yen y otros, son figuras habituales. Las actrices chinas también aparecen con una mayor frecuencia en cintas de proyección internacional, como Bai Ling，Lucy Liu，Vivian Wu，Michelle Yeoh，Zhang Ziyi，Zhang Jingchu，Crystal Liu, Yu Nan, etc. Sin embargo, en la pantalla fílmica de Estados Unidos, el mayor porcentaje de la aparición de estos profesionales está concentrado en películas

comerciales, y su papel no suele revestir un gran protagonismo. La participación de los actores chinos es el resultado de la consideración hacia el mercado de su país, y no una necesidad de la construcción fílmica. A pesar de su mayor presencia en cintas ampliamente difundidas, pocos obtienen el reconocimiento internacional, con contadas excepciones como Jet Li, Jackie Chan o Zhang Ziyi. Su reconocimiento procede del Kung Fu, y sus personajes están marcados invariablemente por este arte marcial, por lo que carecen habitualmente de una falta de profundidad.

Son sin duda "las existencias silenciosas" las que ocupan una posición importante al hablar de elementos chinos, principalmente con la fusión de símbolos chinos en el paisaje natural o la acción en ciudades reconocibles. El icónico espacio relativo a China ha aparecido muchas veces como escenario para las películas de Hollywood. La imaginación occidental sobre el misterioso Oriente se conserva ya sea de forma fiel o estereotipada. Su naturaleza presenta, no obstante, una clara evolución respecto a las obras primarias, y aparecen con frecuencia los paisajes naturales chinos de forma realista y detallada. De igual manera sucede con las ciudades más importantes y desarrolladas como Shanghái y Hong-Kong, que prestan sus calles de forma habitual para el rodaje de múltiples escenas en películas comerciales, vinculadas normalmente con el Kung Fu, pero también con otros tipos de acción. Por ejemplo, *Transformers 2* (2009) está rodada en Shanghái; en *Rush Hour 2* (2001) y *Tomb Raider 2* (2003) algunas de sus escenas están situadas en las avenidas y embarcaderos de Hong Kong. En *007: Skyfall* (2012) se muestra el escenario nocturno de Shanghái, la Torre Oriental de la Perla, la Torre Jinmao, el Edificio del Banco de China, el río Huangpu; también el edificio Torre de la Perla Oriental y otras zonas de Shanghái han servido para el aterrizaje de aeronaves en la película *Fantastic Four* (2015), y *The Dark Knight* (2008) muestra la internacional ciudad financiera Hong Kong con una escena nocturna en su bahía. Las escenas de metrópolis internacionales y ciudades antiguas de China conforman la impresión fílmica de la mayoría de las audiencias estadounidenses.

Cuando la cámara está enfocada a los inmigrantes chinos de América del Norte, siempre se incluye un símbolo espacial ineludible: Chinatown. La mayoría de las películas sobre los chino-estadounidense muestran una conexión fuerte entre los inmigrantes y este barrio. Sobre todo, en las películas independientes la función de Chinatown es mucho más que servir como espacio geográfico, también es el modo de presentar un núcleo cultural donde se combina la vida cotidiana con el estado emocional de los inmigrantes chinos. Infinidad de historias se han situado en este lugar, la convivencia de los inmigrantes legales y los ilegales, la transformación de la zona, el ambiente cerrado dentro de sus límites y los conflictos inevitables debido a los contactos de diferentes culturas son aspectos peculiares y frecuentes en la presentación fílmica. El exotismo inherente a sus características, es aprovechado como recurso eficiente en muchas obras cinematográficas hollywoodienses.

- En el nivel narrativo, la interpretación de obras literarias de temática relativa a los chinos. La adaptación o préstamo de historias u obras existentes.

Encontrar una buena historia es un punto de partida fundamental para engendrar una gran película. Sin embargo, la industria fílmica de Estados Unidos no siempre echa mano de este paso previo y fundamental, ya que, gracias a contar con un sistema propio pleno de recursos polifacéticos, puede satisfacer las diversas exigencias estéticas de la audiencia. En aquellas ocasiones en que un estreno en el mercado bate el récord de taquilla, en la mayoría de las veces se logra con una propaganda adecuada y eficaces estrategias de marketing. El número de películas que pueden considerarse clásicas e inolvidables es reducido.

Los recursos narrativos de proyecciones exitosas de otros países o de productos literarios populares, se convierten en una de las fuentes de la creación fílmica de

Estados Unidos, lo que incluye también los de procedencia china. La adaptación de su literatura es habitual en las películas estadounidenses con argumentos relativos a los chinos. Algunos ejemplos notables forman parte de los análisis realizados en este trabajo: *The Last Aristocrats* (1989), *The Joy Luck Club (El Club de la Buena Estrella)* (1993), *Siao Yu* (1995) y *Gua Sha (El tratamiento Gua Sha)* (2001), son adaptaciones de novelas realizadas por escritores chinos.

Tanto sus obras literarias como sus cuentos han servido de inspiración en películas de éxito. Tal es el caso de la película de animación de 1999 *Mulan*, que ha dado forma a la imagen de esta heroína china en la creación fílmica de Hollywood. La película del género de suspense policiaco *The Departed* (2006), es una nueva versión de película *Hong Kong Infernal Affairs* (2002). Dirigida por Martin Scorsese en 2007, fue galardonada con diversos premios Oscar, mejor película, mejor director, mejor montaje y mejor guion adaptado. *The Forbidden Kingdom* (2008) incorpora una serie de figuras clásicas de la novela *Viaje al Oeste*, una de las cuatro obras clásicas más reconocidas de la literatura china. El equipo de producción de la serie *Kung Fu Panda* integra la mitología, la gastronomía y aspectos filosóficos chinos. Sus personajes animados son una fiel representación de los caracteres de este país. *The Last Emperor,* película de 1987, fue dirigida por Bernardo Bertolucci y se encuadra en el género biográfico. Cuenta la vida de Puyi, el último emperador chino de la dinastía Qing, y está basada en los libros *El crepúsculo de la ciudad prohibida* y *Mi primera vida media*. Se trata de una coproducción de China, Italia, Francia y Reino Unido, y resultó ganadora de 9 premios Óscar y otros 39 premios en diversos festivales, además de 12 candidaturas en diversas categorías. Además de estos celebérrimos ejemplos, existen diversas creaciones de cine comercial hollywoodiense que toman el contexto chino para el desarrollo de su contenido. Los elementos chinos tienen una función principal en las cintas americanas: proporcionar objetos visuales culturalmente distintos para

satisfacer la amplia expectativa estética de la audiencia. Suele ser una función superficial en la trama, por lo tanto, su inclusión no requiere una expresión profunda.

Sin embargo, dado que las películas seleccionadas eligen como tema central la comunidad migrante china, es imprescindible una selección de actores de este origen, y una narración relacionada con su cotidianidad y circunstancias. La información aportada por las obras fílmicas que hemos elegido está más enriquecida, y los elementos chinos que se presentan son más variados y realistas. Por lo tanto, el análisis de este trabajo también estudia de forma profunda dichos elementos presentes en distintos niveles de los productos audiovisuales que hemos contemplado. Para llevar a cabo dicho análisis, no nos centramos solamente en la narración fílmica de los avatares de los personajes, con los diferentes factores que intervienen en su construcción, su vida interna y externa, con los correspondientes conflictos y transformaciones. Queremos hacer constar también, partiendo de una visualización de forma detallada, el entorno en el que se mueven, sus viviendas, familias, amistades y otros elementos simbólicos que pueden revelar con fidelidad la identidad de estos individuos migratorios.

Todos los productos que constituyen nuestro trabajo, han sido filmados por directores chinos. Estimamos que su comprensión sobre la cultura de su origen es más profunda, así como las circunstancias que les atañen en el proceso de la migración. Partiendo de este conocimiento que parte de sus propias experiencias o relaciones, una gran cantidad de estas obras intentan presentar la confusión resultante de la búsqueda de identidad de los inmigrantes y los conflictos culturales intergeneracionales. El uso de los elementos propios de esta comunidad es más cuidadoso, e incluso tiene a veces una doble función, ya que pueden contrastar los conflictos culturales entre distintas generaciones migratorias o los choques entre ideologías y sistemas de valor. Como muestra, pueden observarse las diferencias de las distintas generaciones en temas

tales como la decoración del hogar en *The Joy Luck Club (El Club de la Buena Estrella)* (1993), o las diversas preferencias gastronómicas en *Pushing Hands* (Manos que empujan) (1995).

CAPÍTULO VII. FIGURA DE LAS MUJERES CHINAS EN EL CINE ESTADOUNIDENSE

A partir del periodo en que aparece como grupo marginal, estereotipado y delimitado, hasta que obtiene el status de personaje, la presentación de la imagen de las mujeres chinas ha pasado por perfiles muy diversos. Al analizar las causas profundas de la construcción del otro en el dualismo tradicional, Edward W Said señala que:

> *La identidad propia y la identidad del otro no son estáticas. En gran medida es un proceso de construcción artificial de lo histórico, social, académico y político. De hecho, la imagen de las mujeres chinas nunca ha sido estática, sino que se renueva constantemente, diferentes características femeninas de las mujeres chinas se reflejan en su figura fílmica en diferentes periodos. La preferencia de los cineastas y las presentaciones varían por diferentes contextos sociales* (Edward Said, Xie Shaobo,1999: 89).

La imagen de la mujer china construida por el cine estadounidense no es totalmente fiel a la realidad, y su adaptación a la necesidad estética audiovisual, demuestra que su condición de imagen simbólica se crea deliberadamente para acomodar el gusto nacional y satisfacer la imaginación de los espectadores. Si se revisan las imágenes de estas mujeres en las películas de diferentes periodos, muchas de las que aparecen en las películas de Hollywood son "otras" a los ojos de Occidente, de los blancos y de los hombres. Estas películas ponen lo "oriental" en el extremo opuesto de lo "occidental" cuando describen las experiencias y sentimientos de las mujeres chinas y el mundo que ellas representan, el Este, situado bajo la opresión del mundo masculino blanco occidental. Su existencia no depende de sí mismas, sino de la necesidad de construir una imagen adecuada para los espectadores occidentales. Said resume el vocabulario que se aplica en la historia para expresar la relación entre Oriente y Occidente en su libro *Colección de Edward Said*, llegando a la siguiente conclusión: “Oriente es irracional, vicioso, ingenuo y anormal.” (Said y Xie,1999: 55). Por el contrario, “Europa es racional, virtuosa, madura y normal” (Said y Xie, 1999: 49). La imagen de las mujeres chinas está simbolizada, está marcada por la impresión de ser grupos foráneos y por

lo tanto, extraños. Las tremendas contradicciones y confrontaciones entre las civilizaciones occidental y oriental también atraen el interés de los cineastas estadounidenses. El propósito principal al presentar una imagen de las mujeres chinas en la pantalla fílmica, no es presentar la real, sino la que está presente en la imaginación de los occidentales.

Anteriormente se ha mencionado que al ser los chinos un grupo étnico minoritario en Estados Unidos, su figura no se encuentra con frecuencia en las películas americanas. Pero en comparación con los personajes chinos masculinos, las mujeres chinas tienen una mayor presentación fílmica en las pantallas de Hollywood. Si se revisa la historia del cine americano, las películas sobre las mujeres asiática-americanas no son tan escasas como la mayoría de las personas considera, y a pesar de su ausencia en otros escenarios de la sociedad americana, sus figuras han sido un objeto peculiar en las pantallas durante décadas. Debido a los cambios sociales que han afectado a la imagen de los chinos, sus figuras fílmicas también muestran una gran evolución reflejando las alteraciones de la sociedad americana y la evolución de la ideología popular. Igual que en otros grupos minoritarios, la presentación de mujeres foráneas en este medio está influido por el estereotipo y otras muchas delimitaciones. Occidente poseía una serie de ideas poco veraces y peyorativas respecto a las características del Este. El rasgo común de estas ideas consistía en demonizar a Oriente, y como consecuencia, en sus productos culturales los chinos son ignorantes, sucios, vulgares y no temen a la muerte. La imagen retratada en la película también es totalmente compatible con la actitud del observador occidental respecto del "otro" oriental. Las mujeres chinas en las películas son a menudo misteriosas y tentadoras, ignorantes y tristes.

En general, la imagen de las mujeres chinas es la imagen del ¨otro¨, una construcción ajustada a la imaginación de la sociedad occidental. En este tiempo, la figura de las mujeres chinas no ha podido librarse de ser meros objetos accesorios de los hombres, lo cual ha llegado a ser una tradición en Hollywood, donde el hombre blanco es capaz

de manejar libremente a cualquier mujer ajena a su raza. El romance y el choque cultural entre el Este y el Oeste han inspirado multitud de obras literarias y teatrales. En concreto, las películas de Hollywood tienen una historia de más de 100 años dando forma a la imagen de las mujeres chinas, reflejando figuras que muestran diferentes características en diferentes períodos. Sus características han variado de negativas a positivas, de lo simple a lo complejo, de la rigidez a la plenitud. La imagen de las mujeres chinas en el cine americano se puede dividir principalmente en tres tipos.

7.1 Principios del siglo XX hasta los 30: imágenes femeninas polarizadas

En general, la mayoría de los roles femeninos chinos en este período son roles secundarios o terciarios. Las figuras de todas ellas son parecidas: suelen llevar un maquillaje exagerado, son provocativas, con vestimentas y comportamientos llenos de tentaciones exóticas y sexuales. Estas imágenes femeninas estereotipadas se corresponden con la imaginación de la sociedad estadounidense acerca de Oriente, lo que satisface su deseo posesivo y una sensación de superioridad. Dos tipos de imágenes femeninas chinas extremas aparecen en las películas del cine estadounidense durante este período. La primera es encantadora, dócil y sumisa; la otra es brutal y malvada con tendencia al libertinaje. El primer tipo a menudo se reduce a una herramienta sexual para los hombres occidentales, mientras que el segundo, que surge en las pantallas posteriormente, recorre un camino de ineludible autodestrucción.

En 1919, aparece por primera vez la imagen de las mujeres chinas en la pantalla fílmica estadounidense. Huang Liushuang (Anna May Wong), actriz de esta nacionalidad, interpreta a la amante secreta de un británico en la película *The Red Lantern* (1991). La trama cuenta la vida de una mujer, Mahlee, hija de un británico y una china. Este personaje principal es interpretado por la actriz Alla Nazimova, que en el desarrollo de la película llega a Pekín para participar en la guerra. Aunque en la trama se incluyan

algunas escenas de China, ninguno de los personajes principales es interpretado por chinos verdaderos. A Anna May Wong, como actriz sino estadounidense, se le ofrece la oportunidad de participar en dicha película, si bien como un personaje intrascendente, carente incluso de nombre propio, pero produce el efecto de mostrar los exóticos misterios orientales al público occidental. La función principal de las mujeres chinas en su papel fílmico es demostrar que los hombres occidentales están en una posición dominante respecto a ellas, indefensas criaturas que se encuentran en una situación de dependencia. Ni siquiera se necesita asignarle una identidad o un nombre, porque solo se consideran un accesorio que puede agradar a la audiencia. El mensaje subliminal para los espectadores es que el hombre blanco está en una posición de control y poder en su relación con las mujeres chinas.

La mayoría de personajes femeninos interpretados por Huang Liushuang son chicas hermosas y coquetas, totalmente dependientes de los hombres blancos. Su situación de inferioridad se refleja a través de sus ocupaciones habituales, prostitutas, amantes o concubinas. A menudo tienen la piel desnuda, vestidos misteriosos y extraños, temperamento sensual, lleno de tentaciones hacia los hombres, que las utilizan como herramientas sexuales.

En 1922, Huang Liushuang participa en la filmación de la primera película en color de Hollywood *The Toll of the Sea*. Su argumento cuenta la trágica historia de amor entre un hombre blanco y una mujer china. Esta actriz da vida a la protagonista *Lotus Flower* (Flor de Loto), una joven que salva la vida de un estadounidense, Allen Carver. Surge rápidamente el amor entre ambos y se casan en China. Carver promete llevarla con él cuando regrese a América. Pero todas sus amigas le advierten que se irá solo, y a pesar de que una de ellas tuvo cuatro maridos estadounidenses que la engañaron, Flor de Loto sigue confiando en su esposo. Confianza que se verá truncada, porque al final regresa sin ella a Estados Unidos, dejándola abandonada con su hijo pequeño, a quien ha llamado Allen por su padre. Allen finalmente regresa a China al cabo de mucho tiempo, y Lotus Flower se viste con su elaborado vestido chino de novia para recibirle.

Pero Allen viene acompañado de su nueva esposa, Elsie, a la cual ha mentido sobre la verdadera relación con Lotus. Al final de la cinta, ella le confiesa la verdad a Elsie y le pide que se lleve al niño a América, y para hacérselo más llevadero, le dice que Elsie es su verdadera madre. El posterior suicidio de Flor de Loto es el trágico final de la trama. La película revela claramente de qué forma la cultura dominante representada por los hombres blancos construye la imagen de las mujeres chinas: son "imaginadas" como mujeres débiles e incompetentes, en espera de ser rescatadas por el amor de un hombre blanco, pero debido a que su identidad es la de la "otra", la cultura dominante no las acepta en un plano igualitario.

A estas mujeres les resulta imposible encontrar un lugar digno en la sociedad blanca. La muerte en el final de la película implica que los caucásicos y los amarillos no pueden tener un buen final y resalta la posición débil de las mujeres chinas en las relaciones de pareja. Reflejo fidedigno de la ideología dominante de aquellos tiempos. Dicha presentación influye en todas las obras de la misma época, e incluso puede encontrarse en las películas de las siguientes décadas.

Las mujeres chinas que no están domesticadas, son retratadas como brujas malvadas en el cine estadounidense, por lo que, en última instancia, no pueden escapar al destino de su destrucción. Son el nuevo tipo de mujeres chinas que se muestra en el cine estadounidense de este periodo. En la película The *Thief of Bagdad* (1924), se retrata a una doncella mongol ignorante, viciosa y malvada que se especializa en asesinatos. En la película *Old San Francisco* de 1927, Huang Liushuang retrata a una mujer malvada y sexual, tal como dice el investigador Wei Jingyi "... (Huang Liushuang) promiscuas las mujeres chinas, crearon una imagen fija y popular de su libertinaje sexual " (Wei, 2002: 16) Huang Liushuang aparece en *Daughter of the Dragon* (1931), famosa integrante de la serie Fu Manchú. En esta película, interpreta a la hija del malvado Dr. Fu Manchú, líder de la siniestra banda de Chinatown, es una china infame, de sangre fría, misteriosa y adicta al engaño, que seduce al hijo de su enemigo para conseguir su venganza. La imagen de dama dragón, "heterogénea y sexual", logró un

gran éxito comercial, y se difundió por una gran parte del mundo occidental. El personaje, no podía ser de otra manera, termina su andadura con una cruel muerte en un callejón solitario.

7.2 Desde los 30 hasta los 80 del siglo XX: imágenes femeninas conquistadas y abandonadas

Entrados los años 30 del pasado siglo, las mujeres chinas aparecen gradualmente en papeles más importantes en las películas estadounidenses, algunas con figuras positivas. Sin embargo, por lo general son presa de los hombres occidentales y no pueden escapar al destino de ser seducidas, consumidas y abandonadas. Hollywood, a través de la descripción de mujeres chinas estereotipadas y fácilmente dominadas, trasmite un discurso subliminal en el que Occidente conquista Oriente, simbolizado este por el cuerpo femenino.

La película *The Good Earth (La buena tierra)* (1937), basada en la novela ganadora del Premio Pulitzer, representa un gran avance en la historia de Hollywood. En cierta medida, esta película "corrigió" las imágenes severamente distorsionadas de mujeres chinas en las películas del periodo pasado (1990-1930) en el cine estadounidense. Bajo la influencia de los especiales condicionantes de la Segunda Guerra Mundial, la representación de la imagen de los chinos mejora notablemente, debido a su cooperación con los aliados en tiempos de guerra. Aunque la película no se rueda en China, su descripción sobre el campo de este país y su población es un espejo fiel que refleja la realidad de este lejano país oriental en un periodo histórico complicado. *The Good Earth (La buena tierra)* (1937) describe la vida de una pareja de campesinos chinos que viven en la pobreza, Wang Long y Alan. Ambos luchan con todas sus fuerzas contra la hambruna y la sequía para sobrevivir. Sin embargo, todo cambia cuando Wang Long consigue una fortuna por causalidad, los que les permite adoptar una vida lujosa, y Alan se hace con los servicios de una concubina. Su esposa es una mujer tradicional, amable, gentil, obediente, de carácter maternal, con las características

propias de las mujeres chinas de aquella época. Las descripciones del autor sobre este personaje le asignan un carácter positivo, totalmente opuesto a los personajes chinos bajo la influencia del "orientalismo". Otro personaje importante de esta película es Flor de Loto, perezosa, inmoral, que después de casarse con Wang Long intenta seducir incluso al hijo de Alan, que también es hijo suyo según las normas familiares. Al final, la bondad y tolerancia de Alan conmueven a Wang Hong, y ambos vuelven a ser una pareja feliz. Dicha película ha presentado dos personajes chinos totalmente diferentes, lo cual se adapta a la tendencia de los años 40 del siglo pasado, cuando los cambios sociales en Estados Unidos propiciaron la aparición de personajes positivos de esta nacionalidad.

Alrededor de la década de 1940, la alianza en tiempos de guerra entre China y Estados Unidos hizo que este último adoptara una actitud amable hacia el Este. Naturalmente, eso supuso que habría algunos cambios en el perfil de los personajes chinos. De esa forma, tanto el protagonista como el “otro” son positivos, pero aún pueden verse algunos detalles negativos. Las mujeres chinas siguen siendo las "otras" en la cultura social blanca estadounidense, y a pesar de mostrarse algunas imágenes positivas de los "otros", los estereotipos siguen presentes en forma bastante peyorativa. Imaginar las características propias de las mujeres ideales de Oriente es una práctica del cine estadounidense en este periodo. Una de las películas más influyentes es *M. Butterfly* (1993), en la que se muestra un arquetipo de la feminidad oriental, tratándose de la inscripción cinematográfica más conocida sobre las mujeres asiáticas. La película relata los años 60 en cuando el diplomático francés René Gallimard se enamora de Song, una cantante de ópera china con la que mantiene una relación amorosa durante 20 años. Pero René ignora que Song es un hombre disfrazado, achacando el carácter tímido y modesto de su amante a las estrictas normas de la tradición china. Al final, René se entera de que su amante de tantos años no solamente es un hombre, sino que además se trata de un espía. A pesar de que la protagonista de esta película no es una actriz, tal y como confirma Jessica Hagedorn, esta obra muestra muchos más

detalles sobre las mujeres asiáticas que la mayoría de las obras fílmicas sobre las verdaderas mujeres, esta misma opinión es compartida por el guionista Renee Tajima, un sino-estadounidense：

> *M. Butterfly muestra una observación y reflexión cultural sobre Oriente y Occidente, la película idealiza los roles de género, mezcla las ilusiones extremas y toca muchos temas sobre el racismo, el sexismo y el imperialismo.* (Renee Tajima,1989: 300)

En otra película, *Shanghái Express* (1932), la orgullosa y hermosa prostituta de Shanghái Lily y su ex amante Harry, un joven británico, se encuentran en un viaje de tren. Lily no puede olvidar a Harry, y cuando es detenido por los militares, decide seducir al jefe del ejército para salvarle. En este periodo, el miedo y el rechazo hacia el "el peligro amarillo" achacan a las mujeres chinas una seducción exótica y sexual, tal y como se aprecia en las palabras de la investigadora Renee Tajima en su artículo *Lotus Blossoms Don´t Bleed: Imagen of Asian Women*:

> *… a diferencia de las mujeres negras, que son constantemente reducidas a ser niñeras por Hollywood, las mujeres asiáticas encuentran que sus cuerpos a menudo atraen a los fetichistas como objetos de conquista y seducción sexual, como víctimas de la guerra, como artículos por correo* (Tajima, 1989:12).

Las mujeres asiáticas representan una belleza exótica, de carácter recatado, pero la representación que aparece en *M. Butterfly* (1993) ejerce una serie de nuevas influencias en la pantalla para sus congéneres femeninas. Por ejemplo, en *The Shanghái Gesture* (1941), la protagonista Mother Gin Sling regenta un casino para clientes adinerados. Es una mujer china con mucho poder, pero, aun así, no puede escapar al destino de ser abandonada por el hombre blanco. La película aprovecha la figura de Mother Gin Sling para advertir a la audiencia: cualquier mujer china abandonada que intenta vengarse puede convertirse en un diablo maligno. La

protagonista de *Love is a Many Splendored Thing* (1955), Han Suyin, es una mujer moderna con una buena formación académica británica, que trabaja en el mejor hospital de Hong Kong. Tres hombres están enamorados de ella al mismo tiempo, de China, el Reino Unido y Estados Unidos, pero finalmente se casa con el periodista estadounidense Whiter. Se puede notar como su desenlace es una clara metáfora de la superioridad estadounidense en la conquista occidental de Hong Kong. El erudito Sun Meng concluye:

> *Las mujeres orientales débiles, coquetas y livianas se están convirtiendo gradualmente en presa de los hombres blancos occidentales. Cuando las mujeres orientales ven a un hombre blanco fuerte y poderoso, a menudo no pueden resistir su atracción y ansían ser su amante. Las mujeres orientales, con cuerpo delicado, se consideran una tentación sexual especial hacia los blancos y son la así la llamada encarnación del exotismo* (Sun, 2010: 67).

Las películas *The World of Suzie Wong (El mundo de Suzie Wong)* (1960), *Sayonara (1967), Tai-Pan* (1986) y otras, no pueden escapar de este modelo, el hombre blanco desempeña el papel de salvador de las chicas chinas. Ellas son capaces de sacrificarlo todo por su amante, pero en la mayoría de las ocasiones, su destino es el de ser abandonadas, porque un final feliz con un hombre americano es inconcebible.

La historia de las leyes *Anti-miscegenation (*anti-mestizaje*)* en EE. UU. es bastante prolongada, su reglamentación impone la segregación racial tanto a nivel de matrimonio como en las relaciones íntimas criminalizando las uniones interraciales y, en ocasiones, también el sexo entre miembros de diferentes razas. En Estados Unidos, el matrimonio o la convivencia interracial y lo relativo a las relaciones sexuales se han denominado “miscegenation" (mestizaje), término que se acuñó en 1863. Sus influencias duraron casi un siglo, destacando la implantación de la *Racial Integrity Act of 1924* que prohibía cualquier contacto íntimo entre los blancos y el resto de las razas.

La anulación de estas leyes no se produce hasta el año 1967. Bajo este contexto, la imagen de la prostituta asiática se ofrece como un sustituto que rompe tabús y suple de alguna manera las carencias en el mercado público. En la película de 1960 *The World of Suzie Wong*, se cuenta una relación romántica sucedida en la década anterior, durante el período colonial de Hong Kong. El joven inglés Robert conoce a una chica china en el barco donde viaja a Hong Kong y se enamora perdidamente de ella. Suzie Huang, que dice proceder de una familia rica, rechaza las proposiciones amorosas de Robert. Cuando este la vuelve a encontrar por casualidad en un bar, descubre que se dedica a la prostitución. Debido al amor y al respeto de Robert, se arroja en sus brazos y dice literalmente: "La vida no siempre debe ser aquello que hemos elegido, así que inventé una manera de decirme a mí misma que me llamo Mei Ling, soy una mujer rica y estoy muy feliz… tal y como tú estuviste el día que te conocí" (final de la película *The World of Suzie Wong*). Obras con estos planteamientos logran un notorio éxito de taquilla. La preferencia obsesiva de las mujeres chinas hacia los blancos es un tema común en el cine de Hollywood. La obra de teatro musical *Miss Saigon (1991)* adapta el contenido d*e M.Butterfly* (1993), y cuenta la historia de la inocente y tierna Kim y su romance con un amante de Estados Unidos, la trama transcurre en Vietnam en la década de los 70, terminando con el suicidio de la protagonista Kim.

En general, el perfil de las mujeres chinas es el de una persona poca educada, hermosa, sumisa e inocente. Casi siempre están ubicadas en la base de la sociedad. Necesitan un hombre blanco que las salve de sus situaciones siempre tristes y deprimentes, y el hecho de que de vez en cuando lo encuentren, muestra la bondad de la democracia estadounidense y la fraternidad de sus nativos blancos. Obviamente, cuando los hombres blancos occidentales y las mujeres chinas se encuentran en Oriente, forman un conjunto binario de dos polos opuestos: el salvador y el indefenso, el amo y el esclavo, arriba y abajo.

El enfoque hacia los personajes femeninos dedicadas a la prostitución muestra el panorama limitado del área cinematográfica en la presentación de las asiáticas, pero una vez eliminados los bloqueos jurídicos y perdida la influencia de las guerras, se genera otro fenómeno distinto: la aparición de una nueva figura en este tipo de personajes: *War Bride* (Novia de Guerra). Debido a la Segunda Guerra Mundial, la Guerra de Corea y la Guerra de Vietnam, las mujeres asiáticas tienen estrechos contactos con los soldados estadounidenses y en ocasiones se casan con ellos. Dado que, al salir victorioso de esta confrontación, el prestigio de Estados Unidos ha crecido notablemente hasta llegar a convertirse en un líder internacional, el trato de la Administración hacia estas mujeres es mucho más suave en comparación con otros casos, lo que supone que la consecución de la identidad legal para las esposas extranjeras de soldados estadounidenses no encuentra ningún obstáculo y se obtiene con mayor facilidad. Estados Unidos promulga la Ley de la novia de guerra en 1945,[123] permitiendo a los soldados estadounidenses traer a sus parejas extranjeras al regresar al país, lo que supone que unas 300.000 novias de guerra logren el permiso de entrada. Canadá incluso envió algunos barcos como el Reina María, Lady Nelson o Mauritania para facilitar el viaje a Estados Unidos de estas mujeres asiáticas. La llegada masiva de estas novias extranjeras no pasa desapercibida para los cineastas estadounidenses, y como consecuencia se realizan una serie de productos donde este tipo de personaje es protagonista. La aparición de obras fílmicas tales como *Secret Agent (1936) The Solider and the Lady (1937), Lost Horizon (1937), China Pasaje (1937),* etc., muestra que la influencia de Segunda Guerra Mundial está latente y estimula a Hollywood a desarrollar un subgénero relacionado con este tema. Entre las creaciones pertenecientes al mismo deben mencionarse también *Destination Toyko (1943), The Purple Heart (1944) o The Bridge on the River Kwai (1957).* Según los archivos de la

[123] *Racial Integrity Act* dura hasta 1967. No permitía el matrimonio de los blancos con otras razas, pero la situación de los soldados estadounidenses es un caso especial, permitido por la Ley de la novia de guerra de 1945.

época, al menos 6.423 mujeres coreanas se casaron con personal militar de Estados Unidos acogiéndose a la ley de novias de guerra durante e inmediatamente después de la Guerra de Corea.[124] Asimismo *8.040* mujeres vietnamitas llegaron a Estados Unidos por esta misma circunstancia entre 1964 y 1975.[125] La llegada de estas corrientes migratorias se produce en un contexto especial debido a las guerras, y su influencia la apreciamos en la película premiada con un óscar *Sayonara* (1957) dirigida por Joshua Logan y adaptada de la novela de James Michener del mismo título. Cuenta una historia romántica entre un oficial estadounidense y una japonesa durante la guerra de Corea, dos de los personajes, Hana-ogi y Katsumi, representan dos tipos de mujeres ideales: la primera es bonita, valiente y dedicada por completo al arte y a su profesión, la otra es tierna y suave, sabe consolar y cuidar de su hombre. *Sayonara* se estrenó en 1957 convirtiéndose en el prototipo de esta temática. Las películas como *Shogun* (1980)*, The Ninja* (1980) y *Karate Kid II* (1986) mantienen un hilo argumental inmutable: las mujeres débiles y bonitas son conquistadas por sus valientes amantes en su lugar natal.

La década de los 70 es un período marcado en Estados Unidos por la lucha de los movimientos afroamericanos en pro de los derechos civiles y contra la discriminación racial. Durante estos años, el país, debido a consideraciones políticas, necesita con urgencia establecer una imagen positiva mediante el uso de ejemplos típicos de integración con extranjeros. Los chinos son el grupo étnico seleccionado, y esta tendencia generalizada incluye también un mejoramiento de la imagen de sus mujeres,

---

[124] Datos procedentes de Eui-Young, Y. y Phillips, E.H., (1987) *Korean women in transition: at home and abroad*, Los Angeles, Center for Korean-American and Korean Studies, pp.185.

[125] Datos procedentes de Trinh Vo, L., y M. Sciachitano, (2003) A*sian American Women: The Frontiers,* Nebraska, University of Nebraska Press, pp.144.

cuya admisión en la sociedad de forma obediente y domesticada, es una excelente opción para tomarlas como modelo.

7.3 Desde los 80 del siglo XX hasta la actualidad: imágenes femeninas diversas y occidentalizadas

Ya se ha mencionado anteriormente como en la década de los 80 entran en la industria fílmica de Estados Unidos nuevos recursos humanos y mayores fondos económicos, por lo cual los directores y los actores chinos empiezan a tener más oportunidades en la industria cinematográfica. Partiendo de sus propias experiencias y las reflexiones que estas les han generado, los productos de estos directores son mucho más cercanos a la realidad. Los inmigrantes chinos se convierten en uno de los objetos principales en sus creaciones, y una gran cantidad de películas muestran descripciones extremadamente detalladas y complejas sobre las mujeres chinas. Las seleccionadas para este estudio han sido estrenadas a partir de ese momento.

Desde la década de los 80, las imágenes de mujeres chinas en las películas de cine estadounidense muestran una tendencia de diversificación con personalidades distintivas. En cierta medida, se convierten en imágenes femeninas chinas occidentalizadas bajo la influencia de la cultura occidental. *The Last Emperor* (1987) retrata a una moderna y desenfrenada emperatriz Wanrong, acompañada de las valientes y abiertas concubinas del emperador: Shu Fei y Wenxiu, quienes abandonan la ética feudal tradicional, convirtiéndose en mujeres chinas que aceptan la civilización y la cultura occidental. Las películas que seleccionamos también pertenecen a este período de tiempo, por lo tanto, en comparación con las películas anteriores, las presentaciones del género femenino son mucho más diversas. Por ejemplo, *The Joy Luck Club* (1993) cuenta las historias de cuatro madres inmigrantes chinas y sus cuatro hijas que crecen en Estados Unidos. La película retrata varios tipos de imágenes femeninas chinas, no escatimando elogios para aquellas que, cargadas de audacia en el ámbito occidental, se atreven a perseguir sus propios sueños.

Sin embargo, debe aclararse que, aunque la nueva tendencia en la presentación de las mujeres chinas está llegando a las pantallas, no se han eliminado por completo las descripciones clásicas sobre las mismas, y los productos filmados por directores estadounidenses en base a la ideología tradicional y estereotipada siguen estando presentes con frecuencia en la industria fílmica de Estados Unidos. Una de estas películas es *Tai-Pan* (1986), que cuenta la historia de una bella sirvienta interpretada por la actriz china Chen Chong. Es ignorante y celosa, y su único propósito es obtener el amor de su anfitrión blanco, pero este solo la usa como un juguete. No importa cuán sincero sea su amor, su posición de sirvienta asiática nunca la permitirá acceder al nivel social donde se encuentran los occidentales. El teórico francés Daniel-Henri Pageaux introduce los tres elementos de la construcción de imágenes: vocabulario, argumento y relación jerárquica.[126] Es fácil encontrar estos elementos en las películas de Hollywood acerca de la imagen de las mujeres chinas: belleza (figura de las chicas), historia de amor entre hombres blancos y mujeres chinas (argumento narrativo), posición privilegiada de Occidente frente a Oriente, civilización contra barbarie, hombres y mujeres (relación jerárquica). Bajo el efecto combinado de estos tres elementos, la imagen de las mujeres chinas moldeadas por Hollywood se ha convertido una vez más en la "otra", y es urgente su necesidad de ser salvadas por hombres blancos a los que están esperando como una bendición.

Durante este período, otra importante imagen femenina china aparece en las pantallas estadounidenses: las mujeres expertas en kung-fu. Debido a que Bruce Lee impacta en la industria del cine y la televisión americana con su dominio de las artes marciales, la figura de los chinos sufre profundas transformaciones, incluyendo

[126] Este criterio ha sido aportado por Daniel-Henri Pageaux（1994） La Littérature générale et comparée，consultamos la versión traducida (el chino) por Meng,H., (2001), Peking University Press, pp.52.

también lo referente al género femenino. Dado que los estadounidenses carecen de conocimiento respecto a la cultura china y su relación con las artes marciales, no les importa el verdadero espíritu de esta disciplina, solo admiran el atractivo visual de sus acciones en la lucha. La combinación de mujeres y artes marciales generan un inusitado interés en la audiencia, y como consecuencia, surgen nuevas y famosas protagonistas de origen chino. Por ejemplo, Michelle Yeoh en *Empire of Tomorrow* (1997), Zhang Ziyi en *Crouching Tiger, Hidden Dragon (Tigre y dragón) (2000)* y Li Bingbing en *Resident Evil 5 (Residencia diablo 5*) (2012).

La presentación de la figura femenina muestra una gran dicotomía en la pantalla fílmica. La imitación de la ideología tradicional y estereotipada de Hollywood todavía permanece en películas rodadas por los directores blancos, mientras tanto, las mujeres chinas independientes y valientes suelen aparecer en cintas firmadas por directores sino-estadounidenses. Por lo tanto, la aparición de figuras chinas más diversificadas es una tendencia del cine estadunidense a partir de los 80, siendo uno de los principales criterios en este trabajo para realizar la selección de las obras fílmicas estrenadas a partir de este periodo, como ya hemos comentado en el capítulo II.

7.4 Características y causas de la imagen femenina china en el cine estadounidense

- Figuras limitadas

En los últimos 100 años, el cine estadounidense ha creado multitud de imágenes diferentes de mujeres chinas, pero la mayoría de ellas pueden clasificarse en los tipos que hemos mencionado anteriormente. Podemos afirmar que las descripciones fílmicas sobre las mujeres chinas han estado cargadas de estereotipos durante un largo periodo de tiempo, careciendo de una diversidad representada por diferentes edades, regiones, caracteres, etc. Su ocupación laboral rara vez involucra profesiones como abogados, médicos o comerciantes, estando limitadas a labores de baja

capacitación que han generado una impresión estereotipada de la imagen femenina china en el público estadounidense.

La figura fílmica de las mujeres chinas demuestra una evolución gradual. Como representante de la antigua civilización de Oriente, China es extremadamente misteriosa a los ojos de los occidentales en los siglos pasados. En el siglo XIX, este antiguo país declina repentinamente. En ese momento, Estados Unidos no puede captar fácilmente una impresión veraz de China debido a la política del *Sea Ban*[127] Por lo tanto, se mantiene esta figura misteriosa y lejana, y sus habitantes solo pueden echar mano de su propia imaginación para reproducir la imagen de las mujeres chinas. Al mismo tiempo, los chinos residentes en Estados Unidos se dedican principalmente a trabajos humildes, la mayoría de los hombres aprovechando su fuerza física como trabajadores ferroviarios, y las mujeres ejerciendo de prostitutas. Debido al desequilibrio en la difusión de información entre China y Estados Unidos, la imaginación de los occidentales, otorga a las mujeres chinas un componente de "libertinaje sexual" que hace mella en la impresión de la audiencia.

Tras una imagen cinematográfica casi exclusiva de mujeres dedicadas a la prostitución o amantes de blancos galanes, aparecen las campesinas trabajadoras y sumisas, y posteriormente, la experta en Kung Fu que gana un aclamado aplauso de la audiencia estadounidense. La figura femenina denota una clara evolución, pero sigue estando falto de variedad realista, y su proceso es lento y tardío, sin llenar a reflejar en ningún momento del siglo XX la heterogeneidad de las mujeres chinas residentes en América. Entrado el siglo XXI, esta situación está cambiando gracias al desarrollo de China, los

[127] *Sea Ban* se refiere a una serie de políticas aislacionistas lanzados para restringir el comercio marítimo privado y el asentamiento costero. Aparece en la dinastía Ming y Qing, su motivo principal es luchar contra la piratería japonesa, pero no logra un resultado significativo. En la dinastía Qing, *Sea Ban* es cada vez más rígido y finalmente afecta el desarrollo económico de China en gran medida.

contactos diplomáticos más frecuentes entre los dos países y el conocimiento que aportan a la audiencia las nuevas tecnologías. Algunas películas retratan ya diversos tipos de figuras chinas, como sucede en *Crazy Rich Asians* (*Locamente millonarios)* (*2018)*, *The Farewell (La despedida) (2019), Mulan* (2020), etc.

- Expresión desviada de la imagen de las mujeres chinas.

Los productores y directores del cine norteamericano son en su mayoría estadounidenses, por lo que las películas que realizan poseen inconscientemente el estigma de la cultura occidental, generando desviaciones en las imágenes creadas. Los cineastas, sin suficientes conocimientos sobre China, plasman en sus obras informaciones sin contrastar, durante la producción de las películas, demasiados elementos occidentales se mezclan al representar imágenes femeninas chinas, lo que provoca malentendidos culturales en la creación de los personajes, dotándoles de características alejadas de la realidad. Además, cuando el público está viendo una película, hace una interpretación personalizada basada en su propio conocimiento cultural. Así pues, la audiencia también puede albergar una comprensión equivocada de China y sus nativos de género femenino. Estos dos tipos de desviaciones provienen, fundamentalmente, de las grandes diferencias en los patrones culturales y sistema de pensamiento entre las dos naciones, China y Estados Unidos.

- Resumen de la presentación de las mujeres chinas en la filmografía estadounidense

La autenticidad de la imagen de un país extranjero no determina solamente el valor estético de los cineastas, sino que también puede reflejar su relación con el país donde se realiza. A finales del siglo XIX, Estados Unidos, como país capitalista en desarrollo, hace todo lo posible por expandir su influencia en el extranjero, pretende usar la fuerza para abrir el mercado de China y llevar a cabo un dominio colonial. Durante este período, China es un país atrasado, ignorante y corrupto a los ojos de los

estadounidenses, y la intoxicación de sus habitantes por el opio se convierte en un estándar de la literatura occidental. Las películas de Hollywood de ese período no son ajenas a esta impresión, y su enfoque se centra en la situación miserable de los residentes en Chinatown, donde campan a sus anchas mujeres orientales y misteriosas que ejercen de prostitutas.

Durante la Segunda Guerra Mundial, China y Estados Unidos se convierten en aliados, y la situación diplomática entre ambos Estados mejora sustancialmente. Pero después de la fundación de *People's Republic of China* (PRC), el país americano impone un bloqueo administrativo. Con un fuerte prejuicio racista y la influencia de la Guerra Fría, el cine estadounidense desempeña el papel de herramienta para "demonizar" a China y al pueblo chino, y consecuentemente, la figura de sus mujeres también es estigmatizada en sus películas. No es hasta los años 70 cuando las tensiones chino-estadounidenses se suavizan, especialmente después del establecimiento oficial de relaciones diplomáticas entre los dos países en 1979, lo que supone que se realicen frecuentes intercambios políticos, económicos y culturales que cambian gradualmente la actitud estadounidense. La figura de las mujeres chinas en las pantallas mejora lentamente, pero de forma incesante. En los albores del siglo XXI, tras el fuerte auge de la economía china, con la intención de penetrar en su mercado y conseguir nuevas inversiones de capital, la industria cinematográfica estadounidense muestra una actitud cada vez más amigable hacia China, y se evita mostrar la figura de sus mujeres de una forma tan peyorativa como se hacía en años anteriores.

El presente trabajo está enfocado en películas estrenadas a partir de la década de los 80 del siglo pasado. Dirigidas por directores sino estadounidenses, son capaces de perfilar a las mujeres chinas con una diversidad y profundidad que las películas de otras categorías no logran alcanzar.

CAPÍTULO VIII PELÍCULAS DE CHINA CONTINENTAL, HONG KONG Y TAIWÁN SOBRE LOS INMIGRANTES CHINOS

Las acciones migratorias se pueden considerar desde dos aspectos diferentes: migración interna, referida a un desplazamiento en el mismo país, y migración internacional, cuando el lugar de destino es en un país diferente al de partida. Las películas que abordan este tema también pueden hacerlo desde estos dos tipos diferentes de migración, pero nuestro trabajo solo se centra en el último, eludiendo aquellas que exponen desplazamientos en el interior de China. Debido a diversas influencias políticas y sociales, las películas de índole migratoria producidas por China continental, Hong Kong y Taiwán muestran diferencias notables en su realización, sobre todo en lo relativo al enfoque narrativo de sus tramas. A continuación, analizamos algunas de las películas más representativas que tratan este tema rodadas en estos tres lugares, profundizando en sus características y en las causas principales que provocan dichas diferencias.

8.1. Películas de china continental sobre la emigración de los chinos

Con el mejoramiento del estatus nacional, la población china que ha sido rechazada durante un largo tiempo por la cultura y la política occidentales, se muestra impaciente y esperanzado por lograr su reconocimiento y aceptación en el ámbito global. Propagar la cultural nacional y promover un proceso de internacionalización son propósitos cada vez más presentes en la ideología china, lo cual se demuestra consciente o inconscientemente en las películas de tema migratorio o transnacional.

Desde la década de 1990, con la aceleración en el proceso de reforma y apertura económica, China se encuentra en un período de dramática transformación. Los profundos cambios acaecidos también han provocado un gran impacto en la producción fílmica, incrementado por la influencia de la industria cinematográfica occidental, que posee una demanda grande de sus productos en el mercado chino. Por lo tanto, las películas de esta nueva era se alejan drásticamente de las normas

impuestas en épocas anteriores, las cuales, impuestas como consecuencia de la situación social, exigían argumentos profusamente cargados de propaganda política. Para competir con la llegada de la oferta de Hollywood, los productos cinematográficos chinos también deben adaptarse a una considerable evolución, lo cual se evidencia sobre todo en la aparición de gran cantidad de películas comerciales. Asimismo, sin buscar funciones de propaganda política, una gran cantidad de filmes retratan la sociedad real, y sus tramas se centran en la vida cotidiana de la gente común con sus alegrías y sus penurias, como recurso para atraer a una audiencia más amplia que se vea identificada con los protagonistas.

Desde un punto de vista objetivo, en China continental las películas con una expresión auténtica de temática migratoria no se encuentran en una cantidad satisfactoria. Las restricciones políticas son las causas más directas, pero también es importante el hecho de que muchos directores o guionistas fílmicos del continente carecen de experiencia real en las vivencias de un emigrante. La falta de una comprensión profunda hacia los verdaderos problemas y situaciones a los que deben enfrentarse en su periplo, provocan una distancia psicológica del grupo de los cineastas chinos, lo cual influye poderosamente en una ausencia obvia de películas en el mercado fílmico de China continental que se aventuren a tratar el tema de la emigración internacional. Durante un largo tiempo, China continental ha sido y sigue siendo un país típicamente migratorio, lo que supone que una notable población de esta nacionalidad ha decidido establecerse en países foráneos por diferentes razones. Sin embargo, es bastante singular rayando en lo inexistente que personas de otros países emigren hacia China continental. Por lo tanto, debido a estas características del flujo migratorio, la mayoría de su población desconoce las circunstancias de la vida de los inmigrantes, y si algunos poseen ciertos conocimientos limitados, es debido a las noticias que les llegan de parientes que residen en otros países. Estos condicionantes provocan que el mercado fílmico de China continental no muestre apenas interés hacia las obras de tema

migratorio. A pesar del escaso desarrollo de este tipo de cintas en China continental, notablemente menor que el existente en las zonas regionales de Hong Kong y Taiwán, pueden encontrarse algunas relativamente representativas producidas en esta parte del país.

Las películas de temática migratoria internacional producidas en China continental, no pueden obviar la referencia a Estados Unidos, destino profundamente arraigado en la imaginación colectiva de los chinos. Sin embargo, a pesar de su presencia inapelable, el papel que juega este país americano en las tramas tiene diferente protagonismo y características. En consideración a la influencia que ejerce sobre sus personajes según las circunstancias que estos atraviesen, podríamos dividir estas obras principalmente en tres etapas bien definidas.

1. El "sueño americano" en la década de 1980

Durante la época de liderazgo de Deng Xiaoping, tras la muerte de Mao en el año 1976, China se embarcó en un proceso de reformas que se acometieron en diversos terrenos, tanto sociales como económicos. El foco de atención inicial fue la agricultura, ya que su desatención por parte del anterior régimen había provocado importantes deficiencias en la producción de alimentos. También se dio paso a la propiedad privada, se acabó con el control en los precios, se permitió la entrada de inversores extranjeros e incluso se privatizaron algunas empresas hasta entonces estatales. Pero este proceso, a pesar de sus impresionantes resultados a medio y largo plazo que situaron la economía china entre una de las más boyantes a principios del reciente siglo, no resultó sencilla para la población en sus primeros años. La imparable inflación, una desmedida corrupción y la oposición conservadora por parte de influyentes líderes

regionales, hicieron que la población atravesara momentos muy dramáticos y complicados para su supervivencia. El descontento creciente se plasmó de forma trágica en las protestas de 1989 en la plaza de Tiananmén[128]. En el entorno de pobreza y debilidad sicológica que asolaba a la población china, la búsqueda de un elemento que permitiera albergar esperanzas sobre el futuro, se plasmó en la estructura capitalista que se fomentaba desde el poder político. Y sin duda, el lugar que ya en ese momento representaba el modelo de este tipo de organización social y económica era Estados Unidos, que, debido a unas condiciones materiales muy desarrolladas, era considerado el país occidental que reunía todos los ideales de los que carecía la población china. El "sueño americano" que prometía hacer realidad todas sus aspiraciones, se arraigó en la mentalidad de los chinos como un acicate para seguir adelante, ya que les ofrecía un destino incierto pero idealizado.

No es pues de extrañar que numerosas películas rodadas en China continental reflejaran estas difíciles circunstancias en sus tramas. *The Chinese Partner*, película estrenada en 2013 y encuadrada en el contexto social de la década de 1980, construye su principal pista narrativa basándose en el sueño americano de los protagonistas, unos estudiantes jóvenes e ingenuos residentes en la ciudad de Dongqing. Muestra de lo que en aquella época significaba el horizonte soñado de la población china: un recurso idóneo para evadirse de la realidad mediante el proyecto de integrarse en una sociedad plena de oportunidades. Numerosas películas nacionales abordan este tema,

[128] Las protestas de la plaza de Tiananmén de 1989, se reconoce también la revuelta de Tiananmén o el incidente del 4 de junio. Este movimiento abarca una serie de manifestaciones organizados por estudiantes chinos, y se realizó en la plaza de Tiananmén, en Pekín. El movimiento provocó conflictos violentos entre los manifestantes y los ejércitos chinos y provocó numerosos muertos.

los protagonistas o personajes secundarios aspiran a emigrar hacia Estados Unidos para escapar de los sentimientos de insatisfacción, tristeza y frustración que les produce la lucha cotidiana para sobrevivir. Otra cinta representativa de esta temática es *New York, New York* (2016). La protagonista, Ruan Yujuan, viaja a Shanghái con el propósito de llegar desde allí hasta Estados Unidos, pero no lo hace ilusionada por conocer y residir en un país capitalista tan desarrollado, sino que realmente lo que pretende es huir de una vida que solo le acarrea desesperación. Su realidad le resulta insufrible, dado que su relación con las personas que le rodean, su novio, su madre, sus familiares, amigos y con la sociedad en general, es tan alienada, fría y falta de motivación, que destruye todas las ilusiones a las que aspira.

Las circunstancias que rodean a la protagonista de esta película es un reflejo de la lógica presente en la mayoría de la población: aquel país occidental donde supuestamente la gente es feliz y pudiente, les va a ofrecer una vida superior a la que sufren actualmente en una China en reconstrucción. Es esta recurrente vía de escape la que les proporciona una excusa para evitar un pensamiento racional y combativo, consiguiendo aliviar la sensación de cobardía que supone su incapacidad para afrontar una realidad que consideran trágica e ineludible. Por ejemplo, a finales de la década de 1980, el director Xie Jin filmó la película The *Last Aristocrats* (1989), adaptada de la obra Zhaixianji del novelista chino-estadounidense Bai Xianyong. En su trama se muestra la vida de la hija de un embajador chino, Li Tong. Después de que la protagonista se traslade a Estados Unidos para realizar estudios universitarios, su vida allí cambia drásticamente tras la muerte de sus padres. Otra película que refleja la experiencia de los inmigrantes chinos en Estados Unidos. es *Gua Sha (El tratamiento Gua Sha)* (2001), filmada por el director de China continental Zheng Xiaolong. En ella se describe lo sucedido a una familia china tras haber aplicado el tratamiento médico tradicional chino Gua Sha a un niño en Estados Unidos. La obra se centra en los malentendidos causados por esta terapia tradicional, Gua Sha, lo que da pie a reflejar

la dura vida de los inmigrantes chinos en Estados Unidos y los obstáculos creados a causa de los conflictos que se generan entre las culturas oriental y occidental

2. Ansiedad en la búsqueda de raíces durante la era post-inmigrante

Los sentimientos que aporta el nuevo siglo a la población china son diametralmente opuestos a los que albergaban en la década de 1980, cuando perseguían el sueño americano. Tras conocer de primera mano o por referencias de familiares y amigos los conflictos culturales que impiden una integración plena en la idealizada sociedad occidental, se sumergen en una frenética búsqueda de su propia identidad a través de sus raíces. La época post-emigrante, que añade a la desilusión migratoria una mejoría en el entorno nacional chino, se caracteriza por una mirada instintiva hacia su cultura nativa como forma de identificarse con el orgullo creciente de su país. Se vislumbra una capacidad cada vez más evidente para lograr una estabilidad existencial a través de las reformas realizadas en su país, y sin la necesidad de abandonar sus características tradicionales para imitar modelos alejados de su propia idiosincrasia.
Una cinta representativa de este nuevo enfoque es *Mountains May Depart* (2015). Su protagonista, Zhang Jinsheng, aborrecía el pequeño pueblo en el que vivía cuando era joven. Su preferencia por la forma de vida americana llega a tal extremo que a su hijo recién nacido le puso el nombre de "*Da Le*", una traducción de la pronunciación de la palabra inglesa “dollar” en el chino mandarín. Pero su aspiración de establecerse felizmente en Australia se ve ensombrecida por multitud de dificultades procedentes de barreras lingüísticas y conflictos culturales. Es tras este penoso recorrido por tierras extrañas, cuando añora su ciudad natal y reflexiona sobre la gran pérdida que supone todo lo que dejó atrás. Pero ya es irremediable, ni siquiera puede expresarse en su lengua materna, y tampoco cuenta con parientes que con su abrazo y comprensión pudieran aliviarle de la nostalgia. El anciano Lin Ping en *The Love Letter* (2016), emigra a Estados Unidos con el propósito de reunirse con su hijo que se encuentra trabajando

en este país. Pero ni siquiera cuando se establece en este nuevo entorno es capaz de renunciar a la cultura tradicional de sus ancestros. Su hijo, Daniel, con una mentalidad joven que le capacita para adaptarse más fácilmente a las circunstancias, ya está acostumbrado a las costumbres occidentales. Esta disparidad de opiniones y sentimientos provoca que el padre y el hijo se vean envueltos en constantes conflictos, pero la película nos ofrece un final feliz en el que se reconcilian en un proceso de comprensión mutua que les permita convivir, con algunas cesiones por parte de ambos. Se puede observar a través del choque entre dos generaciones, que la población pos-emigrante china puede adaptarse finalmente a las normas y comportamientos de la sociedad occidental, pero que, en este proceso, la ansiedad por mantener sus propias raíces les genera una sensación insalvable de soledad y confusión.

3. Expansión de las películas comerciales

Con el paso del tiempo, a causa del aumento en la cantidad de emigrantes chinos, los directores de China continental descubren el potencial del mercado fílmico relacionado y comienzan a prestar una mayor atención a rodar películas que aborden situaciones migratorias. Un gran número de estas se han estrenado en los últimos años en China continental, siendo la mayoría de índole puramente comercial. En comparación con las obras filmadas por directores chinos que trabajan en el exterior, las realizadas en China continental suelen aprovechar la acción migratoria y sus participantes como excusas para acrecentar su propia fama a través de obras con escaso realismo y amplia repercusión. Estas películas no dedican su atención a las verdaderas circunstancias del grupo migratorio, y tampoco se incluyen reflexiones profundas sobre la propia inmigración y sus causas, sino que la mayoría de estos directores enfocan su cámara solamente a situaciones románticas con protagonistas

emigrantes. *Finding Mr. Right 1* (2013), *Beijing and New York* (2015) o *Detective Chinatown 2* (2018), son algunas de las obras más representativas de esta categoría.

8.2. Películas de taiwán sobre la emigración de los chinos

Taiwán, al igual que Hong Kong, tiene el mismo origen cultural que China continental, pero al tratarse de una pequeña isla, su población ha estado formada por inmigrantes desde la antigüedad. El tema migratorio constituye una categoría importante en la que figuran numerosas películas taiwanesas. Una gran parte de las mismas hacen referencia a las circunstancias propias de la inmigración interna entre China continental y Taiwán. Este tipo de películas hacen su aparición en la década de los 80, y los argumentos se centran en familias taiwanesas en las que alguno de sus miembros proviene de China continental.

Debido a la influencia histórica y política, la reafirmación nacional siempre ha sido una temática importante que inspira a las películas taiwanesas de forma directa o implícitamente. A partir de la década de 1970, los fracasos de Taiwán en la diplomacia internacional hicieron que las autoridades se esforzaran por establecer una identidad cultural y una política independiente propias de la isla. Los cineastas también son proclives a perseguir estos propósitos, y las primeras películas en las que los inmigrantes son protagonistas, tienden a centrarse en temas como la búsqueda del lugar de origen o el regreso a la tierra materna. Por ejemplo, la película *Home, Sweet Home,* filmada en 1969, abordó esta tendencia de forma extrema, contando la historia de jóvenes intelectuales taiwaneses que, tras haber emigrado al extranjero, regresan a su ciudad natal para recuperar el sentido de pertenencia y la felicidad que perdieron cuando estaban lejos de ella. La película *Far Away From Home* (1990) está basada en la vida de inmigrantes taiwaneses en Italia, en la escena final, todos los personajes principales regresan en avión a su isla natal, recobrando la esperanza en una nueva

vida en su añorada Taiwán. La película *Cape Nº 7* (2008) logró una notoria mejoría en el deprimido mercado de las películas taiwanesas de ese momento. Su trama se centra en la relación romántica entre un profesor japonés y una chica taiwanesa, abordando con tino el tema, siempre conflictivo pero eficaz, del amor trasnacional. Aunque esta película no es la primera obra taiwanesa donde aparecen inmigrantes japoneses en Taiwán, utiliza una nueva perspectiva al mostrar la posición igualitaria de los personajes de ambos países. Este enfoque buscaba un reforzamiento de la autoestima de la isla, dado que durante el largo periodo en que Taiwán fue una colonia del imperio de Japón, de 1895 a 1945, la posición social de los inmigrantes japoneses era mucho más alta que la de los nativos taiwaneses. Por lo tanto, esta película expresaba entre líneas la necesidad social de Taiwán de propagar una identidad nacional con su consiguiente cultura local, notablemente mermada en los años de dominación japonesa, pero que estaba latente en el sentir y los deseos de la población isleña. Debido a la marginación geográfica y la ambigüedad de la diplomacia internacional, la promoción de la conciencia nacional y la identidad étnica de Taiwán se convierte en una tarea particularmente importante para sus habitantes. La conciencia étnica se ha convertido en una palabra clave en las películas taiwanesas, omnipresente en las obras fílmicas de distintas categorías, incluidas las de tema migratorio.

También es importante constatar que el uso de la perspectiva feminista y la participación activa de cineastas del género femenino son características destacadas en las obras fílmicas taiwanesas. *Siao Yu* (1995), de la directora Sylvia Chang, es una clara representante de las películas de inmigrantes taiwaneses filmadas desde esta perspectiva. La protagonista Siao Yu da vida a una mujer que ha emigrado a Estados Unidos y experimenta las dificultades que se presentan en este proceso. Como figura marginal desatendida por la sociedad, debe sobrevivir en una sociedad caótica y ajena, realizando grandes esfuerzos en busca de oportunidades que posibiliten dar sentido y valor a su vida.

Al finalizar el bloqueo político impuesto a Taiwán por parte de China continental (1949-1979), y debido a la apertura democrática y el ascenso económico de este país, los intercambios económicos y culturales entre las dos regiones se han ido incrementando gradualmente. El término "novias extranjeras"[129] ha llegado a la vista pública de los taiwaneses acompañado de una creciente flexibilidad de las políticas migratorias. Según las estadísticas, hasta 2000, dos tercios de las 470.000 novias extranjeras de Taiwán provienen del China continental, 80.000 provienen de Vietnam y el resto de mujeres inmigrantes provienen de Indonesia, Tailandia, Filipinas, Camboya, Japón y Corea del Sur (Hsiao-Chuan Hsi, 2000: 50). Numerosos documentales y películas enfocan su cámara hacia estas mujeres extranjeras que llegan a Taiwán para realizar un matrimonio trasnacional. Películas como *Let's Not Be Afraid! --- A documentary on the struggle of marriage migrants in Taiwan (2010), We Are Family (2012), My Joana (2003), My Imported Bride (2007)* y *Overseas Home (2004)* son algunas de las más notables. En sus guiones, las novias extranjeras han sido invariablemente oprimidas por las políticas de inmigración, debido a la presión de la cultura tradicional de China. Una vez en Taiwán, a menudo se convierten en herramientas reproductivas, pero no logran evitar el sufrimiento procedente de la discriminación familiar y social. Estas películas taiwanesas centradas en las novias extranjeras son una parte importante de los productos audiovisuales de la isla.

[129] Las novias extranjeras generalmente identifican a mujeres del exterior de la isla, generalmente del sudeste asiático y China continental, que han contraído matrimonio con hombres de Taiwán. De hecho, las mujeres extranjeras no pertenecen únicamente a estas zonas geográficas, pero debido a que las vietnamitas y chinas del continente representan la mayor cantidad, este término se refiere a ellas en la impresión común de los taiwaneses.

8.3. Películas de hong kong sobre la emigración de los chinos

El tema migratorio tiene una posición especial en las películas de Hong Kong. Siendo el lugar más densamente poblado de China, lo que supone que posea el mayor porcentaje de emigrantes en su población, su imagen está presente en toda la historia del cine de Hong Kong. Se puede apreciar en películas de diversos géneros, desde obras tempranas como la serie *Long Arm of the Law (*1984) y una posterior trilogía de inmigración de Zhang Wanting, hasta obras más recientes como *Ip Man* (2008, 2010 y 2015) o *Echoes of the Rainbow (*2010). La interpretación de sus tramas argumentales está estrechamente relacionada con la historia política y social de Hong Kong. En 1975, tras una cruenta guerra con las tropas estadounidenses, el Partido Comunista de Vietnam liberó el país e implementó una política de nacionalización. Durante este periodo, y más adelante en su enfrentamiento con China en 1979, la situación bélica e inestable hizo muy dura la vida de los inmigrantes chinos en Vietnam, la mayoría de los cuales huyeron a Hong Kong que se convirtió en el asilo principal tanto para estos como para refugiados vietnamitas. *The Story of Woo Viet (1981) y Boat People (1982)* surgieron bajo este trasfondo histórico. Sus cámaras reflejaron la difícil existencia de los inmigrantes chinos en Vietnam, y en la última de ellas se incluyó una descripción realista de la tragedia de la Nueva Zona Económica de la posguerra en Vietnam. Ambas películas se rodaron anteriormente a la Transferencia de soberanía de Hong Kong que se efectuó en 1997,

Los residentes de Hong Kong han protagonizado una ola de emigración desde principios de la década 80 del siglo pasado. La transferencia de soberanía de Hong Kong a finales de siglo provocó el desconcierto y encendió un sentimiento de miedo hacia el partido comunista en el seno de todas las clases sociales de la región. Emigrar hacia un país extranjero se convirtió en la forma de esquivar las posibles consecuencias de la transferencia en el poder económico de los hongkoneses en ese

momento, América del Norte, Australia y el Reino Unido fueron los destinos más populares. Los emigrantes pertenecían mayoritariamente a la clase alta adinerada, y también un gran número de personajes de las élites intelectuales de clase media. En aquel momento, cuando unos amigos se encontraban en la calle, su saludo no era el tradicional "¿Has comido?" o "¿Cómo has pasado el día?" sino que se convirtió en "¿Has preparado la emigración?". Este ambiente propenso a la migración hizo que el tema apareciera con frecuencia en las películas de Hong Kong durante los años 80 y 90. Películas como *The Illegal Immigrant* (1985)*, Rumble in the Bronx* (1995) y *Comrades: Almost a Love Story* (1996) son buenos ejemplos. La moda de la migración era tan popular, que incluso se incluía en las comedias y las películas románticas hongkonesas de aquella época.

A diferencia de la imagen de los emigrantes descritos en las películas de China continental o Taiwán, en las de Hong Kong normalmente son grupos marginales como ladrones, asesinos, prostitutas, homosexuales y vagabundos. Además de mostrar el sentimiento de los hongkoneses sobre los inmigrantes, modelado por la moderna historia de Hong Kong, también transmite indirectamente su orgullo por poseer una identidad propia y la rebeldía frente a su pérdida, vaticinada por los radicales cambios políticos y sociales que traería la transferencia de soberanía de Hong Kong de 1997. Los productos fílmicos surgidos en Hong Kong, eran la expresión y el eco invisible del pánico social que atormentaba los pensamientos de sus habitantes.

De igual modo que sucedía en Taiwán, también en Hong Kong existían cineastas femeninas que alcanzaron una merecida fama. La famosa directora Ann Hui, nacida en China continental y crecida en Hong Kong, se especializa en el uso de la perspectiva femenina en sus obras, y desde su óptica, maneja de forma espléndida los problemas generados por la integración, los conflictos culturales y la ética de la humanidad. La película que dirigió, *Song of the Exile* (1990), se basa en la propia experiencia de la

directora y de su madre japonesa para construir las protagonistas de la trama. En esta obra, por lo tanto, se cuenta la vida de una mujer joven que creció en China y marchó después a estudiar en Inglaterra. Cuando regresa a Japón para permanecer junto a su madre en su país natal, las barreras comunicativas de las que es objeto y la indiferencia de los nativos debido a su procedencia, hacen que comprenda el doloroso sufrimiento de su madre cuando estaban en China. La película utiliza una estructura de espacio-tiempo entrelazada para conectar Macao, Hong Kong, el Reino Unido, Japón y China continental. A través de este recurso, consigue mostrar con claridad como la madre japonesa y la hija de Hong Kong sienten el dolor del desplazamiento y las confusiones que provoca el residir en un país extranjero, reflejando la inseguridad y tristeza por la pérdida de la sensación de pertenencia que lleva consigo la acción migratoria. Otra directora especializada en filmar la vida de los inmigrantes es Zhang Wanting (Mabel Cheung) perteneciente a una segunda generación de nuevos cineastas posteriores a Ann Hui. Su trilogía de la inmigración *The Illegal Immigrant* (1985), *An Autumn's Tale* (1987) *y Eight Taels of Gold* (1989) cuentan la vida de los inmigrantes chinos en Estados Unidos, y a través de descripciones detalladas de la experiencia de sus personajes, explora el significado de la identidad y las raíces culturales. En una entrevista, dijo que la razón para rodar películas de tema migratorio, es el resultado de reflexionar sobre el futuro de Hong Kong tras conocer las negociaciones chino-británicas de 1983. Ella dice que "Empecé a prestar atención a esta patria desconocida (China) y traté de aprender su historia y buscar mi raíz cultural" (Sun y Qin, 2010: 24).

Cuando la emigración de los hongkoneses se convirtió en una moda en la década de los 80, Wanting Zhang fue un director que navegó contra corriente y giró su atención hacia la China continental rodando *Eight Tales of Gold* (1989). Esta película cuenta una historia acontecida después de la Revolución Cultural china. El personaje principal llega a Estados Unidos de forma ilegal y sobrevive como taxista en este nuevo país durante más de diez años. Para disimular su miserable vida y hacer ostentación de un

falso éxito en su visita a los parientes en China, pide a un amigo que le preste unas joyas de oro para lucirlas con orgullo en su regreso a su ciudad natal Santou. Cuando llega al destino, descubre con asombro y frustración que ninguno de sus familiares reside ya en su ciudad natal. La directora dedica pinceladas sumamente delicadas al viaje del protagonista y la situación cambiante de sus pensamientos antes y después de regresar a China. A pesar de no cumplir con sus expectativas, la sencillez de la población de su ciudad natal y las estrechas relaciones interpersonales que no pudo sentir en Estados Unidos le hacen sentirse tan cómodo que se plantea seriamente quedarse para siempre entre los suyos. En otra película de la misma directora sobre los inmigrantes chinos, *City of Glass (*1998), Zhang Wanting intenta construir una reminiscencia de la cultura colonial de Hong Kong. La historia toma el año 1997 como contexto, y sitúa en él a dos protagonistas que fueron novios cuando estudiaron en la Universidad de Hong Kong. Xu Gangsheng fue encarcelado por participar en campañas políticas, y la decepción y rabia que la realidad de Hong Kong le causó hizo que decidiera irse a Francia. Su novia Yunwen se puso a trabajar a tiempo parcial en Hong Kong para acumular dinero con el que cumplir su propósito de irse a vivir con Xu Gangsheng en este país europeo. Debido a sus respectivos aprietos económicos, solamente podían comunicarse esporádicamente a través de llamadas de larga distancia, y esta falta de comunicación provocó graves malentendidos entre ellos. El fallecimiento de su padre impidió a Yunwen viajar a Francia, perdió progresivamente el contacto con Xu y terminaron casándose ambos con otras personas. Después de muchos años, esta ex-pareja se reencuentra en Londres, y en el camino para acudir a una cita, los dos mueren en un accidente de coche. Los hijos de ambos acuden al Reino Unido para su funeral y cuentan el romántico pasado que no pudo ser de Xu y Yunwen. En esta película, el protagonista que emigró a Francia mantiene un sentimiento profundo hacia su patria, y a pesar de los muchos años transcurridos, sigue estando atento al desarrollo económico y político de China continental y Hong Kong, ya que no ha perdido la esperanza de regresar a su país después de 1997. A diferencia a la

mayoría de obras de este periodo, las rodadas por Wanting Zheng no incluyen una gran preocupación por la transferencia de soberanía de Hong Kong, sino que se centra más en el estado psicólogo y la realidad de los emigrantes chinos que residen en los países extranjeros.

Cabe mencionar que los directores de Hong Kong tratan con frecuencia el tema de la homosexualidad transmitiendo reflexiones culturales profundas, por ejemplo, en la obra *Happy Together (1997)* dirigida por Wong Kar-Wai. En sus películas, los personajes a menudo se encuentran al margen de las normas sociales establecidas, y como consecuencia, sufren el rechazo de la sociedad y son incapaces de encontrar sus propios valores. En la película *Happy Together (1997)*, el director sitúa la historia en Argentina, lejos de Hong Kong. La vida marginada e indefensa que genera una identidad sexual diferente a la de la sociedad corriente crea un espacio apartado tanto en lo psicológico como en lo geográfico para los personajes. La película se desarrolla en un ambiente de exilio, circunstancia que acrecienta el caos en la conciencia de identidad de los hongkoneses tras la llegada de los años 90.

La película del director Peter Chan, *Comrades: Almost a Love Story* (1996), también expresa la idea de "una mentalidad vagabunda", el director conecta el tiempo y el espacio de Hong Kong y Nueva York en su narración fílmica, y a través de los dos personajes principales expresa la percepción de los chinos continentales hacia Hong Kong y Estados Unidos. La protagonista Li Qiao piensa que Hong Kong es una tierra de oro llena de oportunidades y dinero. El otro protagonista, Li Xiaojun, imagina Hong Kong como un mundo nuevo donde vivir aventuras fascinantes, un lugar donde se mezclan las culturas china y occidental. Al igual que la tía de Xiaojun, que fue fiel a su amante británico a lo largo de toda su vida y no se casó nunca, la cultura colonial representa una atracción profunda y un cierto tipo de nostalgia para los hongkoneses. En esta película, la repetida aparición de logotipos de catering estadounidenses y

otros bienes de consumo occidentales simbolizan el sueño de los nativos de Hong Kong y su deseo de recuperar la identidad perdida que provocó el gran cambio político de 1997. Para ellos, Estados Unidos parece ser el único destino que les admite, sin embargo, cuando la película se acerca a su culminación, un grupo de inmigrantes chinos pasa bajo la Estatua de la Libertad como si fueran turistas, lo que da a entender que, para los estadounidenses nativos, los chinos residentes en el país no guardan ninguna diferencia con los visitantes ocasionales, ambos son forasteros. Estados Unidos tampoco puede ser un sustituto de su tierra natal.

Hong Kong, una sociedad que se ha desarrollado durante más de cien años mezclando la cultura tradicional china y la cultura moderna occidental, siempre se ha debatido en una confrontación constante entre ambas, reflejada en las contradicciones que supone la conservación de sus valores chinos y el rápido desarrollo de las ciudades modernas. Su condición de metrópoli internacional y su posición geográfica la convierten en una zona ambigua entre los dos mundos, China y Occidente, lo cual genera una dualidad que es apreciada por sus características orientales a los ojos del mundo occidental y por las de Occidente a los ojos de los chinos continentales. Este efecto espejo ha supuesto una doble restricción para la auto definición de la identidad cultural de Hong Kong. El conjunto de marginaciones causadas por el espacio, la historia, la política y la cultura, ha dejado una huella profunda ineludible en la identidad de la población hongkonesa. Los directores de Hong Kong son expertos en la búsqueda de un ángulo especial fílmico donde observar las semejanzas entre los grupos marginales y los hongkoneses. Por un lado, la marginación ha traído incertidumbre a la construcción de su identidad, por otro lado, ha provocado que Hong Kong sea un lugar más independiente, libre, flexible y dinámico. En cierto sentido, la identidad propia de los hongkoneses comparte las mismas características con la de los emigrantes chinos, ambos se encuentran en un proceso de transformación continuo. Tomando como ejemplo a los grupos marginales, los directores

hongkoneses se afanan en aportar a sus películas una alta cantidad de descripciones delicadas que configuren la esencia de su país.

CAPÍTULO IX. CONTEXTUALIZACIÓN DE LOS DIRECTORES DE CHINOS DE ULTRAMAR Y FICHAS Y SINOPSIS DE LAS PELÍCULAS ELEGIDAS

9.1. Directores chinos en ultramar

La figura de los chinos que aparecen en la pantalla estadounidense tiene una historia larga, pero la explosión de los productos fílmicos enfocados en los inmigrantes chinos y los sino-estadounidenses se empiezan a rodar en la década de los 80, y la mayoría son obras de directores chinos o sino-estadounidenses. Este fenómeno relaciona directamente la participación de directores chinos con la filmografía estadounidense y el desarrollo de la industria cinematográfica en el área asiática. En el caso de las películas elegidas para esta investigación, una gran parte de ellos son obras de los directores chinos de ultramar.

La distribución de los chinos de ultramar presenta preferencias geográficas. El estudio *A Study of the Overseas Chinese Director Groups and the Construction of Identity* de Luxia Zhou en 2013 analiza la situación individual, la experiencia personal y profesional de 140 directores chinos de ultramar, 92 masculinos y 48 femeninos. El resultado de su estudio revela que hay una preferencia geográfica de estos cineastas.

Estadística de Distribución Geográfica de los Directores Chinos de ultramar después de Emigración		
	País de Destino	Población (%)
América del Norte 98 (70.0%)	Estados Unidos	78 (55.7%)
	Cánada	19 (13.6%)
	Cuba	1 (0.7%)
Asia 28 (20.0%)	Japón	4 (2.9%)
	Malasia	12 (8.6%)
	Singapur	8 (5.7%)
	Indonesia	2 (1.4%)
	Talandia	2 (1.4%)
Europa 9 (6.4%)	Inglaterra	3 (2.1%)
	Francia	3 (2.1%)
	Alemania	3 (2.1%)
Oceanía 5 (3.6%)	Australia	4 (2.9%)
	Nueva Zelanda	1 (0.7%)
Totalidad	140 personas (100.0%)	

Tabla V. Tabla traducida, la tabla original proveniente del trabajo de Zhou, L.X., (2013) op.cit, pp.8

Un gran número de ellos residen en América de Norte, la mayoría en Estados Unidos; entre estos, 40 llegaron al país como inmigrantes de primera generación, y 38 han nacido dentro de sus fronteras. Las causas principales son las siguientes:

El desequilibrio del desarrollo económico mundial siempre ha sido la fuerza impulsora de las actividades migratorias. Como país desarrollado, Estados Unidos se ha convertido en una de las opciones con prioridad para los inmigrantes de China Continental, Hong Kong, Macao y Taiwán, antes y después de la reforma y apertura. La actitud y la política positiva de la sociedad estadounidense desde la década de 1960 y la relación diplomática entre China y Estados Unidos en la siguiente, facilitan la acción migratoria de los chinos hacia tierra estadounidense. La transferencia de la soberanía de Hong Kong de 1997 también provocó una notable oleada de inmigraciones. La mayoría de los directores de primera generación de inmigrantes reflejan la acción migratoria en fechas anteriores a 1997. Además, la buena calidad de la educación fílmica y la madurez del sistema cinematográfico ofrecen una cuna propicia para la labor de estos directores. El 81,9% de los directores sino-estadounidenses tienen la experiencia de una educación superior de ESTADOS UNIDOS, y por último el mercado correspondiente a este enclave y su reputación en los festivales fílmicos también han creado un ambiente atractivo para los directores de cine.

A través de diversas revisiones sobre la selección del tema y el tipo de películas acometidas por los directores chinos de ultramar, puede observarse que la mayoría de las obras premiadas o con un alto reconocimiento social en el mundo occidental, abordan principalmente el tema de la vida de los chinos de ultramar, presentando su nostalgia, impresiones acerca de su patria y otros temas sobre Oriente. La mayoría de las obras son cine artístico y documentales. Dicha preferencia temática es el resultado de una elección bidireccional: muchos directores chinos en el extranjero son

productores de películas independientes marginales fuera del sistema cinematográfico convencional. La selección de tema, guion y actores es bastante limitada para ellos, y el aprovechamiento de su propia identidad a través de un contexto y experiencia personal se convierte a veces en la única opción para su creación fílmica. Por supuesto, también hay muchos directores que, comprometidos con la defensa de su espíritu de independencia, prestan atención a su identidad y a las realidades de los chinos en el extranjero, producen con convicción películas independientes. Por otro lado, los festivales internacionales suelen tener una opinión inmóvil sobre la identidad disparatada de los directores chinos de ultramar, y siguen existiendo diversas ideas estereotipadas que son la causa de que se les critique duramente cuando ruedan películas cuyos temas no están enfocadas a los grupos chinos. Algunos directores sino-estadounidenses de Hollywood ya han roto este techo de cristal como Ang Lee, Waney Wang, Justin Lin y otros, no cesando en sus exploraciones sobre el tema y el estilo fílmico. Para la mayoría de los directores sino-estadounidenses, la selección de temas sobre la población china todavía es una forma más segura y aceptada por el mercado y los jurados de los festivales internacionales. Los directores que han sido mencionados anteriormente también dedicaron un largo periodo de su trayectoria profesional a los chinos o a temáticas orientales.

<table>
<tr><td colspan="4">Estadística sobre el Lugar de Nacimiento de los Directores de Chinos de ultramar</td></tr>
<tr><td>Tipo de inmigrante</td><td>Lugar de Nacimiento</td><td colspan="2">Población (%)</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Primera generación de inmigrante 65 (46.4%)</td><td rowspan="3">China</td><td rowspan="3">65(46.4%)</td><td>China Continental</td></tr>
<tr><td>Hongkong, Macao</td></tr>
<tr><td>Taiwán</td></tr>
<tr><td rowspan="10">Descendientes de la primera generación 75 (53.6%)</td><td rowspan="2">America del Norte</td><td rowspan="2">44(31.4%)</td><td>Estados Unidos</td></tr>
<tr><td>Cánada</td></tr>
<tr><td rowspan="5">Sudesta Asiatico</td><td rowspan="5">28 (20.2%)</td><td>Malasia</td></tr>
<tr><td>Singapore</td></tr>
<tr><td>Indonesia</td></tr>
<tr><td>Felipinas</td></tr>
<tr><td>Vietnam</td></tr>
<tr><td>Oceanía</td><td colspan="2">2 (1.4%)</td></tr>
<tr><td>América Central</td><td colspan="2">1 (0.7%)</td></tr>
<tr><td>Totalidad</td><td colspan="3">140 personas</td></tr>
</table>

Tabla VI： Los datos provenientes del trabajo de Zhou, L.X., (2013) op.cit,

Según la tabla VI, el 46,4% de los directores de diáspora china son de la primera generación migratoria, el 53,6% de la segunda generación. Su nivel de integración social puede deberse a varios aspectos. Sin duda, el tiempo de estancia en el país receptor puede ser uno de los factores más influyentes. Ser de la primera generación o de la segunda, sobre todos para los inmigrantes adultos, significa que la memoria y las influencias procedentes de la patria pueden ser pertinaces. A causa de las acciones migratorias acometidas por estos directores o sus antecesores para cruzar las fronteras de otros países, les asignan unas etiquetas tales como “etnia minoritaria”, “disparo”, “exiliado” y otras. Los productos culturales nacidos a causa de la migración existen desde siempre en la historia humana, pero las oleadas migratorias masivas a nivel internacional únicamente desde los siglos XIX y XX, y su auge en la segunda mitad de este último amplifica la experiencia de dispersión étnica de un grupo reducido de personas a una experiencia común y frecuente de esta era. Bajo el contexto de la globalización, muchos autores, artistas y académicos pertenecientes a estos grupos aprovechan diferentes medios para realizar su creación cultural. Sus experiencias y sentimientos y los de sus comunidades aportan unos recursos exuberantes.

El cine se construye con imágenes móviles tanto visual como conceptualmente. El código cinematográfico que se dedica al aspecto de la materialidad de la película, la tecnología y el uso de aparatos no es un aspecto que este trabajo vaya a analizar. Por el contrario, la trama, los personajes, los detalles culturales y sociales son los elementos clave de observación y análisis. Las obras cinematográficas son productos que muestran una huella profunda legada por los directores, la forma del montaje, el guion, la estructura de la trama, y sobre todo, la ideología reflejada. Estas son las marcas que se desprenden de cada director concreto. Las obras elegidas para este estudio provienen de directores chinos y sino-estadounidenses, obras que reflejan las observaciones y las reflexiones de cada uno de ellos.

Basado en las entrevistas realizadas a directores por diferentes canales mediáticos, podemos saber muchos directores han dado forma a sus obras fílmicas a través de sus propias experiencias reales. En caso de las películas elegidas a este trabajo, los directores como Wayne Wang de *Chan is Missing* (1982), Mabel Chueng (*An Autumn´s Tale (*1987), Georgia Lee de *Red Doors* (2005) y Frank Lin de *Children of Invention* (2009), ellos han confirmado que su creación fílmica tiene una relación estrecha con sus experiencias propias, las cuales sirven de base para reflexionar sobre la vida personal de la segunda generación de inmigrantes, y las vicisitudes de dichas personas como centro neurálgico de sus estudios.

Como se aprecia en la tabla anterior, dentro de los directores chinos estadounidenses o de ultramar, uno de ellos destaca por encima del resto: Wayne Wang, nacido en Hong Kong en 1949. Es director de cine, guionista y productor, graduado del Colegio de Arte de California en Oakland, Estados Unidos Le fascinan profundamente las películas de Hollywood desde la infancia, incluso el nombre inglés Wayne fue tomado de la estrella de películas del oeste John Wayne. En la década de los setenta, estudia en el Colegio de Arte de California en Oakland, Estados Unidos Después de graduarse, regresa a Hong Kong con el deseo de convertirse en un productor independiente, sin embargo, en ese momento las películas de Kung Fu eran la moda en esta región. Wayne ejerce como director de televisión, pero poco tiempo después regresa a Estados Unidos y participa en el rodaje de la película a *Man, a Woman and a Killer* (1975) como co-director. Después decide quedarse en este país para conseguir su propósito de ser un cineasta independiente. En 1981 se estrena su película *Cheng is Missing*. A pesar de que solo es una película de bajo coste (20.000 dólares) con un fuerte estilo personal, está considerada una obra pionera del cine independiente, y en ella acude a los asiáticos estadounidenses que hacían los papeles de personajes principales en el teatro para llevarlos a la gran pantalla. Esta película, junto a *Dim Sum* y *Eat a Bowl of Tea*, estrenadas tres años más tarde y que describen la situación de los sino- estadounidenses y los choques culturales, se ha reconocido ampliamente como

la Trilogía fundamental de los sino-estadounidenses. En 1993, la película *The Joy Luck Club (El Club de la Buena Estrella)* producida por Disney llega a las salas estadounidenses logrando un gran éxito de taquilla. Wayne Wang entra en el grupo de directores aceptados por Hollywood. Empieza a abordar nuevas temáticas y estilos diferentes, filmando obras como *Smoke* (1995), *Brooklyn Boogie* (1995), *Maid in Mahnhattan* (2002), *Because of Winn Dixie* (2005), *The Last Hollidy* (2006). Todas estas cintas salen del circulo de los chinos o los sino-estadounidenses, y se exponen temas sobre las relaciones en América entre diferentes clases sociales o dentro de una familia, e incluso rueda películas experimentales como *Life Is Cheap But Toilet Paper Is Expensive* (1989) o *The Center of World* (2001). Wayne Wang está especializado en un uso sutil del lenguaje fílmico para mostrar el rico mundo interior de las mujeres. Las obras donde presenta a las mujeres de protagonistas, como *Dim Sum* (1985), *The Joy Luck Club* (*El Club de la Buena Estrella)* (1993), *A Thousand Years of Good Prayer* (*Mil años de buenas oraciones*) (2007) o *Snow Flower and the Secret Fan (Flor de Nieve y el Abanico Secreto)* (2011), han destacado por la descripción elaborada de los personajes. Los narradores en la trama suelen ser las propias mujeres desde la perspectiva del "yo mismo", mostrando su conciencia y estrategias para la resolución de los problemas. Se cuenta una anécdota sobre el director Wayne Wang: debido al uso agraciado de la perspectiva narrativa femenina en sus obras, antes de ser conocido a nivel social muchas personas creían que Wayne Wang era una directora y no un director.

Otro director que tiene reputación internacional es Ang Lee. Su experiencia personal es bastante parecida a la del anterior cineasta, ya que ambos han tenido la experiencia de estudiar en Estados Unidos. Las películas tempranas de Ang Lee también están enfocadas a los chinos de ultramar. Su trilogía familiar también es conocida como la trilogía paternal, tres películas que tienen una figura paterna protagonizada por el actor Sihung Lung: *Pushing Hands (Las manos que empujan)* (1991). *The Wedding*

Banquet (El banquete de bodas) (1992) y *Eat Drink Man Woman* (Comer, beber y amar) (1994), dos de ellas tratan sobre los sino-estadounidenses y sus conflictos familiares. Después del éxito basado en las películas de dicha temática, Ang Lee entra en Hollywood para afrontar nuevos retos temáticos: Sense and Sensibility (*Sentido y sensibilidad)* (1995), *The Ice Storm (La tormenta de hielo)* (1997) y *Ride with the Devil (Cabalga con el diablo)* (1999) conforma su nueva trilogía realizada en Hollywood, y todas ellas relatan los auténticos avatares de los estadounidenses. Su obra *Crouching Tiger, Hidden Dragon (Tigre y dragón)* (2000), encuadrada en una estética oriental en el entorno de Hong Kong, logra un gran éxito de mercado, e incluso gana una serie de premios fílmicos, incluyendo el óscar a la mejor película de lengua extranjera. Una película posterior, *Brokeback Mountain (Terreno Vedado)* (2005), que cuenta la relación amorosa entre dos cowboys homosexuales, llegó a ganar tres premios Óscar de un total de ocho nominaciones. A la diferencia de la perspectiva femenina de Wayne Wang, las primeras obras de Ang Lee demuestran las reflexiones sobre la cultura patriarcal. Su trilogía familiar enfocada a la relación padre-hijo muestra la brecha insuperable entre ambas generaciones, reflejando, no obstante, la tolerancia del padre hacia la siguiente generación. La película transmite un sentimiento de "conciencia paterna" coincidente con las tradiciones chinas, donde el poder patriarcal es solemne e indiscutible.

En la película *Pushing Hands* (Manos que empujan) (1995), la imagen del padre, maestro de Tai Chi, es muy serio y callado, representa un padre típico de una familia china. A diferencia del enfoque ofensivo occidental, las artes marciales chinas siempre destacan la importancia de la "armonía", virtud que ha sido la herramienta principal de este padre en el momento de tratar los conflictos entre él y su nuera extranjera. A lo largo de la película, independientemente del entorno en el que vive, sigue manteniendo las disciplinas del Tai Chi y su práctica: "Nada puede detener el progreso de mi habilidad. Pero el nudo interior nunca se puede abrir con puños y pies", afirma.

La actividad es buena, la soledad es insoportable. "Lo siento por tu madre, al único al que puedo pagar es a ti". En *The Wedding Banquet (El banquete de bodas)* (1993), el personaje paterno es un soldado jubilado con un hijo homosexual que no se atreve a desobedecer las órdenes de su padre, y por lo tanto, sigue fielmente sus instrucciones desde una edad temprana hasta llegar a convertirse en un simple accesorio de sus progenitores. Por esta razón, Wei Tong debe esconder su identidad sexual, y finge que su amante gay es solamente un amigo, obligándose incluso a casarse con una chica china, Weiwei. Pero todos los secretos se complican y explotan debido a la visita que le hacen sus padres. Estas obras muestran las diversas contradicciones dentro de los miembros de una familia bajo la ética familiar tradicional y las imposiciones de la cultura patriarcal. Esta película es un digno retrato de la vida real, y la razón última por la cual la película expresa pensamientos sobre la naturaleza humana, la familia y el patriarcado es porque se trata de una exposición autobiográfica del propio Ang Lee.

No solo las obras de Wayne Wang y Ang Lee muestran huellas de sus experiencias personales y sus reflexiones sobre los conflictos culturales. Stanley Kwan, el creador de *Full Moon in New York* (1989) es un hongkonés, director de cine. Sus obras tratan de mostrar las situaciones complicadas de las mujeres y sus luchas respecto a los asuntos románticos. Como uno de los pocos directores asiáticos que reconoce su identidad sexual, Kwan también ha rodado muchas obras que cuentan la vida de los homosexuales. *Siao Yu* (1995), dirigida por la Sylvia Chang, artista polifacética, actriz escritora, cantante, productora y directora de cine taiwanesa. Sus obras destacan por el enfoque hacia la vida cotidiana de las mujeres, mostrando el mundo interior de los personajes femeninos y sus conflictos emocionales. Por ejemplo, en su obra *20, 30, 40* (2004), explora la relación de género desde el punto de vista de mujeres de tres grupos diferentes de edad.

Cuando se alude a la nueva generación de directores sino-estadounidenses, se incluyen los inmigrantes provenientes de China continental y Hong Kong, como Lin Yibin, James Wong, David Ren, Fay Ann Lee, Frank Lin, etc.; y también directoras chinas nacidas en Estados Unidos, como Alice Wu, Georgia Lee, Tze Chun, Stephanie Wang-Breal, etc. Algunas de sus obras también se han incluido dentro de esta investigación. Entre ellas, *Saving Face* (2005) de Alice Wu, *Children of Invention* (2010) de Frank Lin y *Red Doors (2006)* de Georgia Lee. Estas directoras sino-estadounidenses de "nueva generación" se centran en la influencia de dos culturas en la juventud contemporánea, una perspectiva donde se mantiene cierta distancia hacia la cultura de sus antepasados, más centrada en la identidad propia y en la resolución de conflictos generados por la colisión entre distintos conceptos culturales. Sus reflexiones sobre la situación de los sino-estadounidenses demuestran una actitud más optimista y positiva.

Además de directores chinos de ultramar (en este caso, son los chino-estadounidenses), este trabajo ha incluido algunas obras de creadores residentes en China. Cabe mencionar, que en los últimos años, la China continental aparece con frecuencia en las películas convencionales sobre los chinos del ultramar. En la mayoría de estos productos abundan los temas románticos, los personajes principales tienen sobrados recursos económicos y un alto nivel educativo. Su imagen es totalmente diferente a las de las obras de los directores mencionados anteriormente. El enfoque de estas películas está en las relaciones amorosas entre los personajes, ser inmigrante o ser ABC (*American Born Chinese*) se considera solamente una etiqueta, ya que la nacionalidad y las experiencias de los personajes y los paisajes foráneos se incluyen como propaganda, sin una intención real de profundizar en ellos. Nuevos fenómenos sociales como chicas jóvenes amantes de gente adinerada, nuevos inmigrantes extranjeros, el *Birth Turismo*, la inseminación artificial de la pareja homosexual, la mafia nueva de los chinos, etc., han sido suficientemente mostrados en las tramas de

estas películas. En el caso de esta investigación, se han incluido obras representativas como *Finding Mr. Right 1* (2013)*, Beijing and New York (*2015)*, New York New York (*2016).

9.2. Fichas y sinopsis de las películas elegidas, mapa de los personajes

9.2.1 Chan is Missing

Ficha de película 1.		
Título de la película		Chan is Missing
Ficha técnica		
Dirección	Wayne Wang	
Producción	Wayne Wang	
	Issac Cronin	
	Terrel Seltzer	
Guión	Wayne Wang	
Música	Robert Kikuchi-Yngojo	
Fotografía	Micheal Chin	
Editor	Ang Lee	
	Wayne Wang	
Datos y Cifras		
País	USA	
Fecha de estreno	22 de abril de 1995	
Género	Drama, cine independiente	
Duración	76 minutos	
Idioma	Inglés	
	Cantonés	
	Mandarín	
Productora	New Yorker Films	
	Wayne Wang Prudactions	

Tabla VII. Ficha de película *Chan is Missing*

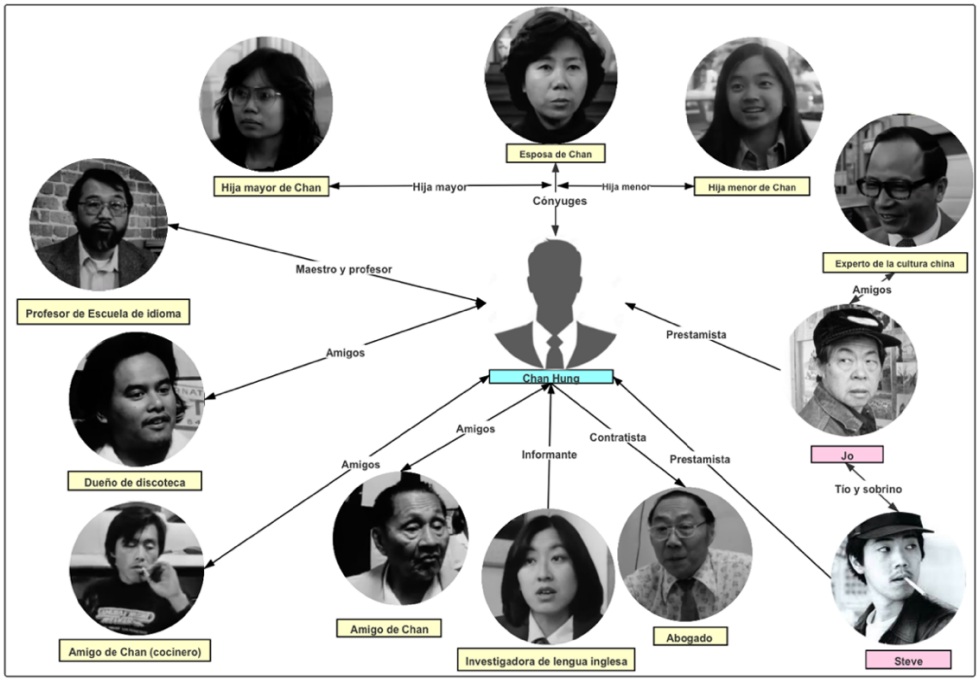


Gráfico VII. Mapa de personaje de *Chan is Missing*

La película dirigida y producida por el director Wanye Wang en 1982, está rodada en blanco y negro. Dos taxistas de San Francisco, Jo (P48) y su sobrino Steve (P49), intentan localizar a una persona que ha desaparecido, Chan Huang (P1), quien les prometió conseguir una placa de automóvil por un precio de 4.000 dólares que ya le han pagado. Debido a la desaparición de Chan, comienzan a recorrer Chinatown y hablan con una serie de residentes de este barrio intentando descubrir las causas de su ausencia. En el proceso de búsqueda, diferentes chino-estadounidenses son entrevistados por Jo y Steve, lo cual construye un perfil completo y complejo sobre Chan, la persona desaparecida. Por ejemplo, una joven socióloga investigadora (P123) les dice que Chan está metido en un litigio por un accidente de tráfico. A causa de las diferencias en el uso lingüísticos del "sí" y el "no", Chan provocó malentendidos interculturales con el juez que complicaron su situación en el proceso judicial. La joven está haciendo una tesis sobre las implicaciones legales de malentendidos

interculturales[130], y recurre al caso de Chan como un ejemplo perfecto para mostrar las brechas entre dos contextos lingüísticos.

El cocinero de un restaurante chino, Henry (P118), fue el compañero infantil de Chan cuando estaban en China, y ambos estudiaron Ingeniería Aeronáutica en la universidad antes de emigrar. Según Henry, Chan tiene una marcada autoestima por ser un estudiante muy aplicado, siempre ocupaba la primera posición, mientras que él solía ser el penúltimo en el grupo. A pesar de tener un título universitario, no han sido capaces de encontrar un trabajo digno en Estados Unidos. Opina que, aunque los chinos estén en este país más de cien años, y a pesar de superar la cifra de 500.000, seguirán siendo extranjeros y lo seguirán siendo mientras los estadounidenses no quieran integrarlos. Piensa que Chan ya regresó a China, porque es muy difícil para un chino crear una nueva identidad alejado de su pueblo y sus costumbres tradicionales. El dueño de una casa de ancianos (P125) les informa de que a Chan le gusta venir a visitarles, le encantan todos los tipos de música, pero su favorito es el Mariachi, el género tradicional de México. Su mejor amigo también está aquí. Se trata de un músico. Un residente en esta casa dice que Chan tenía la intención de regresar a China, y lo confirma con una carta suya que encontraron donde exponía su deseo de marcharse de Estados Unidos, junto a una hoja de periódico que recogía noticias sobre las manifestaciones en Chinatown.

La esposa de Chan (P119) critica que su marido sea demasiado chino ("*too chinese"*): a él no le gusta este país y tampoco aspira a ser un ciudadano estadounidense. Esta es una de las posibles divergencias que ha causado la separación de la pareja desde hace más un año. George (P121), un profesor que trabaja en un centro de idiomas para los recién llegados, cree que la posición de Chan es común a muchos inmigrantes

[130] La versión original es: The legal implications of intercultural misunderstandings. *Chang is missing* 00:05:22

chinos que vienen a Estados Unidos: viven en este país, pero no quieren renunciar a ser chinos, al contrario que los inmigrantes de otros países, que en el momento de desembarcar en esta tierra ya desean ser estadounidenses con todas las consecuencias. Ambos tipos de emigración suponen graves problemas para sus integrantes. Chan pertenece a la primera categoría. La hermana de Jo, Amy (P117), el dueño de un hotel en Chinatown y otras personas también exponen sus opiniones sobre Chan. Cada uno ellos tienen una impresión y un criterio distinto sobre la personalidad y la motivación de Chan. Al ir profundizando en la investigación, Jo cree que el misterioso Chan Hung está involucrado en la muerte de un hombre asesinado durante una discordia política causada por la utilización de diferentes banderas, la de los partidarios de la República Popular China (China continental) y la de la República de China (Taiwán), en las manifestaciones de Chinatown.

Al final de la historia, Chan sigue desparecido, pero a través de su hija, una joven china-americana (P120), el dinero les es devuelto a Jo y Steve. Mientras Jo mira una foto borrosa del misterioso Chan, se escucha una voz en *off* que dice “aquí hay una foto de Chan Hung, pero todavía no puede verse".

9.2.2 Illegal Immigrant

Ficha de película 2.		
Título de la película		Illegal Inmigrant
Ficha técnica		
Dirección	Mabel Cheung	
Producción		
Guión	Yihuang Feng	
	Alex Law	
Música	Chin Yun Shing	
Fotografía	Chen-hou Su	
Editor	Bobby Bukowski	
Datos y Cifras		
País	China(Hong Kong)	
Fecha de estreno	3 de mayo de 1985	
Género	Drama, romántico	
Duración	98 minutos	
Idioma	Ingles	
	Cantonés	
	Mandarín	
Productora	Shaw Brothers Ltd.	
Distrubución	Intercontinental Video	

Tabla VIII. Ficha de película *Illegal Immigrant*

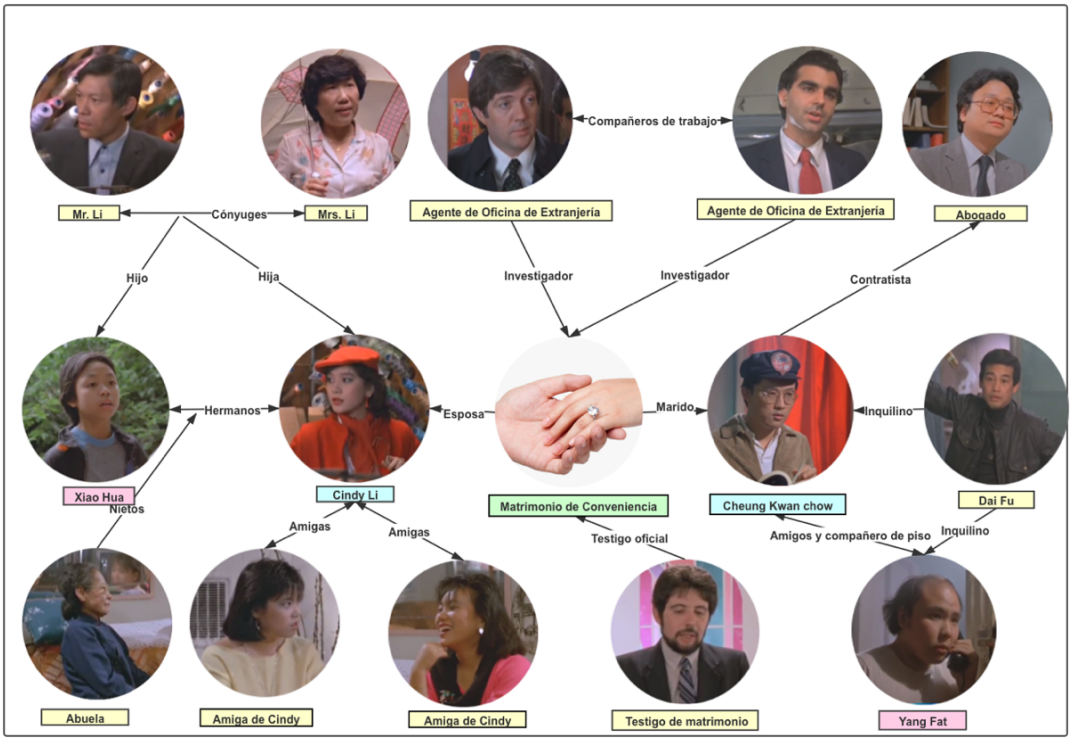


Gráfico VIII. Mapa de personaje de *Illegal Immigrant*

The Illegal Immigrant (1985) muestra la vida de los inmigrantes chinos ilegales en Nueva York. El joven protagonista Cheung Kwan-chow (P2) era un actor de tercera categoría en China que albergaba el sueño de lograr una vida mejor, para lo cual llegó ilegalmente a Estados Unidos por ruta marítima desde Hong-Kong. El hecho de ser un inmigrante ilegal y no hablar inglés le complica gravemente la vida. Debido a una revisión de los funcionarios del departamento de inmigración, Cheung perdió su trabajo en una fábrica de ropa en Chinatown. Salir de este país en un plazo de tres meses o plantear una demanda jurídica en una semana son las opciones que le quedan, aunque ninguna de las dos puede garantizarle su permanencia en Estados Unidos. Según la experiencia de un amigo, existen dos formas de conseguir la tarjeta de residencia (Green Card): comprarla en el mercado negro procedente de personas fallecidas sin identidad conocida o casarse con una ciudadana estadounidense.

Xuehong Li (Cindy Li) (P3), una joven china-americana cuyos padres tienen una fábrica de ropa donde trabajaba Cheung, quiere hacerse una rinoplastia para conseguir una nariz más bella, y para conseguir el dinero de su operación, Cindy acepta casarse con Cheung a cambio de 20.000 dólares. Para pagar la deuda que mantiene con el mafioso que trafica con personas, Dai Fu, quien le trajo a Estados Unidos, y el dinero que le debe a Candy, Cheung debe hacer varios trabajos a tiempo parcial y sufre las amenazas de gánsteres.

La pareja por conveniencia necesita engañar a los funcionarios del gobierno con el fin de cumplir con las normas del expediente y lograr la tarjeta de residencia de Cheung. Aunque su matrimonio se ha concertado sin albergar sentimientos verdaderos, con el paso del tiempo, sobre todo tras un accidente del hermanito de Cindy, los dos jóvenes sienten sensaciones diferentes y se enamoran perdidamente. La familia de Cindy acepta a Cheung, quien, con el sueño de empezar una vida matrimonial real y elaborar los planes para celebrar la boda, deja a un lado la angustia propia de un inmigrante ilegal. Sin embargo, antes de la boda, en el bar donde se encuentran en ese momento

tiene lugar una pelea entre dos grupos de gánsteres. Cindy recibe un disparo que no iba destinado a ella y fallece por herida de bala.

9.2.3 Dim Sum (A Little Bit of Heart)

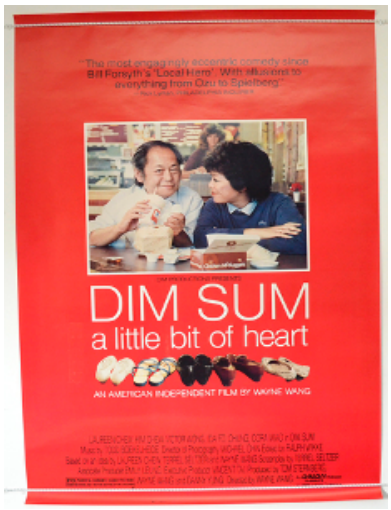
Ficha de película 3.		
Título de la película		DIM SUN: A Little Bit of Heart
Ficha técnica		
Dirección	Wayne Wang	
Producción	Danny Yung	
	Tom Sternberg	
Guión	Terrel Seltzer	
Música	Todd Boekelheide	
Fotografía	Michael Chin	
Editor	Ralph Wikke	
Datos y Cifras		
País	USA	
Fecha de estreno	9 de agosto de 1985	
Género	Drama	
Duración	88 minutos	
Idioma	Inglés	
	Cantonés	
	Mandarín	
Productora	CIM	
	Project A Partnership	
Distribución	Orion Classics	
	Public Broadcasting Service	
	Koch Lorber Films	

Tabla IX. Ficha de película *Dim Sum*

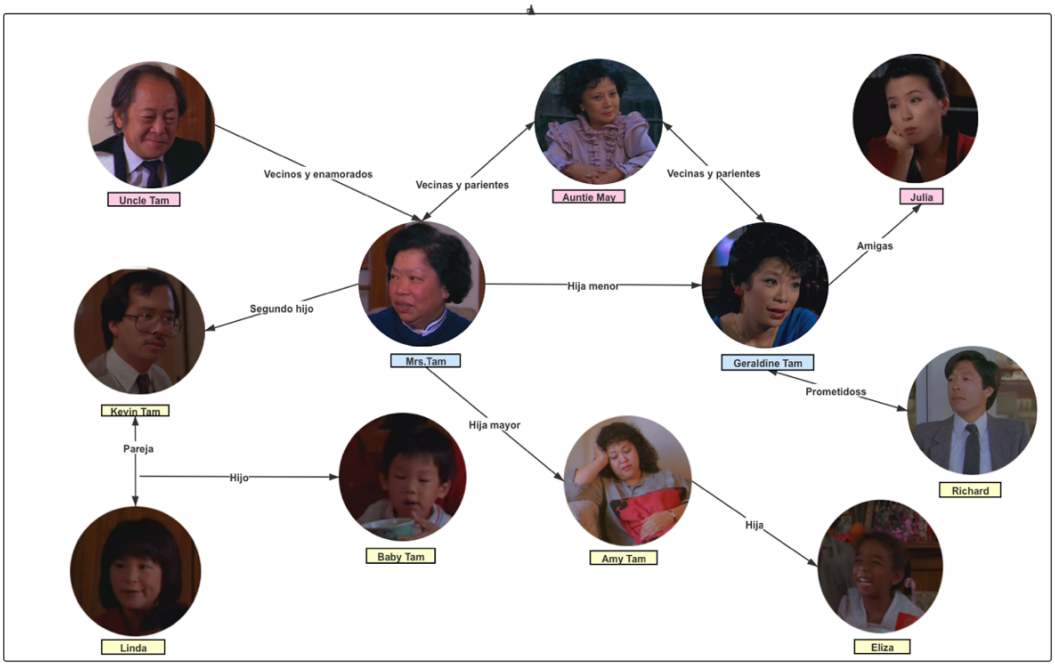


Gráfico IX. Mapa de personaje de *Dim Sum*

La película cuenta la vida de una madre y su hija. Mrs. Tam (P4) tiene 62 años, y es una viuda que vive en San Francisco desde hace más de cuarenta años. Según la opinión del tío Tam: *she is a real chinese, too chinese*[131]. Sus hijos ya no viven con ella, excepto la hija menor Geraldine Tam (P5). Mrs. Tam es una mujer tranquilla y trabajadora, pero ya tiene una edad avanzada y solo alberga dos grandes sueños, que su hija menor pueda casarse pronto y que ella misma pueda viajar a China antes de morir. Su hija Geraldine es una típica hija china de casi treinta años, edad con la que en su país las mujeres ya deben estar casadas. Geraldine aún convive con su madre, pero tiene un novio ,Richard (P140), un chino-estadounidense que vive en Los Ángeles y que la ha propuesto matrimonio en varias ocasiones. Sin embargo, ella todavía está indecisa sobre si Richard es su verdadero príncipe de azul. Cuidar de su madre es una responsabilidad prioritaria de Geraldine, pero también es un pretexto para no casarse tan pronto y cambiar de modo la vida.

Mrs. Tam también tiene sus propias inquietudes. Debido a una superstición china tradicional, piensa que su 62 cumpleaños dará paso a un año complicado. Si su hija no puede casarse antes de que ella muera, su alma nunca podrá estar en calma. Por otra parte, el matrimonio de Geraldine significaría el abandono de su hija del hogar para mudarse a vivir con su marido, lo cual también le traería un gran sufrimiento. En su mundo interior alberga una gran pasión: el tío Tam (P52), dueño de un bar en Chinatown y que ha sido amigo de su familia durante muchos años y un gran apoyo cuando ha pasado por momentos difíciles. También él alberga deseos de casarse con Mrs. Tam, porque, según dice, es la mejor solución para dos ancianos se cuiden entre ellos. Geraldine se muda a la casa de su amiga Julia (P54) durante un tiempo, con el fin de que su madre se vaya acostumbrando a vivir sola. Esta circunstancia es tan insoportable para Mrs. Tam, que al poco tiempo de vivir sola decide cumplir su sueño

[131] 00: 07:48 *Dim Sum*

de viajar a China. Este viaje cambia totalmente la forma de pensar de Mrs. Tam, le da nuevas energías y una autoconfianza que la convence de que aún puede vivir muchos años más.

9.2.4. A Autum´s Tale

Ficha de película 4.		
Título de la película		A Autumn´s Tale
Ficha técnica		
Dirección	Mabel Cheung	
Producción	Dickson Poon	
	John Shum	
Guión	Alex Law	
Música	Lowell Lo	
Fotografía	David Chung	
	James Hayman	
Editor	Lee Yim-hoi	
	Cheung Kwok-kuen	
	Chu San-kit	
	Chan Kei-hop	
	Kwong Chi-leun	
Datos y Cifras		
País	China Hong Kong	
Fecha de estreno	10 de julio de 1987	
Género	Drama, romántica	
Duración	98 minutos	
Idioma	· Inglés	
	· Cantonés	
	· Japonés	
Productora	D&B Films	
Distribución	D&B Films	

Tabla X. Ficha de película *A Autumn´s Tale*

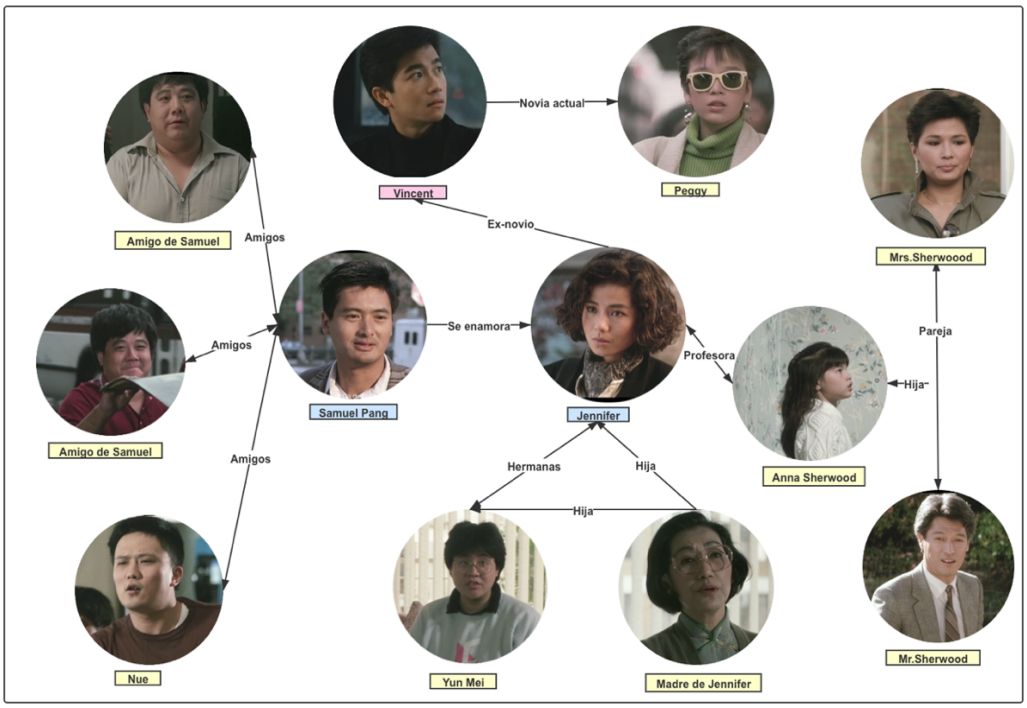


Gráfico X. Mapa de personaje de *A Autumn´s Tale*

La hermosa y orgullosa joven Li Qi (Jennifer) (P7) viaja a Nueva York desde Hong Kong para estudiar y estar con su novio. El día de su llegada, viene a buscarla Chuan Touchi (Samuel Pang) (P6), un pariente lejano de su novio que trabaja de camarero en un restaurante de Chinatwon. Li Qi se percata en poco tiempo que su novio (Vicent) (P55) está enamorado de otra chica, una inmigrante china nacida en Estados Unidos (Peggy) (P142) y tras este descubrimiento, la desesperanza hace que se encierre en su habitación para llorar sus penas. Una fuga de gas en su hogar le provoca una enfermedad, pero gracias a los cuidados de Chuan Touchi se recupera rápidamente y de forma gradual empieza a albergar sentimientos hacia él. Sin embargo, este chico es considerado un "mal fantasma" en el barrio chino debido a su mala reputación. Pero bajo la influencia de su amor secreto hacia Li Qi comienza a dejar sus vicios malsanos. Pero las dos personas tienen distintos gustos, forma de pensar y modelo de vida y Chuan Touchi nunca se atreve a revelar su amor. En otoño, Li Qi encuentra un trabajo y decide salir de Nueva York, y ambos se despiden sin expresar sus sentimientos hacia el otro. Después de unos años,

Chuan Touchi finalmente cumple su promesa y abre un restaurante propio, donde los dos personajes se encuentran un día por casualidad.

9.2.5 Eat a Bowl of Tea

Ficha de película 5.		
Título de la película		Eat a Bowl of Tea
Ficha técnica		
Dirección	Wayne Wang	
Producción	Tom Stermbery	
Guión	Judith Rascoe	
Música	John Adler	
Fotografía	Amir Mokri	
Editor	Richard Candib	
Datos y Cifras		
País	USA	
Fecha de estreno	10 de julio de 1989	
Género	Drama, romántico	
Duración	103 minutos	
Idioma	Inglés	
	Mandarín	
Productora	American Playhouse	
Distribución	Columbia Pictures	
	Acteurs Auteurs Associés (AAA)	
	LK-TEL Video	

Tabla XI. Ficha de película *Eat a Bowl of Tea*

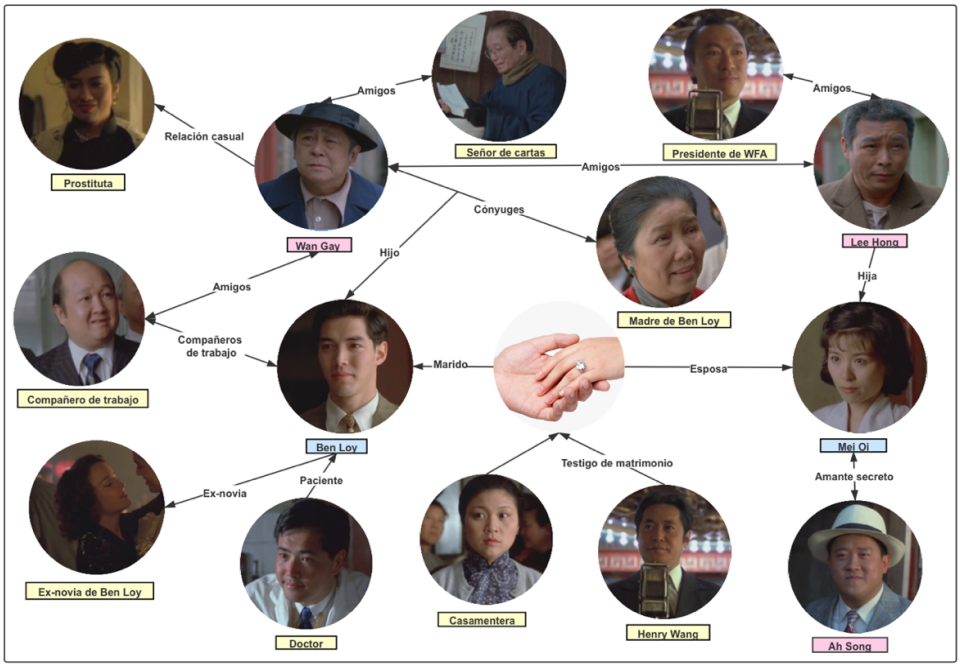


Gráfico XI. Mapa de personaje de *Eat a Bowl of Tea*

La película se desarrolla en un contexto sociopolítico real: la "Ley de Exclusión China" que se implantó en 1924 eliminó la solicitud de visado familiar de los inmigrantes chinos, impidiendo el encuentro de estos con sus familiares, lo cual provocó un gran desequilibrio de género que convirtió a la comunidad de chino-estadounidenses en una sociedad de solteros.

El protagonista Ben Loy (P8), gracias a su participación en el ejército de Estados Unidos, se benefició de G.I. Bill (*Servicemen's Readjustment Act*), y después de la Segunda Guerra Mundial consiguió la autorización para regresar a China, para casarse con su amada y volver con ella al país estadounidense. Conoció a Mei Oi (P9), una chica bella y audaz, gracias a la recomendación de una casamentera. También ella desea ir a Estados Unidos para ver a su padre, el cual emigró en fechas anteriores a su nacimiento. Una vez casados, inician una nueva vida juntos en América. Sin embargo , de forma muy diferente a como imaginaba Ben Loy, la vida matrimonial no resulta tan satisfactoria. Tener un hijo no solo es el deseo del protagonista, sino también una circunstancia simbólica de todos los chinos que viven en Chinatown. Desean con ansia establecer una nueva generación de chino-estadounidenses, y por lo tanto, el hecho de tener descendencia no es un asunto personal de Ben Loy.

Por la fatiga que le supone trabajar como encargado en un restaurante chino y también, por la presión procedente de su padre y la comunidad, se ve sumido en la impotencia. Los conflictos en el seno de la pareja aumentan, y buscando consuelo, Mei Oi sucumbe a las seducciones de Ah Song (P58), que es un reconocido gánster. La infidelidad de Mei Oi provoca nuevas complicaciones en su matrimonio, y la situación empeora gravemente cuando se queda embarazada. El rumor se extiende por Chinatown, Ben Loy pierde su

trabajo y tiene que ir a New Jersey para trabajar en una fábrica que elabora galletas de la buena suerte (*fortune cookie*). Wah Gay (P56), el padre de Ben Loy, que es dueño de un salón de juego queda muy afectado por los sucesos acontecidos entre su hijo y la nuera, y siente que está perdiendo la reputación que ha ganado a lo largo de muchos años. Con el fin de vengarse, Wah Gay corta una oreja de Ah Song y debe huir de Chinatown, cosa que también debe hacer el padre de Mei Oi. Al final de la trama, Ben decide perdonar a su esposa y ambos se mudan a San Francisco donde consiguen un buen trabajo. Wah Gay también regresa desde La Habana, y acompañados del padre de Mei Oi, los cuatro adultos celebran felizmente el cumpleaños del bebé de Ben Loy y Mei Oi .

9.2.6 Full Moon in New York

Ficha de película 6.		
Título de la película		Full Moon in New York
Ficha técnica		
Dirección	Stanley Kwan	
Producción	Henry Fong	
Guión	Kang Chien Chiu	
	Acheng Zhong	
Música	Hung-Yi Chang	
Fotografía	Bill Wong	
Editor	Cheung Kan Chow	
	Steve Wong	
Datos y Cifras		
País	USA, China Hong Kong	
Fecha de estreno	18 de noviembre 1989 (Taiwán)	
	1 de marzo de 1990 (chino [illegible])	
Género	Drama	
Duración	88 minutos	
Idioma	Inglés	
	Cantonés	
	Mandarín	
Productora	Golden Glory Production	
	Shiobu Film (H.K.) Co.	
Distribución	Shiobu Film (H.K.) Co	

Tabla XII. Ficha de película *Full Moon in New York*

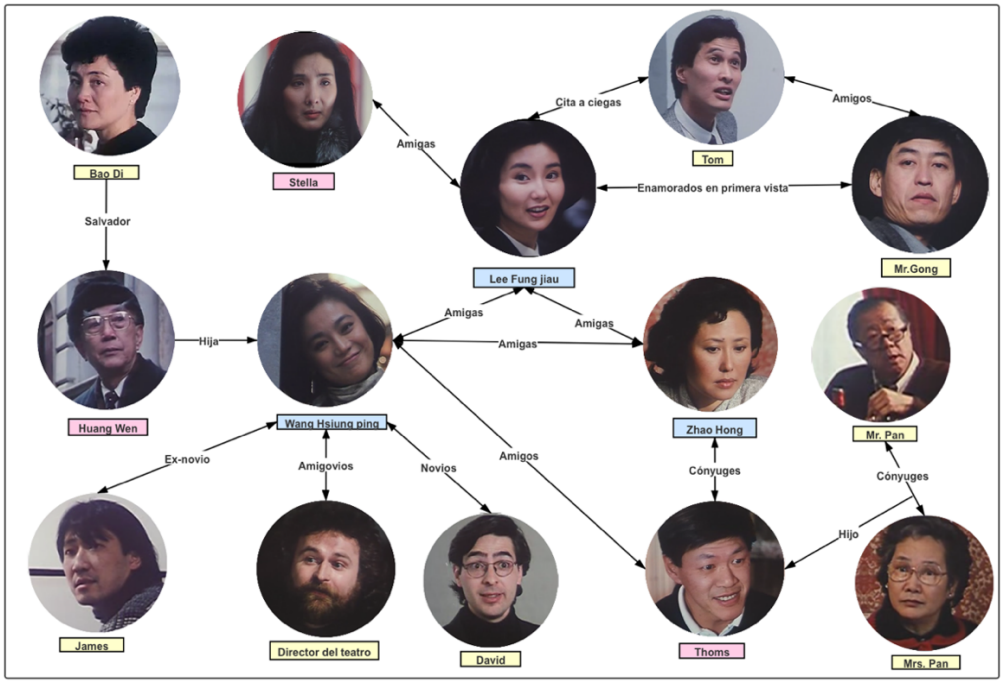


Gráfico XII. Mapa de personaje de *Full Moon in New York*

La obra dirigida y producida por el director hongkonés Stanley Kwan, cuenta la vida de tres mujeres chinas que viven en Nueva York. Lee Fung Jiau (P10), una mujer conflictiva que emigra a Estados Unidos con toda su familia desde Hong-Kong a una edad temprana, es una comerciante exitosa que maneja un restaurante chino en Chinatown, trabaja de vez en cuando como recepcionista y también ejerce como asesora inmobiliaria. Debido a sus múltiples ocupaciones, no tiene tiempo para mantener una relación estable, circunstancia por la cual su padre le presiona mucho, ignorando que su hija es una mujer bisexual. En su restaurante conoce a otras dos mujeres llamadas Wang Hsiung Ping (P11) y Zhao Hong (P12). La primera es una artista que proviene de una familia rica de Taiwán. Su sueño de llegar a ser una gran artista y actuar en los teatros en Nueva York se ha torcido por ser una china-americana a la que se impide desempeñar el papel de personajes clásicos como la Reina de Inglaterra. Siempre está inmersa en complicadas relaciones amorosas, y la separación de su novio estadounidense le ha producido un fuerte daño emocional. La otra mujer, Zhao Hong, no se parece en nada a sus amigas, ya que ha conseguido integrarse en la alta sociedad estadounidense. De origen chino continental,

la separación de su madre y las dificultades que tuvo que afrontar para llegar a su nueva situación en América le causaron importantes sufrimientos emocionales. Pero su decisión de emigrar era ineludible, ya que tenía el propósito de casarse con un chino-estadounidense, Thomas (P61), que nació en Estados Unidos por lo tanto, su desconocimiento sobre China es total.

Esta película muestra los retos a los que cada una de ellas debe enfrontarse y cómo, a pesar de todo, se superan las diferencias para forjar una amistad basada en los sufrimientos comunes y las experiencias para sobrevivir en Nueva York. Aunque existan numerosas diferencias entre ellas, como ser oriundas de distintas zonas de China, se convierten en buenas amigas para mitigar en lo posible la propia soledad.

9.2.7 The Last Aristocrats

Ficha de película 7.		
Título de la película		The Last Aristocrats
Ficha técnica		
Dirección	Jin Xie	
Producción	Ruby Yang	
Guión	Hua Bai	
	Hsien-Yung Pai	
	Zhengguo Sun	
Editor	Dingwen Zhou	
Música	Fuzai Jin	
Fotografía	Junfu Lu	
Editor	Dingwen Zhou	
Datos y Cifras		
País	China	
Fecha de estreno	23 de diciembre de 1989	
Género	Drama	
Duración	120 minutos	
Idioma	Inglés	
	Cantonés	
	Mandarín	
Productora	Shanghái Film Studio	
Distribución	Shanghái Film Studio	

Tabla XIII. Ficha de película *The Last Aristocrats*

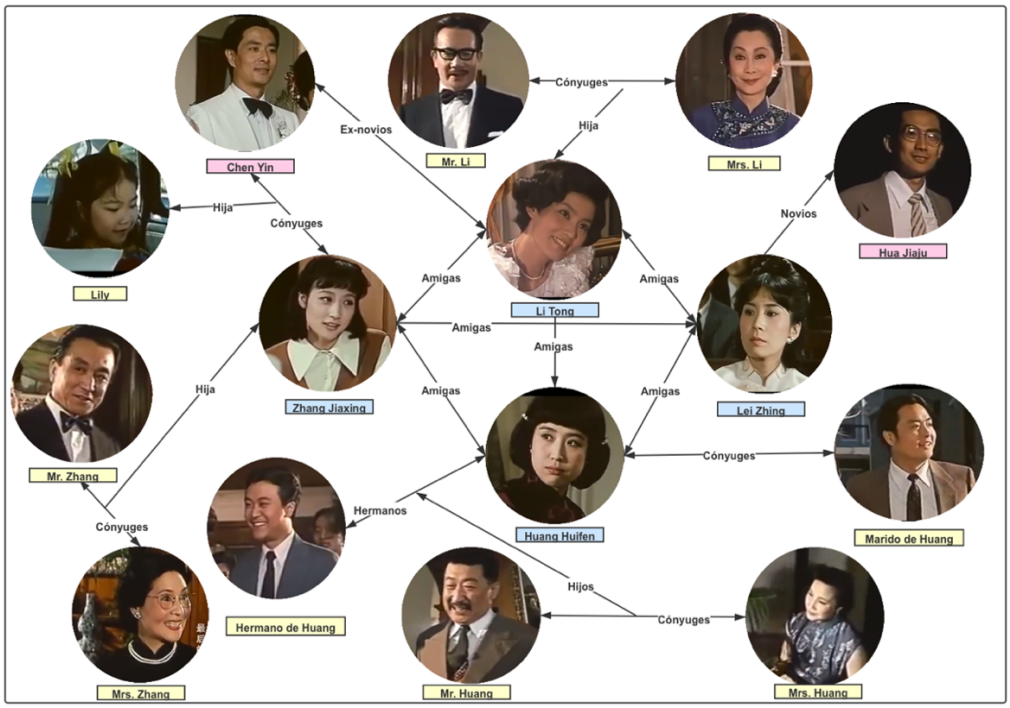


Gráfico XIII. Mapa de personaje de *The Last Aristocrats*

The Last Aristocrats (1989) cuenta la vida de cuatro chicas jóvenes, hijas de familias de elite de Shanghái, que han viajado a Estados Unidos para estudiar en la universidad y establecerse en este país después de la graduación.

Li Tong (P13), hija de un diplomático del gobierno nacionalista es una chica educada y elegante, a la que antes de marcharse a Estados Unidos se le ofreció una lujosa celebración por su veinte cumpleaños. Al llegar a su destino, acompañada de sus amigas Huang Huifen (P14), Zhang Jiaxing (P15) y Lei Zhiling (P16), comenzó sus estudios y una nueva etapa de su vida en un país desconocido. Al mismo tiempo, la situación de China muestra graves complicaciones: después de que los comunistas se apoderaran de Shanghái, los padres de Li Tong decidieron mudarse a Taiwán, pero en la travesía desde China continental hasta la isla el barco se hundió y los padres de Li murieron en el naufragio. Tras esta noticia, se suceden una serie de tragedias en la vida de Li Tong, y por falta de medios económicos no puede continuar sus estudios universitarios. Para no reconocer su fracaso, decide marcharse de Nueva York sin ni siquiera despedirse de sus amigas. Desde aquel momento, su vida vuelve a ser igual

que la de sus amigas. Después de la graduación, Huang Huifen se casa con un amigo común, Chen Yin (P62), un graduado de la Universidad de Harvard que ejerce ya como abogado. Zhang Jiaxing se enamora de un pediatra, y a pesar de llevar ya un tiempo en Estados Unidos, no ha perdido el contacto con el circulo de los inmigrantes chinos.

Huang y Zhang deciden celebrar la boda en el mismo día. En la fecha de la ceremonia, Li Tong aparece otra vez, pero ya es una persona totalmente diferente, con gestos desenvueltos, maquillajes pesados y un lenguaje disoluto que sorprende a sus amigas. Ahora Li Tong es una modelo que mantiene relaciones amorosas con un comerciante chino. Aparentemente su vida es excelente, pero el carecer de una familia completa le provoca muchos pesares. Al mismo tiempo, sus anteriores amigas Huang y Zhang ya han encontrado trabajos estables y tienen hijos. Otra amiga común, Lei Zhiling, ya es una bióloga que trabaja en la universidad, y todavía es soltera porque no puede olvidar a su primer amor, el cual iba a venir a Estados Unidos para reunirse con ella y no pudo conseguirlo. Un día, sus amigas se enteran a través de un periódico chino que Li Tong fue arrestada por la policía por provocar disturbios estando ebria. Chen Yin la rescata en la estación de la policía. Tras pasar por tantos sufrimientos, Li Tong decide viajar por el mundo, y la película finaliza cuando llega a Venecia acompañada de un violinista de edad avanzada, donde confiesa sentir una fuerte nostalgia por su patria y sus padres.

9.2.8 Farewell China

Ficha de película 8.		
Título de la película		Farewell China
Ficha técnica		
Dirección	Clara Law	
Producción	Teddy Robin Kwan	
Guión	Eddie Ling-Ching Fong	
Música	Jim Shum	
Fotografía	Jingle Ma	
Editor	Ma Kam	
Datos y Cifras		
País	USA	
Fecha de estreno	6 de diciembre de 1990 (Hong Kong) 8 de diciembre de 1990 (Taiwán)	
Género	Drama, romántico	
Duración	114 minutos	
Idioma	Inglés Cantonés	
Productora	Friend Cheers Limited.	
Distribución	Orange Sky Golden Harvest	

Tabla XIV. Ficha de película *Farewell China*

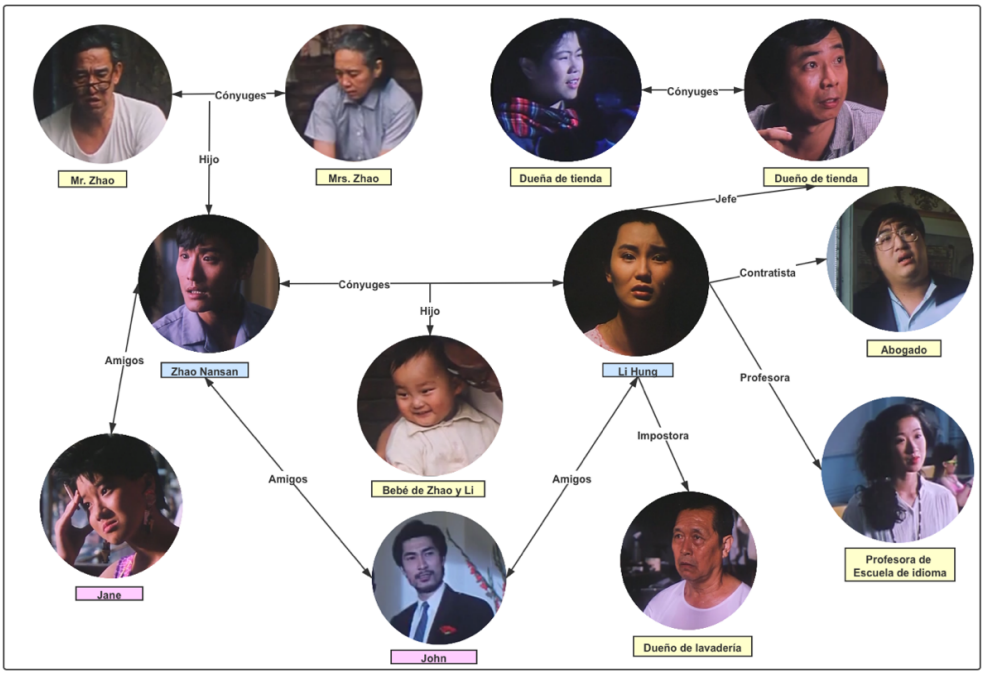


Gráfico XIV. mapa de personaje de *Farewell China*

La película trata de una pareja joven que vive en China. Li Hung (P18) y Zhao Nansan (P17) se conocieron durante la Revolución Cultural. Li Hung ha intentado durante varios años sacarse el visado estadounidense, ya que su sueño es emigrar a Estados Unidos para estudiar en su universidad y conseguir una vida mejor. Después de casarse y tener un hijo, logra por fin obtener el visado que tanto deseaba. Una vez en ESTADOS UNIDOS, la única forma posible de comunicarse con su familia es escribiendo cartas. Cuando las que le envía su marido se devuelven por no encontrar al destinatario, él decide acudir a Estados Unidos para buscar a su esposa. Viajando por una ruta indirecta a través de Panamá y México, por un camino largo y peligroso, al final consigue llegar a su destino, si bien de catorce inmigrantes ilegales que viajaban juntos, solo sobreviven dos. Sin saber inglés, a duras penas puede sobrevivir en Nueva York. Afortunadamente encuentra a su compañero de escuela Ya Mu (John) (P65), con quien había estudiado pintura en China. Ya Mu ha logrado asentarse en esta ciudad trabajando en una galería artística. Ofrece un alojamiento a Zhao y le ayuda a buscar a Li Hung. Cuando por fin localizan el alojamiento donde ella vivía -un sótano oscuro y húmedo- su esposa no está allí. A causa de ciertos conflictos y a la presión que ejerce la policía migratoria, Ya Mu no puede dar asilo a su amigo Zhao y le echa de la casa.

Como un vagabundo, Zhao pasa la noche en la calle. Por casualidad, conoce a Jane (P64), una china-americana de 15 años. Se había escapado de su casa en Detroit cuando tenía 6 años debido a la violencia familiar y al odio por su propia sangre china. Para sobrevivir, se vio obligada a trabajar en la calle como prostituta. Con la ayuda de Jane, Zhao reanuda su labor de búsqueda de su esposa Li Hung. Gracias a contactos con diferentes inmigrantes, tiene noticias de la vida misteriosa y miserable que Li Hung ha padecido en Nueva York. A través de una profesora del centro de idiomas nacida en Hong-Kong, viene a saber que Li Hung era una estudiante muy aplicada que nunca faltaba a las clases, pero

un día, hace ya muchos meses, desapareció sin dejar rastro. Según una pareja taiwanesa, Li Hung trabajó en su restaurante durante un tiempo, restaurante que está en el barrio de Harlem, donde viven muchos inmigrantes y afro-americanos. Una noche, Li Hung estuvo a punto de ser violada, pero teniendo en cuenta su situación de inmigrante ilegal, no quiso denunciarlo a la policía. Hacía tres meses que se puso muy enferma y no volvió a trabajar más en el restaurante. Según el dueño de una lavandería, se encontró con un anuncio de Li Hung en un periódico chino, en el que decía que estaba buscando a su esposo. Entonces concertaron una cita en la que Li Hung le propuso tener un hijo y no divorciarse durante diez años si la ayudaba a conseguir la tarjeta de residencia. Pero después de la boda, Li Hung desapareció con el dinero de los ahorros de su esposo de conveniencia y nunca volvió a aparecer. Habla después con unos vecinos a los que encuentra en la zona turística de las Cataratas del Niágara.

La búsqueda no se detiene, pero la falta de dinero obliga a Jane a repetir su trabajo anterior como prostituta callejera, y en esta ocasión Zhao se convierte en su chulo protector. El negocio de la prostitución no puede mantenerles por mucho tiempo, y al final Jane decide a regresar a Detroit para encontrarse con sus padres. Zhao se queda en Nueva York empleado como repartidor de comida. Por casualidad, Zhao encuentra a su esposa Li Hong en la calle. Li Hong le lleva a su casa, donde ambos pasan una noche inolvidables. Pero el día siguiente, Li Hung actúa como si Zhao fuera un desconocido. Este se da cuenta de que, a causa de tantos sufrimientos físicos y emocionales, su esposa sufre de esquizofrenia. También descubre que ella sobrevive engañando a los ancianos chino-estadounidenses para robarles su dinero. Zhao intenta convencerla para que le acompañe al hospital, pero Li Hung cree que su marido es un atracador y le mata con un cuchillo. En la última escena de la película, bajo la lluvia recoge una foto tirada en el suelo donde se encuentran ella y su marido Zhao. Este triste y casual descubrimiento hace que se recupere y sea consciente de todo lo que ha sucedido.

9.2.9 The Wedding Banquet (El banquete de bodas)

Ficha de película 9.		
Título de la película		The Wedding Banquet
Ficha técnica		
Dirección	Ang Lee	
Producción	Ang Lee	
	Ted Hope	
	James Schamus	
Guión	Ang Lee	
	Neil Peng	
	James Schamus	
Música	Mader	
Fotografía	Jong Lin	
Editor	Tim SQUYRES	
Datos y Cifras		
País	China Taiwán	
Fecha de estreno	4 de agosto de 1993	
Género	Drama	
Duración	106 minutos	
Idioma	Inglés	
	Mandarín	
Productora	Good Machine	
Distribución	The Samuel Goldwyn Company	

Tabla XV. Ficha de película *The Wedding Banquet (El banquete de bodas)*

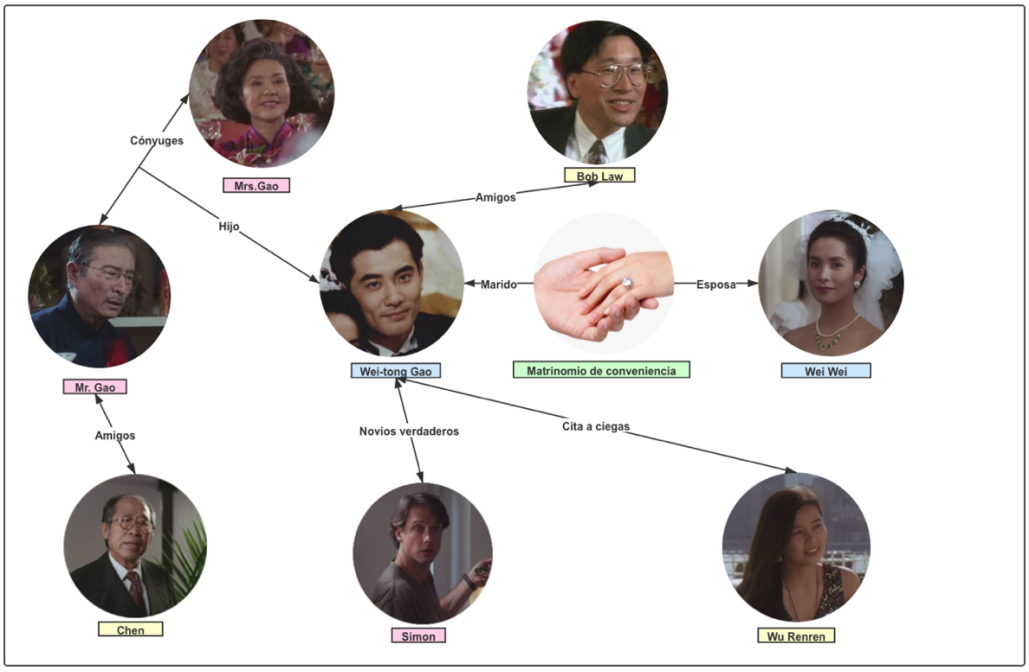


Gráfico XV. mapa de personaje de *The Wedding Banquet (El banquete de bodas)*

La obra está dirigida y producida por Ang Lee. Cuenta los avatares de un inmigrante chino que vive en Estados Unidos, Wei-tung (P19). Es homosexual y convive felizmente con su novio Simon (P68) en Manhattan sin que sus padres lo sepan, pero cuando se acerca a los 30 años, a estos se les agota la paciencia y comienzan a recomendarle las chicas más adecuadas. Así conoce a Renren (P158), una doctora en biología que ya tiene un novio estadounidense, pero tampoco quiere que se entere su familia. Así, ambos se conocen por la presión familiar, pero en ningún momento surge entre ellos una sola chispa de amor. Un día, el padre de Wei-tung sufrió un ataque cardíaco, y para no decepcionar a su familia, Wei-tung decidió casarse pronto con otra chica, Wei Wei (P20), una pintora sin permiso legal de residencia que consiente en casarse con Wei-tung para lograr la tarjeta verde. Pensaba que la noticia de su boda sería suficiente para aliviar la ansiedad de su padre, pero inesperadamente, los dos ancianos deciden visitarles para celebrar la boda.

Dado que no lo habían anunciado, Gao y Simon deben ocultar su relación verdadera ante los padres de Wai-tung (P66 y p 67), y los padres de él insisten en celebrar la ceremonia. Con la ayuda de un amigo de la familia, ellos tendrán una gran celebración en un restaurante chino, y aunque inicialmente Wei Wei no le gustaba a Wei-tung, durante la convivencia cambia esta actitud. En la noche de boda ambos están borrachos y mantienen relaciones sexuales. La relación entre Wei-tung y Simon está empeorando por todo lo sucedido, pero la peor noticia todavía está en camino: Wei Wei está embarazada. La visita de los padres de Wei-tung logra su meta, una nuera bonita y una espléndida boda les ayudan a mantener la reputación familiar. Aparentemente los padres de Wei-tung no se enteran en absoluto de la homosexualidad de su hijo ni de la falsedad de su matrimonio. Wei-tung decide confesar a su madre sus preferencias sexuales, y Wei Wei decide abortar y regresar a China. En ese momento crucial, el padre

de Wei-tung confiesa en secreto a Simon que sabe la verdad de las relaciones entre estos tres jóvenes, él sabe que Simon es la verdadera pareja de su hijo y aprecia su gran sacrificio por todo lo que ha hecho. Un sobre rojo con dinero, según la tradición china, solo se entrega a la pareja del hijo, y el padre de Wei-tung se lo da a Simon como una forma de admitirle y bendecirle. Pero a pesar de que ha aceptado a Simon emocionalmente, le ruega que mantenga el secreto por la *Mian Zi* (la apariencia y la reputación). Como final de película, Wei Wei decide tener el bebé y la pareja Wei-tung y Simon van a adoptarlo y serán los dos padres de este bebé. Después de todo lo ocurrido, los padres de Wei-tung regresan a Taiwán con la fantástica noticia de que su hijo ya está casado con una chica ideal en Estados Unidos.

9.2.10 The Joy Luck Club (El Club de la Buena Estrella)

Ficha de película 10.		
Título de la película		The Joy Luck Club
Ficha técnica		
Dirección	Wayne Wang	
Producción	Patrick Markey	
	Wayne Wang	
	Amy Tan	
	Ronald Bass	
Guión	Amy Tan	
	Ronald Bass	
Música	Rachel Portman	
Fotografía	Amir Mokri	
Editor	Maysie Hoy	
Datos y Cifras		
País	USA	
Fecha de estreno	8 de septiembre de 1993	
Género	drama	
Duración	139 minutos	
Idioma	Inglés	
	Mandarín	
Productora	Hollywood Pictures	
Distribución	Buena Vista Pictures	

Tabla XVI. Ficha de película *The Joy Luck Club (El Club de la Buena Estrella)*

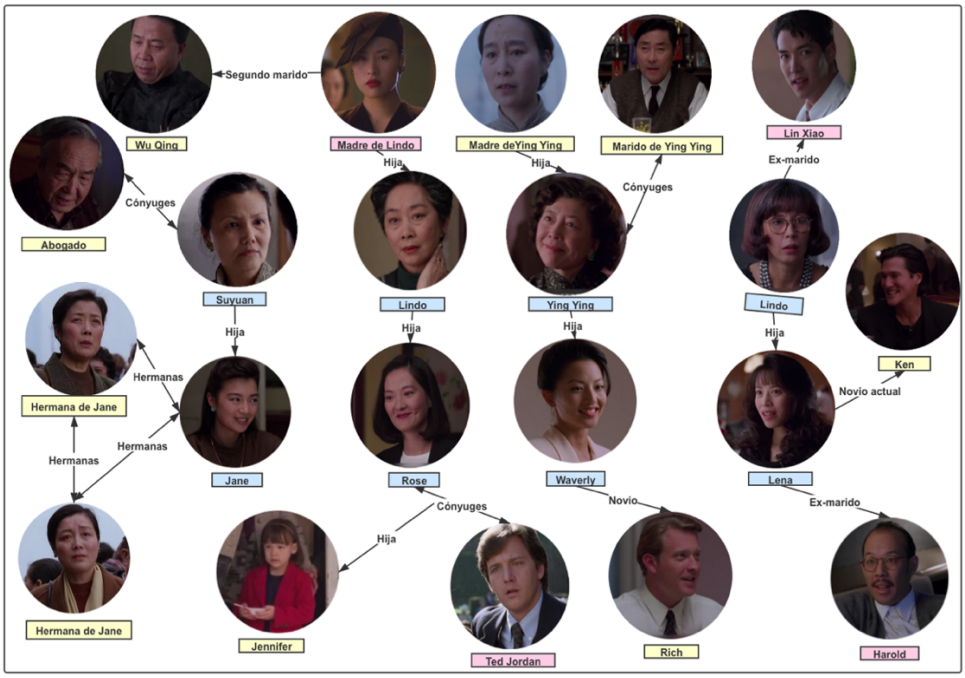
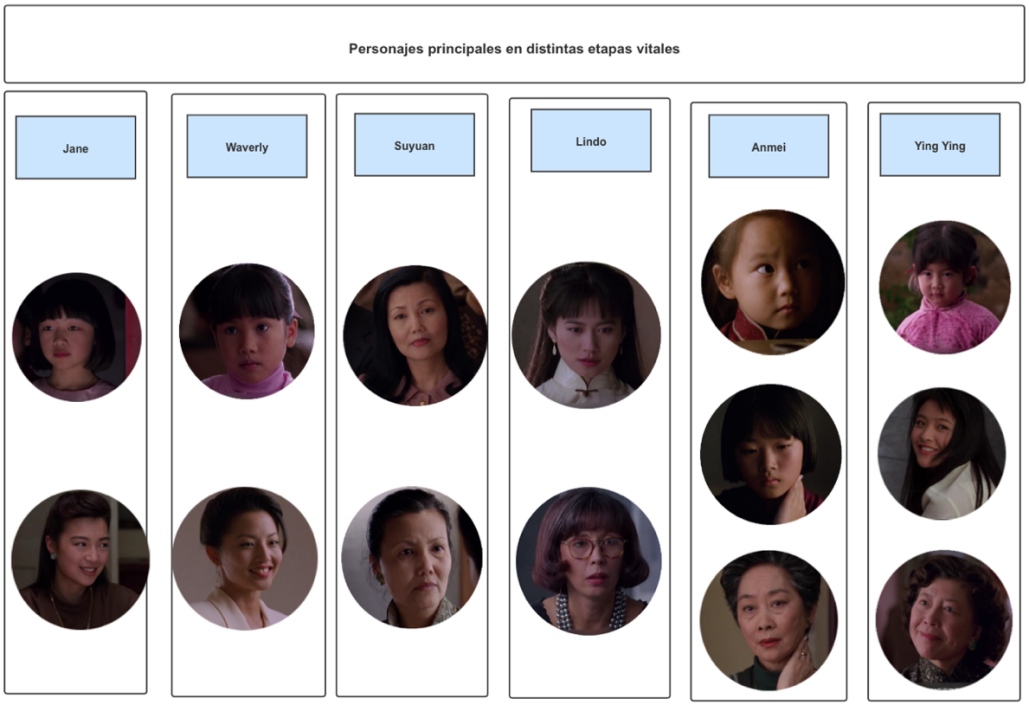


Gráfico XVI. mapa de personaje de *The Joy Luck Club (El Club de la Buena Estrella)*



La película muestra las historias de dos generaciones. Cuatro mujeres nacidas en China, tras muchas luchas, llegaron a Estados Unidos. La trama se desarrolla entre ellas y sus

hijas, presentando en forma de *flash back* el pasado y los secretos de las cuatro protagonistas de edad media. Además de su cotidianidad, presenta la vida de sus hijas combinando fragmentos de su infancia con la actualidad. La obra se enfoca en los conflictos familiares y en el salto existente entre generaciones.

Cada uno de los cuatro personajes, Suyuan (P21), Lindo (P23), Yingying (P27)y An Mei (P25) tiene un pasado triste y oscuro antes de emigrar. Suyuan tuvo gemelas antes de que naciera June, pero debido a la huida de la guerra se vio obligada a abandonar a sus hijas cuando solamente tenían pocos meses. Lindo, la madre de Waverly , influida por las supersticiones y la tradición antigua, se casó muy joven obligatoriamente con un hijo de familia rica, el cual se comporta como un niño de diez años y su cuñada la maltrata por no dar a luz un hijo. Harta de esta situación, Lindo se escapa del hogar en busca de libertad.

Yingying, otra de las protagonistas, la madre de Lena, se casó con su novio cuando tenía 16 años. En principio, todo era felicidad y armonía, hasta que su marido comenzó a flirtear con otras mujeres, a las cuales incluso llevaba con él a su casa. Como dramática revancha, ahogó a su único hijo en la tina, cuando solamente era un bebé. An Mei, es una chica que nunca ha conocido el amor materno, su padre murió cuando ella era muy pequeña, con cuatro años, y su madre se marchó de casa porque no se resignaba a ser viuda. Antes de morir la abuela de An Mei, su madre regresó al hogar para ofrecer su sangre, porque según la superstición china, la carne y la sangre de la hija pueden curar las enfermedades de una madre. Tras la muerte de la abuela, An Mei decidió irse con su madre a convivir con una nueva familia. También en su seno llevó una vida miserable, su madre se había vuelto a casar sin amor, ya que fue violada por el viejo y rico comerciante Wu Qing (P185). Wu tiene cuatro esposas, la madre de An Mei es la cuarta, y tuvo un hijo después de la violación, pero se lo arrebata la segunda esposa de Wu. Vencida por la desesperación, se suicida ingiriendo opio, por lo que su hija se queda sola.

June (P22), Waverly (P24), Rosa (P26) y Lena (P28), son de la segunda generación de inmigrantes chinos. Sus valores y forma de pensar reflejan la influencia de la sociedad estadounidense, todas hablan el inglés fluidamente, tiene un buen trabajo, e intentan integrarse en la sociedad estadounidense, pero no son capaces de cortar los vínculos con su familia y la cultura china. Su educación durante la infancia fue muy estricta, hecho habitual en las familias tradicionales, donde el respeto es el valor que más importancia tiene. Más que ser hijas, son el objeto que encarna el sueño y la gran esperanza de sus madres. Por ejemplo, June estudió piano solo por complacer a su madre, pero después de fallar en una competición nunca volvió a tocar sus teclas. Waverly estudió ajedrez cuando era una niña y con frecuencia ganó diversos torneos, sin embargo, su madre no supo animarla. Vencía fácilmente a los vecinos, incluso a gente a la que retaba en la calle. Pero en una ocasión en que perdió la partida, cuando la niña esperaba los consuelos maternos, la reacción encarnizada y las palabras dañinas de su madre le provocaron una pérdida de autoconfianza que afectaron a su forma de ser y al desarrollo de su matrimonio.

Rose, la hija de señora An Mei, una china inteligente y ambiciosa, conoció a su marido actual, Teddy, cuando estaba estudiando en la universidad. Ted Jordan (P69), el hijo de un líder empresarial, proviene de una familia rica y poderosa. Su madre demuestra su racismo negándose a aprobar el matrimonio de su hijo con una mujer china. Influida por su madre, Rose trata a su marido como el centro del mundo, y por él deja pasar la oportunidad de estudiar en la Universidad de Idaho, alejándose además de su vida social y de sus amigas. Pero el adoptar esta actitud no le ayuda a mantener una relación sana con su esposo, ya que, poco a poco, van perdiendo los temas comunes que antes les unían, y no tienen más remedio que afrontar una crisis matrimonial.

A lo largo de la trama, el hielo entre las madres y sus hijas se va derritiendo gracias al cariño que se profesan. Al ir madurando, la nueva generación se entiende mejor con sus progenitores y con sus culturas olvidadas.

9.2.11 Siao Yu

Ficha de película 11.		
Título de la película		Siao Yu
Ficha técnica		
Dirección	Sylvia Chang	
Producción	Dolly Hall	
	Hsu Li-Kong	
	Ang Lee	
Guión	Sylvia Chang	
	Ang Lee	
	Geling Yan	
Música	Bobbi Dar	
Fotografía	Joe De Salvo	
Editor	Fung Mei	
Datos y Cifras		
País	China Taiwán	
Fecha de estreno	22 de abril de 1995	
Género	Drama	
Duración	104 minutos	
Idioma	Inglés	
	Cantonés	
	Mandarín	
Distribución	EDKO Film Ltd.	

Tabla XVII. Ficha de película *Siao Yu*

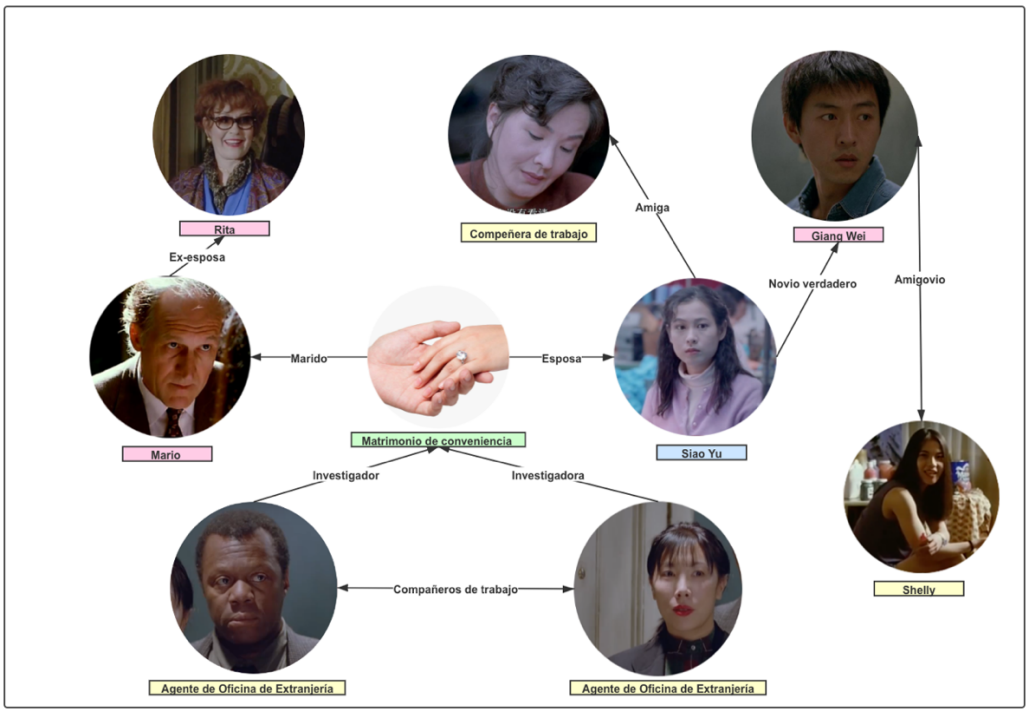


Gráfico XVII. mapa de personaje de *Siao Yu*

Una obra dirigida por la directora nacida en Taiwán, Sylvia Chang. La historia transcurre en el Bajo Manhattan, donde dos jóvenes taiwaneses intentan quedarse en Estados Unidos, pero obtener la tarjeta verde es muy complicado para inmigrantes ilegales como ellos. La protagonista, Siao Yu (P29), una china tímida y bondadosa, viene a Estados Unidos a reunirse con su novio, y entra a trabajar de costurera en un almacén en Chinatown. Su novio, Giang Wei (P73), es estudiante y trabaja en su tiempo libre en un mercado de pescado. Para lograr la tarjeta verde, un amigo le presenta a un anciano llamado Mario, un personaje italiano- estadounidense. Acepta ayudar a Siao Yu a conseguir los documentos a través de un matrimonio falso, pero tienen que pagarle 10.000 dólares. Para engañar a los funcionarios del departamento de inmigración, Siao Yu se muda a la casa de Mario, y aunque ella casi no habla inglés y tienen una gran diferencia de la edad, los dos se hacen buenos amigos. Pero la ex esposa de Mario, Rita (P76) y el novio de Siao Yu están celosos a causa de esta amistad, y un día Giang Wei golpea al viejo Mario. La protagonista, impresionada por los hechos, pero todavía dudosa, debe tomar una drástica decisión entre su novio y su falso marido.

9.2.12 Pushing Hands (Manos que empujan)

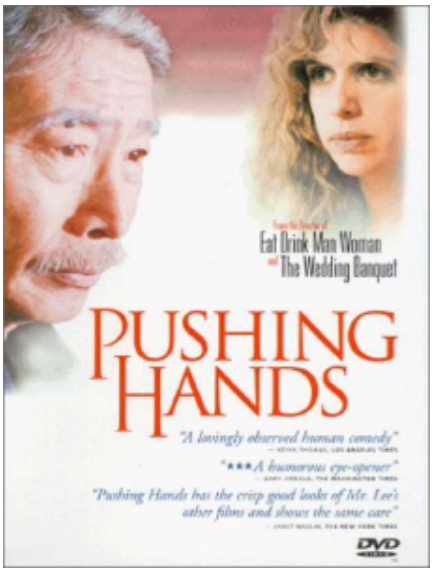
Ficha de película 12.		
Título de la película		Pushing Hand
Ficha técnica		
Dirección	Ang Lee	
Producción		
Guión	Ang Lee, James Schamus	
Música	Xiao-Song Qu	
Fotografía	Lin Jong	
Editor	Ang Lee	
	Tim Qquyres	
Datos y Cifras		
País	China Taiwán	
Fecha de estreno	22 de abril de 1995	
Género	Drama	
Duración	105 minutos	
Idioma	Inglés	
	Cantonés	
	Mandarín	
Productora	Ang Lee Productions, Central Motion Pictures	
Distribución	Cinépix Film Properties (CFP)	
	Good Machine	

Tabla XVIII. Ficha de película *Pushing Hands (Manos que empujan)*

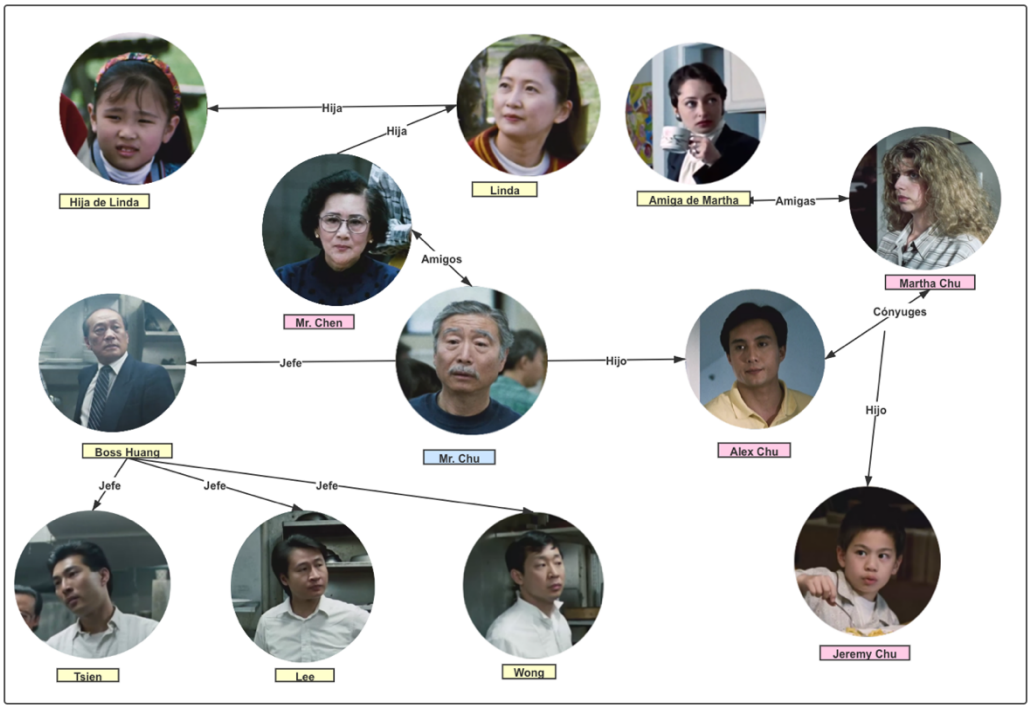


Gráfico XVIII. mapa de personaje de *Pushing Hands (Manos que empujan)*

Mr. Chu (P30), un maestro chino de Tai-Chi retirado, se muda desde China a Westchester, Nueva York, para vivir con su hijo Alex Chu (P76), su nuera estadounidense Martha (P77) y su nieto Jeremy (P78). Sin embargo, Martha, que se dedica a escribir, está sufriendo un bloqueo severo por parte de los editores. Los conflictos entre Mr. Chu y su nuera crecen debido a las brechas de idioma y cultura. Alex debe luchar para mantener a su familia unida mientras se enfrenta a un conflicto interno entre la tradición cultural y su moderno estilo de vida estadounidense. Para que la nueva familia de su hijo no se enfrente a situaciones que pudieran dañarla, Mr. Chu debe tomar una decisión importante: salir de esa casa…

9.2.13. Gua Sha (El tratamiento Gua Sha)

Ficha de película 13.		
Título de la película		Saving face
Ficha técnica		
Dirección	Zheng Xiaolong	
Producción	Mark Byers	
	Zhou Puxiong	
	Paul Yen	
Guión	Mark Byers	
Música	Ye Xiaogang	
Fotografía	Arthur Wong	
Editor	Puxiong Zhou	
Datos y Cifras		
País	China continental	
Fecha de estreno	29 de mayo de 2001 (USA)	
Género	Drama	
Duración	105 min (USA)	
Idioma	Inglés	
	Mandarín	
Productora	Beijing Forbidden City Flim.Co.	
Distribución	Beijing Forbidden City Flim.Co.	

Tabla XIX. Ficha de película *Gua Sha (El tratamiento Gua Sha)*

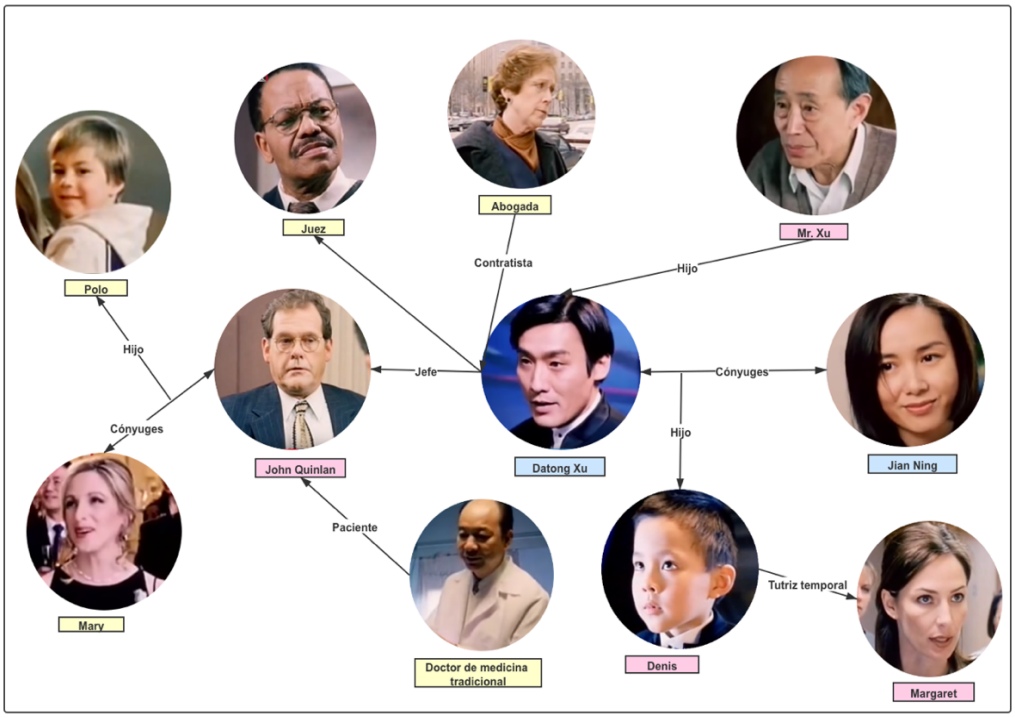


Gráfico XIX. mapa de personaje de *Gua Sha (El tratamiento Gua Sha)*

El abuelo Xu (P83) viene de China para visitar a la familia de su hijo, Datong Xu (P31), en St. Louis. Mientras está allí, le da a su nieto, Dennis Xu (P82), un tratamiento tradicional de China, Gua Sha, para curar una fiebre leve. Los trabajadores sociales, sin embargo, confunden el inofensivo tratamiento médico tradicional chino con el abuso infantil debido a las marcas moradas dejadas en la espalda de Dennis. La vida de la familia se convierte en un calvario cuando la agencia de protección infantil se lleva a Dennis. El abuelo Xu quiere salir de Estados Unidos porque descubre que el entorno de vida en realidad no es adecuado para él, ya que no quiere vivir en un lugar donde un tratamiento simple e inofensivo como Gua Sha, que es tan común en China, es un abuso en ESTADOS UNIDOS El amigo y abogado de Datong, John Quillan (P81), prueba Gua Sha y demuestra que el tratamiento deja marcas aparentemente dolorosas, pero que en realidad no son dolorosas ni dañinas en absoluto. Finalmente, Datong puede regresar a casa y la familia se reúne.

9.2.14 Saving Face

Título de la película		Saving face
Ficha técnica		
Dirección	Alice Wu	
Producción	James Lassiter	
	Will Smith	
Guión	Alice Wu	
Música	Anton Sanko	
Fotografía	Harlan Bosmajian	
Editor	Susan Graef	
	Sabine Horrman	
Datos y Cifras		
País	USA	
Fecha de estreno	10 de marzo de 2005 (USA)	
	17 de noviembre de 2005	
	(Hong Kong)	
Género	Drama	
Duración	97 min (Canadá)	
	96 min (San Francisco Asian American) (USA)	
Idioma	Inglés	
	Mandarín	
Productora	Destination Films	
	Forensic Films	
	Greene Street Films	
	Overbrook Entertainment	
Distribución	Mongrel Media	
	Sony Pictures Entertainment	
	Barbar Film	
	Columbia TriStar Film Distributors International	



Tabla XX. Ficha de película *Saving Face*

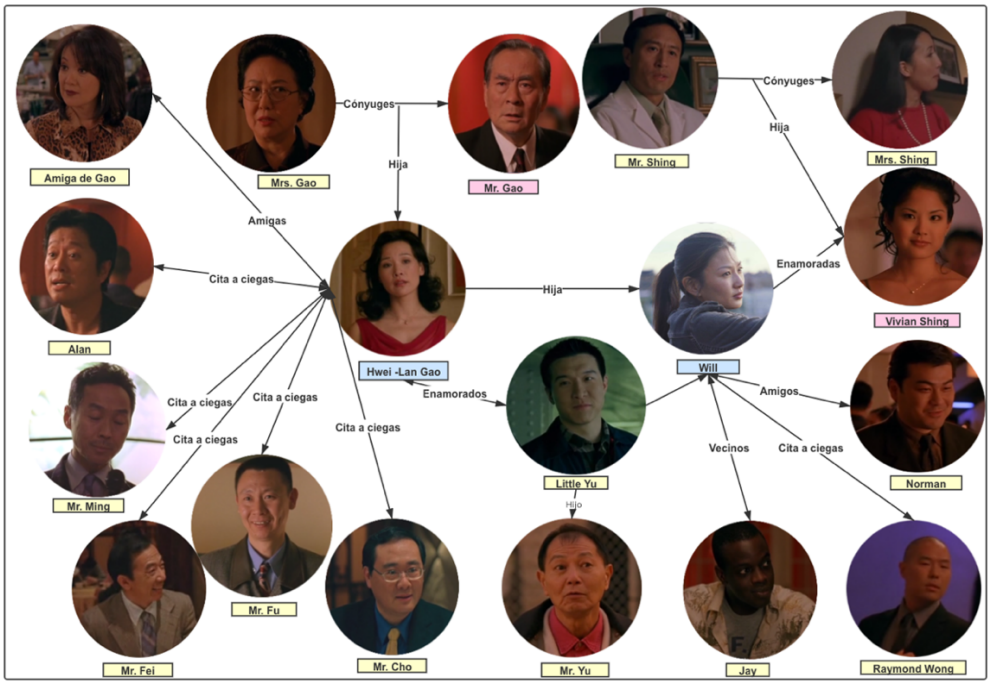


Gráfico XX. mapa de personaje de *Saving Face*

Esta obra cuenta la vida de Wil (P33), una joven chica neoyorquina de origen chino, que por las presiones de la familia se ve obligada a vivir dos vidas paralelas: por un lado, como hija perfecta y atractiva para los chicos que su madre y los abuelos le presenta para que encuentre un marido ideal, siempre de origen chino además de adinerados. Por otro lado, como lesbiana que se siente atraída por una bailarina llamada Vivian, una china-americana como ella, con la que comienza a salir sin que se entere nadie. La situación se vuelve más complicada cuando la madre de Wil embaraza en su casa. Hwei-Lan, una viuda hermosa, después de morirse su marido, convivía con sus padres en Chinatown. Ahora no quiere revelar quién es el padre del hijo que espera. Los abuelos de Wil no pueden aceptar que su hija esté embarazada y sea soltera, por lo cual le presionan con fuerza para que se case antes del parto con el fin de proteger la reputación familiar. Cuidar a la madre embarazada, y esconder su propia orientación sexual frente a ella se convierten en la misión principal en la vida de la joven Wil. Además, a su novia Vivian (P84) se le ofrece la oportunidad de acudir a París para cumplir el sueño de sus padres, ser una bailarina de ballet, aunque su verdadero sueño consista en ser una bailarina pop. Por otra parte, también está esperando la respuesta de Wil.

Seguir la llamada de su corazón para ser ella misma o proteger la reputación y las tradiciones de la familia se convierte en una difícil prueba tanto para Wil como para su madre…

9.2.15 American Fusion

Ficha de película 15.		
Título de la la película		American Fusion
Ficha técnica		
Dirección	Frank Li	
Producción	John Dunn	
	Robin R. Oliver	
Guión	Frank Li	
	Randall Park	
Música	David Iwataki	
Fotografía	Jason Inouye	
Editor	Jan Lin	
	Dayne Tanioka	
Datos y Cifras		
País	USA	
Fecha de estreno	22 de octubre de 2005 (Hawái)	
	17 de agosto de 2007	
	(limited)	
Género	Comedia	
Duración	94 minutos	
Idioma	Inglés	
	Mandarín	
	Español	
Productora	American Fusion LLC	
Distribución	Wildcat Releasing	
	Bristol Media International	



Tabla XXI. Ficha de película *American Fusion*

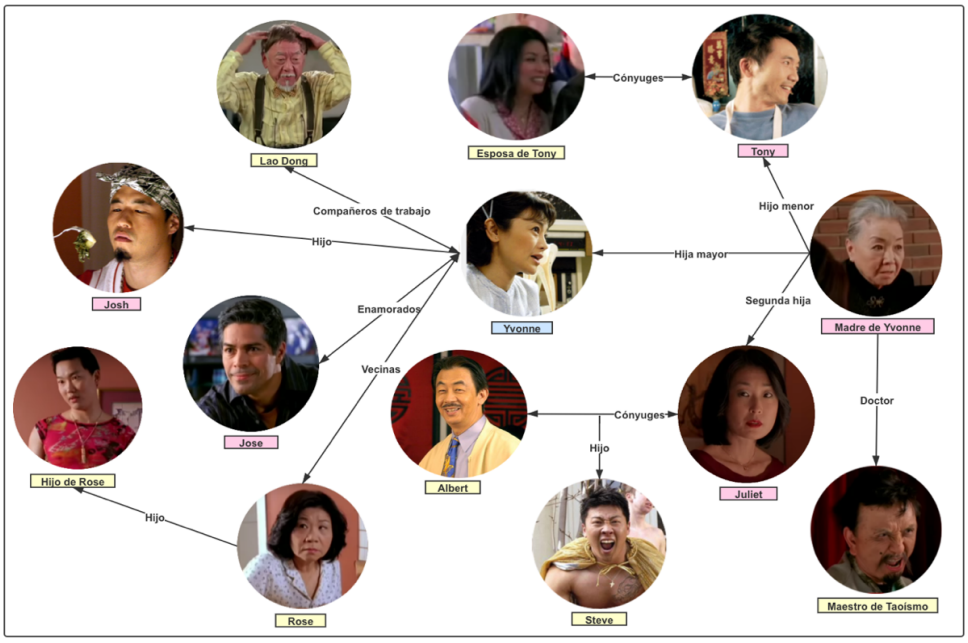


Gráfico XXI. mapa de personaje de *American Fusion*

Yvonne (P35) es una china-americana de cincuenta años divorciada que convive con su madre y su hijo. Su vida está controlada completamente por su dominante y anciana madre que tiene un carácter vivo y áspero. Su hijo Joshua ya tiene 28 años (P90), y es un joven vago que no está estudiando ni tiene trabajo.

Yvonne tienen dos hermanas. Juliet (P89), la hermana menor, mujer muy estricta con su hijo, y que ignora que su hijo, Steve (P223), está obsesionado con la profesión de *striptease* y le encanta mostrar sus músculos en las salas de baile. Tony (P90), el hermano menor estuvo un tiempo en la cárcel, pero ahora es el dueño de un restaurante familiar, y por la presión de su madre, siente una profunda preocupación por un tener un hijo lo más pronto posible. Yvonne trabaja en un periódico desechable donde los anuncios son más importantes que los contenidos porque de esa forma el dueño de la publicación puede obtener más beneficios. Ella persuade a un dentista del barrio para comprar una página impresa donde poner su anuncio. Dicho dentista, José (P86), es un inmigrante mexicano, un hombre atractivo y con buen humor que se enamora de ella. La familia de Ivonne, sobre todo su madre, tienen un carácter muy tradicional y manifiesta sus prejuicios hacia personas de otra raza, por lo que muestra claramente su oposición a José porque no es chino. Además, a una edad ya avanzada, debe hacerse una operación de espalda. La preocupación de Ivonne por su madre, sus sentimientos hacían José y el rechazo familiar a personas no chinas provocan numerosas complejidades en la vida de Ivonne, ante las cuales, y de manera irremediable, debe tomar una decisión.

9.2.16. Red Doors

Ficha de película 16.		
Título de la película		Red Doors
Ficha técnica		
Dirección	Georgia Lee	
Producción	Jane Chen	
	Georgia Lee	
	Mia Riverton	
Guión	Georgia Lee	
Música	Robert Miller	
	Rossif Sutherland	
Fotografía	Zeus Morand	
Editor	Youna kwak	
Datos y Cifras		
País	USA	
Fecha de estreno	8 de septiembre de 2005	
Género	Drama	
Duración	90 minutos	
Idioma	Inglés	
Productora	Blanc de Chine Films	
	Red Doors Entertainment	
Distribución	Polychrome Pictures	
	Warner Home Video)	
	Emerging Pictures	

Tabla XXII. Ficha de película *Red Doors*

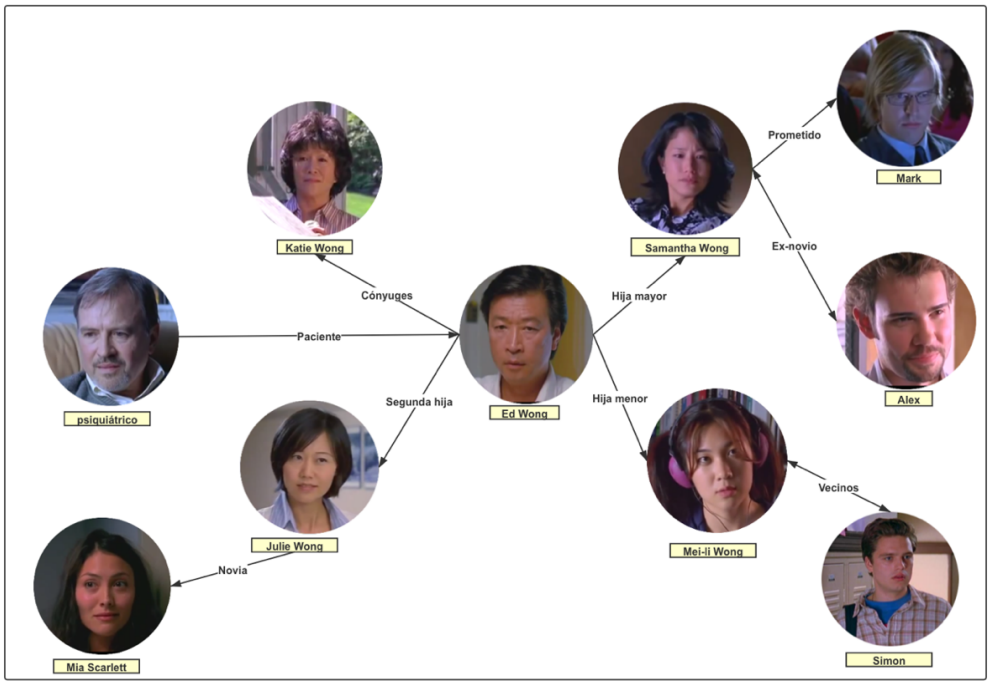


Gráfico XXII. mapa de personaje de *Red Doors*

La película muestra la vida de la familia estadounidense de origen chino formada por los padres y tres hijas, que vive en el centro de Nueva York. Ed Wong (P36), era un cirujano prestigioso, pero después de la jubilación siente desesperanza y la perdida de una meta vital, por lo que intenta suicidarse varias veces. Al no conseguirlo, decide escapar de la vida cotidiana y vivir en un templo.

Ed Wong tiene tres hijas, Samantha (P91), la mayor, es una comerciante exitosa, cuya vida está entregada al trabajo. Está planeando la boda con su novio Mark (P228), que también es un adicto al trabajo. Los detalles de la ceremonia le provocan mucho estrés, unido a la inseguridad de vivir en pareja, pero el hecho de cumplir ya treinta años le genera muchas presiones. Además, cuando se encuentra con su ex-novio, Alex, le asaltan nuevas dudas.

Julie (P92), la segunda hija, es una estudiante de medicina de cuarto curso. Es una chica tímida y callada, y el ser la segunda hija significa que siempre ha sido ignorada por sus padres en beneficio de su hermana mayor. Le encanta a ir al salón de baile. En sus prácticas en un hospital conoce a Mia Scarlett (P230), actriz que está preparando su nueva película. Las dos chicas comienzan a salir juntas y Julie descubre poco a poco su verdadero gusto sexual, orientación que debe ocultar a los miembros de su familia.

Katie (P93) es la hija menor, una adolescente rebelde y traviesa que está involucrada en una broma pesada hacia un compañero de escuela, Simon (P231), que también es su vecino. Durante el desarrollo de la película, los dos jóvenes tienen una serie de conflictos y venganzas infantiles, típicos de la adolescencia.

Al final de la película, después de vivir un tiempo en un templo y reflexionar profundamente, Mr. Wong decide regresar a la casa para reunirse con su familia

9.2.17. The Princess of Nebraska (La princesa de nebraska)

Ficha de película 17.		
Título de la película		The Princess of Nebraska
Ficha técnica		
Dirección	Wayne Wang	
Producción	Donald Young	
	Yukie Kito	
Guión		
	Yiyun Li	
	Michael Ray	
Música	Kent Sparling	
Fotografía	Richard Wong	
Editor	Deirdre Slevin	
Datos y Cifras		
País	USA	
Fecha de estreno	2 de septiembre de 2007 (USA)	
	25 de marzo de 2008 (Hong Kong)	
Género	Drama	
Duración	77 minutos	
Idioma	Inglés	
	Mandarín	
Productora	Center for Asian American Media	
	Entertainment Farm	
Distribución	Golden Village Entertainment	
	Magnolia Pictures	
	Primer Plano Film Group	
	Imovision	



Tabla XXIII. Ficha de película *The Princess of Nebraska (La princesa de Nebraska)*

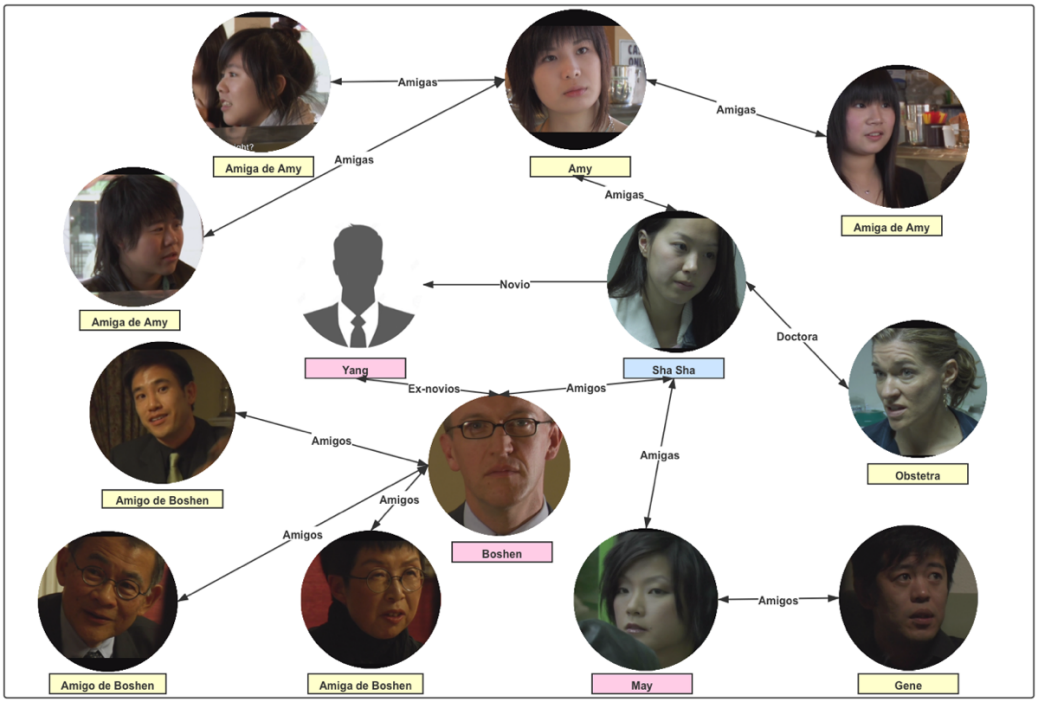


Gráfico XXIII. mapa de personaje de *The Princess of Nebraska (La princesa de Nebraska)*

Sasha (P37) es una joven china que viajó desde Pekín a Nebraska con el fin de realizar estudios universitarios. Antes de salir de China se encontró con un actor de opera tradicional, Yang (P97), con el cual mantuvo relaciones sexuales en una noche llena de emociones. Sasha llega a Nebraska y se da cuenta de que está embarazada, pero el futuro bebé es una sorpresa inesperada que trastoca todos sus planes para la vida actual, por lo que, tras cuatro meses de embarazo, decide a abortar. Viaja a San Francisco donde vive un amigo común de Yang y suyo, Boshen (P95), que trabaja como guionista de teatro. Pide que le acompañe durante la intervención, pero tras un corto tiempo de convivencia, Sasha descubre que su amigo es el ex novio de Yang, causa por la que Yang fue expulsado del grupo nacional del teatro tradicional. Boshen es un homosexual que oculta su condición sexual frente a sus compañeros, y alberga el propósito de casarse con Sasha, y de esta forma, aprovechando la presencia del bebé, recuperar su antigua relación con Yang. Piensa que entre los tres pueden construir una familia y criar al bebé adecuadamente.

Para Sasha, Boshen solo es un amigo, y además rivaliza con su cariño hacia Yang, por lo tanto, no está dispuesta a dar su aprobación para casarse con él. Tras una fuerte discusión abandona la casa de Boshen en Chinatown, y conoce a una chica china, May (P96), una prostituta joven que trabaja en un bar. Accede a compartir su alojamiento con Sasha y le hace confidencias sobre su pasado. La madre de May es de Pekín, pero dio a luz en Mongolia exterior, motivo por el cual May nunca llegó a tener su registro de residencia en Pekín. Emigró a Estados Unidos a una edad temprana y sin haber recibido una educación adecuada, por lo que debe sobrevivir vendiendo cervezas en la calle, obligada a veces a vender también su cuerpo. A Sasha le gusta mucho May por lo que la invita a que se vayan juntas de San Francisco a Nebraska, pero May lo rechaza diciendo que una prostituta nunca puede convertirse en una princesa.

Si bien el final de la película parece ofrecer una resolución satisfactoria a todos los conflictos planteados, ya que Boshen acompaña a Sasha a tener el aborto, en realidad, para ella su vida está irremediablemente destrozada.

9.2.18. A Thousand Years of Good Prayers (Mil años de buenas oraciones)

Ficha de película 18.		
Título de la película		A Thousand Years of Good Prayers
Ficha técnica		
Dirección	Wayne Wang	
Producción	Wayne Wang	
	Rich Cowan	
Guión	Yiyun Li	
Música	Lesley Barber	
Fotografía	Patrick Lindenmaier	
Editor	J.D.Mckee	
	Deirdre Slevin	
Datos y Cifras		
País	USA	
Fecha de estreno	9 de septiembre de 2007 (Canadá)	
	25 de marzo de 2008 (Hong Kong)	
	19 de septiembre de 2008 (USA)	
Género	Drama, cine independiente	
Duración	83 minutos	
Idioma	Inglés	
	Mandarín	
Productora	Boram Entertainment	
	Entertainment Farm	
	North by Northwest Entertainment	
Distribución	Edko Films Golden Village Entertainment	
	Magnolia Pictures	
	Tokyo Theatres K.K.	
	Imovision	

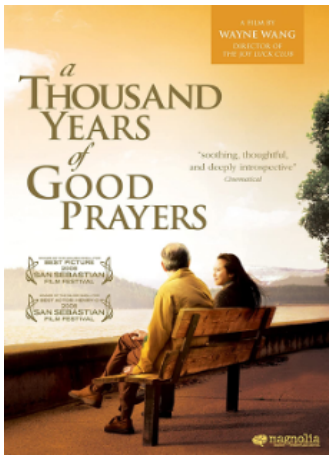


Tabla XIV. Ficha de película *A Thousand Years of Good Prayers*

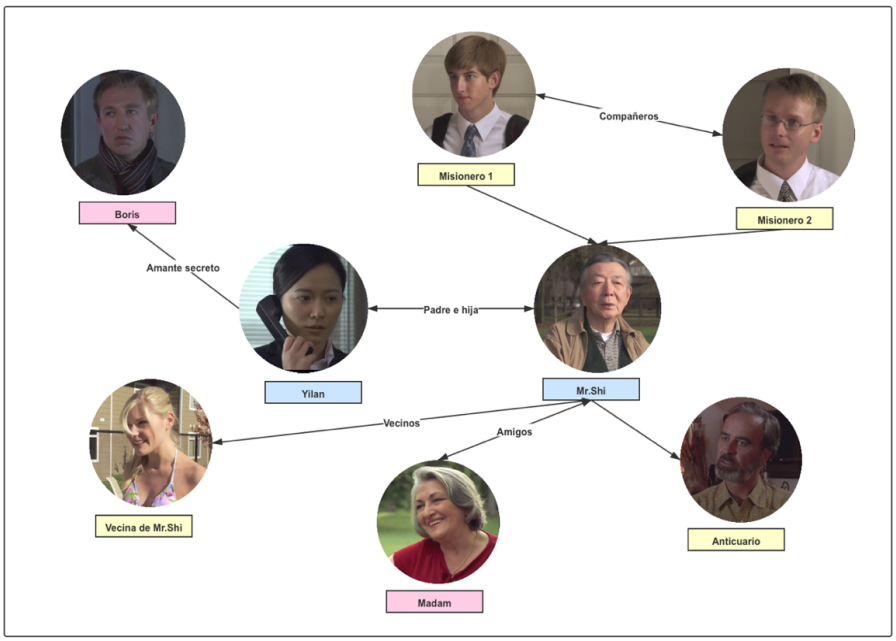


Gráfico XIV. mapa de personaje de *A Thousand Years of Good Prayers*

La película sitúa la acción en la vida de los inmigrantes chinos de tercera edad. Mr. Shi (P38) es un viudo jubilado que vivía en Pekín trabajando como ingeniero espacial, y que ha viajado a Estados Unidos para visitar a su única hija, Yilan (P39). Ella ha vivido muchos años en Spokane, Washington, trabajando en una biblioteca, y se ha divorciado recientemente. El propósito de la visita de Mr. Shi es recuperar la relación con su hija y mitigar de este modo los sufrimientos emocionales de ambos. Pero la realidad es totalmente contraria, debido al paso del tiempo y su larga separación, se han convertido en auténticos desconocidos. Yilan no es capaz de comunicarse con su padre y no encuentra la manera de convivir con él. A causa de su matrimonio fallido y los conflictos emocionales, culpa a su padre por no haber sabido ofrecer un buen ejemplo. Así que le reprocha agriamente una historia pasada, cuanto tuvo una relación amorosa con una compañera de trabajo (P98).

Mr. Shi no habla bien el inglés, pero eso no limita su deseo de contactar con la gente, y gracias a ello conoce a una señora, Madam (P99), que vino a Estados Unidos tras la revolución de Irán. Aunque ambos hablan inglés de forma muy deficiente, intentan de comunicarse con gestos. Apenas comienza su amistad, Madam tiene un accidente y tiene que mudarse a una residencia de ancianos. Mr. Shi pierde su única amistad en este nuevo país.

Los conflictos entre Mr. Shi y su hija son cada vez más frecuentes, las brechas entre diferentes generaciones provocan grandes daños en ellos. Como la mayoría de los chinos, se muestran muy conservadores al juzgar a otro miembro familiar, hecho que también provoca confusiones y malentendidos entre ellos. Al final de la historia, Mr. Shi participa en un tour que su hija le ha recomendado insistentemente, pero el viaje se convierte para él en un tiempo de soledad y tristeza.

9.2.19. Children of Invention

Ficha de película 19.		
Título de la película		Children of Invention
Ficha técnica		
Dirección	Tze Chun	
Producción	Mynette Louie	
	Trevor Sagan	
Guión	Tze Chun	
Música	T.Griffin	
Fotografía	Chirs Teague	
Editor	Anna Boden	
Datos y Cifras		
País	USA	
Fecha de estreno	January 18, 2009 (Sundance)	
	March 12, 2010 (United States)	
Género	Cine independiente	
Duración	86 minutos	
Idioma	Inglés	
Productora	American Fusion LLC	
Distribución	Wildcat Releasing	
	Bristol Media International	

Tabla XXV. Ficha de película *Children of Invention*

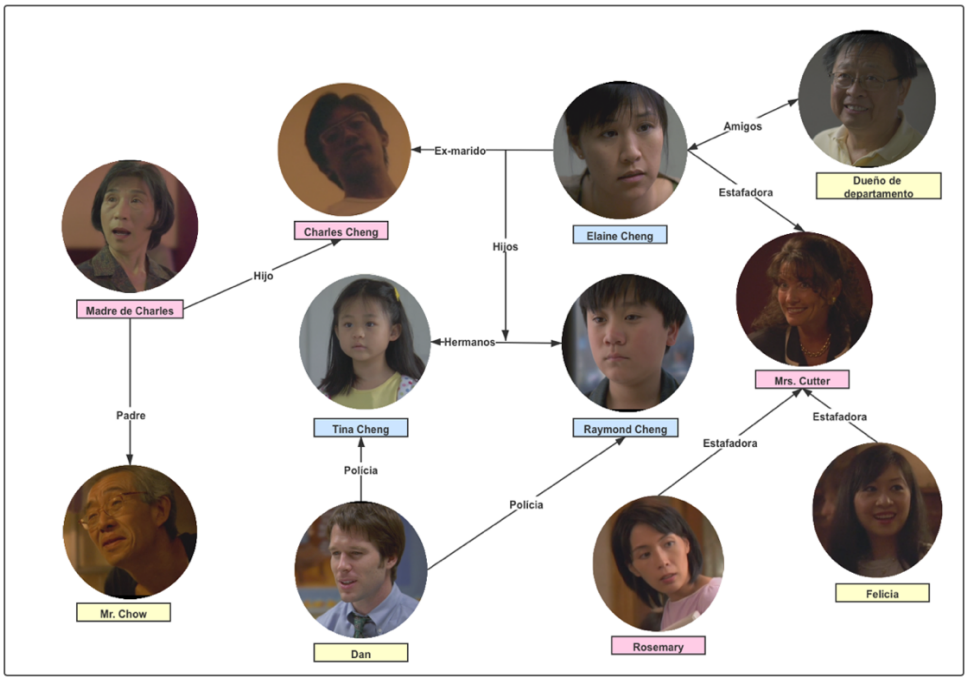


Gráfico XXV. mapa de personaje de *Children of Invention*

La obra está escrita y dirigida por Tze chun y está basada en su propia experiencia. Cuenta la vida de una madre soltera con sus dos hijos en el entorno urbano de Boston. Elaine Cheng (P40), es una chica china que viene a Estados Unidos para estudiar, y que después de graduarse en la universidad, se quedó en este país a causa de su marido. Después de tener a sus dos hijos, éste decidió regresar a Hong Kong abandonando a su familia. Por la pérdida del trabajo y la imposibilidad de pagar la deuda de la casa, Elaine y sus hijos, Raymong Cheng (P41) y Tina Cheng (P42), deben abandonarla. Gracias a la ayuda de un amigo, pueden quedarse a escondidas en un edificio en construcción que ya está amueblado y tiene agua y luz, pero para que nadie descubra que están ocupando ilegalmente una vivienda, deben andarse con sumo cuidado para ocultar su presencia.

La presión de esta forma de vida estimula a Elaine para encontrar un nuevo trabajo lo antes posible, y sus dos hijos, a pesar de su corta edad, deben aprender a cuidar de ellos mismos. Después de muchos intentos de lograr un nuevo trabajo, se ve involucrada en una estafa. Un negocio ilegal con estructura piramidal, pero que en realidad se trata de una trampa económica diseñada para engañar a los inmigrantes y quedarse con su dinero. Elaine no solo ha invertido todos sus ahorros, sino que, además, y desafortunadamente, es arrestada por la policía.

Cuando su madre no aparece por el apartamento, se asustan mucho, pero necesitan salir para comprar comida. Con el poquito dinero que encuentran en su casa, los dos niños deben esforzarse en buscar una forma de sobrevivir. El hermano mayor tiene un plan: recuerda que tiene una cuenta bancaria donde su madre guarda el dinero que le han mandado sus abuelos en cada uno de sus cumpleaños. Cree que puede aprovecharse este dinero para inaugurar un negocio propio, vendiendo ingeniosos inventos que han creado, como la cuchara automática para comer espaguetis, una cuchara de plástico sujetada por una batidora de mano. Para montar este negocio. deben afrontar diversos obstáculos. En primer lugar, acudir al banco para sacar el

dinero guardado, pero sin conocer la ciudad, los dos pequeños deben cruzarla solos, Una vez conseguido, se presenta un segundo obstáculo: encontrar una forma eficaz de vender sus inventos. Para los pequeños, estos inventos constituyen un futuro, pero para los adultos, solos son juguetes.

Al término de la película, la policía recoge a los dos pequeños en la calle y deja en libertad a Elaine, así que la madre y sus dos hijos pueden reunirse de nuevo.

9.2.20. Finding Mr Right 1

Ficha de película 20.		
Título de la película		Finding Mr Right 1
Ficha técnica		
Dirección	Xiaolu Xue	
Producción	Mathew tang	
Guión	Xiaolu Xue	
Música	Peter Kam	
Fotografía	Chi-Ying Chan	
Editor	Ka-Fai Cheung	
Datos y Cifras		
País	China	
Fecha de estreno	21 de marzo de 2013	
Género	Drama, romántico	
Duración	121 minutos	
Idioma	Ingles	
	Mandarín	
Productora	Edko Films	
Distribución	Edko Films	
	GEM Entertainmnt	
	Golden village Pictures	
	Dreamwest Picutres	

Tabla XXVI. Ficha de película *Finding Mr. Right 1 (Buscando al Sr Correcto 1)*

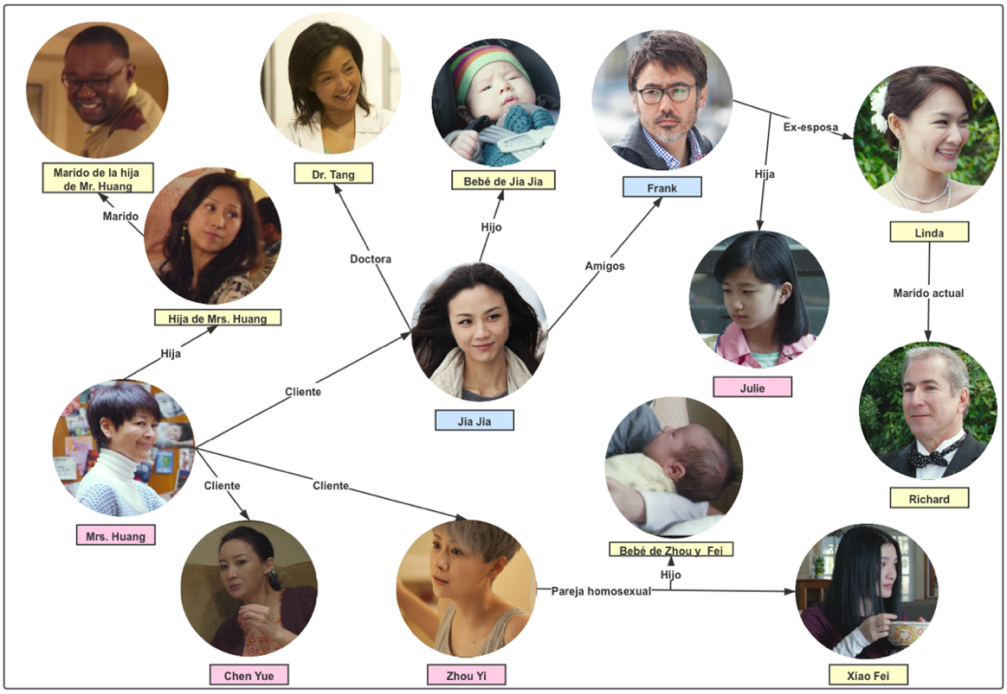


Gráfico XXVI. mapa de personaje de *Finding Mr. Right 1*

Jiajia (P43) es la amante de Lao Zhong (P252), un empresario corrupto de Pekín que ya está casado. Debido a sus negocios ilegales, está vigilado e investigado jurídicamente por el gobierno. Jiajia era editora de una revista sobre temas gastronómicos, y se presenta como una mujer romántica que siente una gran debilidad por los artículos lujosos y de marca.

Según la ley de Estados Unidos, los bebés que nacen dentro de sus fronteras logran automáticamente la nacionalidad estadounidense, por lo que muchos chinos ricos aprovechan este reglamento para sacar la residencia legal estadounidense a sus hijos, lo cual impulsa el desarrollo de un nuevo tipo de turismo de parto (*Birth-tourism industry*). Las mujeres embarazadas chinas pagan un impuesto por acudir a Estados Unidos para dar a luz con esta forma su hijo puede tener la identidad del ciudadano estadounidense. Jiajia es una de estas mujeres que debido a la influencia de la famosa película romántica *Sleepless in Seattle* (1997), alberga sentimientos muy positivos hacia Estados Unidos. Su amante se hizo cargo de la comisión que les cobró la agencia por

conseguir su entrada en el país para que el bebé naciera allí una vez pasado el periodo de embarazo. En el centro de servicios de Estados Unidos, Jia Jiia conoce a otras mujeres embarazadas que también están esperando el parto. Por sus manías, se lleva muy mal con las compañeras. Su forma de vivir y el derroche de dinero provocan la desgracia de otras mujeres del centro, y como consecuencia, se producen grandes discusiones entre ellas. Mrs. Huang (P104), originaria de Taiwán, emigró a Estados Unidos hace ya muchos años. Es la dueña del centro donde se dedican a atender a las mujeres embarazadas. Zhou Yi (P105), una empresaria exitosa y lesbiana, se casó con su pareja, Xiao Fei (P250) y para tener una familia completa se sometió a un tratamiento de inseminación artificial. Chen Yue v (P106) es otra mujer embarazada que también vive en el centro, una chica bondadosa y ahorradora, que ha venido a Estados Unidos para tener a su hijo y se plantea regresar a China cuando nazca.

Frank (P44), es un taxista ilegal que trabaja en Seattle. Es un hombre honesto y tranquillo, pero no tiene una condición económica estable. En China era un cardiólogo de prestigio y su ex-mujer una comerciante exitosa que dedicaba todo el tiempo a su negocio. Se divorció de Frank tras enamorarse de un extranjero, y a causa de este choque emocional, viaja a Estados Unidos para cuidar de su única hija que estudia en ese país. No quiere aceptar el dinero de su ex-mujer, así que trabaja como taxista y chófer para el centro de servicios.

La vida que tiene en Estados Unidos no se parece en nada a lo que imaginaba Jia Jia, sobre todo cuando su amante es arrestado por la policía debido a negocios ilegales. La ausencia de apoyo de su amante, Lao Zhong, y la perdida de su fuente económica cambian bruscamente su vida. Como no tiene otros amigos en Estados Unidos, Jia Jia celebra la Navidad con Frank y su hija, Juliet (P107), y descubre gratamente que Frank es un hombre responsable y atractivo, lo que le lleva a entablar una estrecha amistad con él. Como doctor y amigo, Frank le ofrece importantes ayudas y cuidados cotidianos. Entre ellos crecen emociones complicadas y contradictorias. Hasta que un día el

amante de Jia Jia sale libre de la cárcel y quiere llevarla con él para regresar a China. Sin que le quede otros remedios, debe despedirse de Frank. Pero Jia Jia no puede olvidar a Frank, así que se separa de su amante Lao Zhong y decide criar a su hijo con su propio esfuerzo. Jia Jia crea una página *online* sobre gastronomía y trabaja de forma independiente. Frank, después de muchos intentos fracasados, por fin se convierte en un doctor reconocido y aceptado en Estados Unidos. Ofreciendo un final feliz a la historia, Jia Jiao y Frank se encuentran por casualidad en el famoso rascacielos de Nueva York y deciden estar juntos para el resto de sus vidas.

9.2.21. Beijing and New York (An Autum Wind)

Ficha de película 21.		
Título de la película		Beijing and New York
Ficha técnica		
Dirección	Dong Luo	
Producción		
Guión	Zhichao Ha	
	Nei Lu	
	Jimmy Ngai	
Música	Edgar Hung	
	Yat-Yiu Yu	
Fotografía	Chi-Wah Lee	
Editor	Chi Wai Chan	
Datos y Cifras		
País	China	
Fecha de estreno	6 de marzo de 2015	
Género	Drama, romántico	
Duración	106 minutos	
Idioma	Inglés	
	Mandarín	
	Dialecto de Shanghái	
Productora	Huayi Brothers Media Corporation	
Distribución	Shaw Organisation	

Tabla XXVIII. Ficha de película *Beijing and New York*

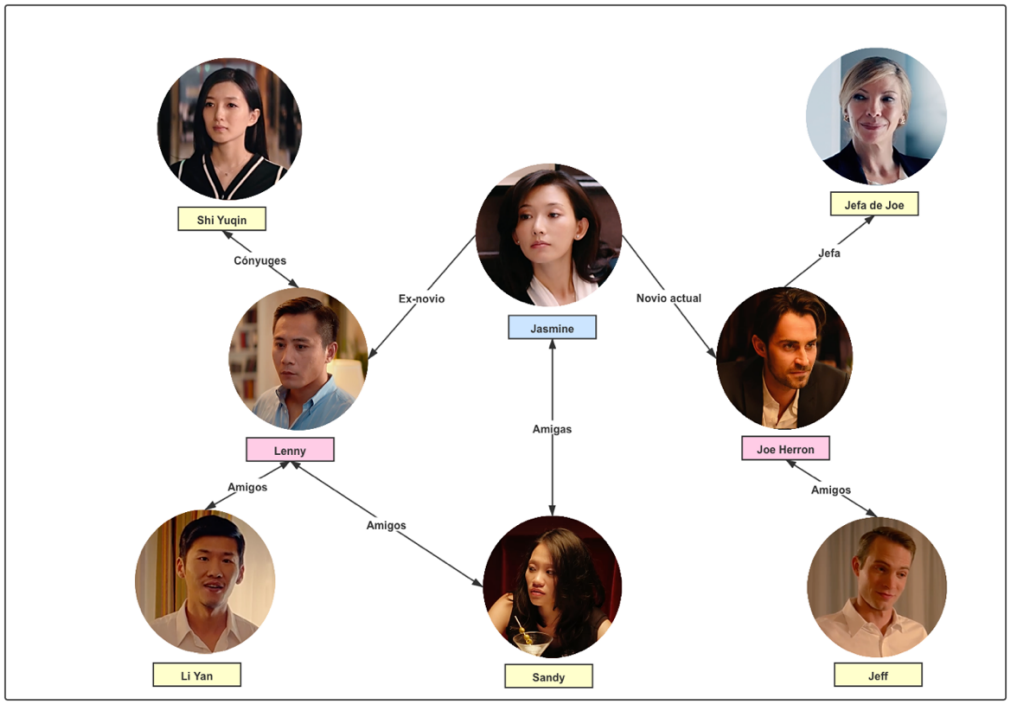


Gráfico XXVIIII. mapa de personaje de *Beijing and New York*

El año 2008 es un año en el que China logra un gran desarrollo económico. Pekín y Nueva York, las dos ciudades están a miles de kilómetros de distancia. Personas de distintos países con diferentes antecedentes culturales están buscando sus sueños en estas dos ciudades. Jasmine (P47), una hermosa mujer china, fue a Nueva York para cumplir sus sueños cuando era joven; Lenny (P115), el novio de la época juvenil de Jasmine, se convierte un comerciante exitoso a través de muchos años de lucha en Pekín y decide acudir a Estados Unidos para aprovechar la potencia del mercado de este país; Joe (P116), un economista estadounidense, que ahora se dedica a la fotografía, se enamora a Jasmine. Tres personas con distintas experiencias de crecimiento se encuentran en Nueva York, en esta vez, Jasmine necesita tomar una decisión entre dos hombres, dos estilos de vida y dos culturas.

9.2.22. New York New York

Ficha de película 21.		
Título de la película		Beijing and New York
Ficha técnica		
Dirección	Dong Luo	
Producción		
Guión	Zhichao Ha	
	Nei Lu	
	Jimmy Ngai	
Música	Edgar Hung	
	Yat-Yiu Yu	
Fotografía	Chi-Wah Lee	
Editor	Chi Wai Chan	
Datos y Cifras		
País	China	
Fecha de estreno	15 de abril de 2015	
Género	Drama, romántico	
Duración	106 minutos	
Idioma	Inglés	
	Mandarín	
	Dialecto de Shanghái	
Productora	Huayi Brothers Media Corporation	
Distribución	Shaw Organisation	

Tabla XXVII. Ficha de película *New York New York*

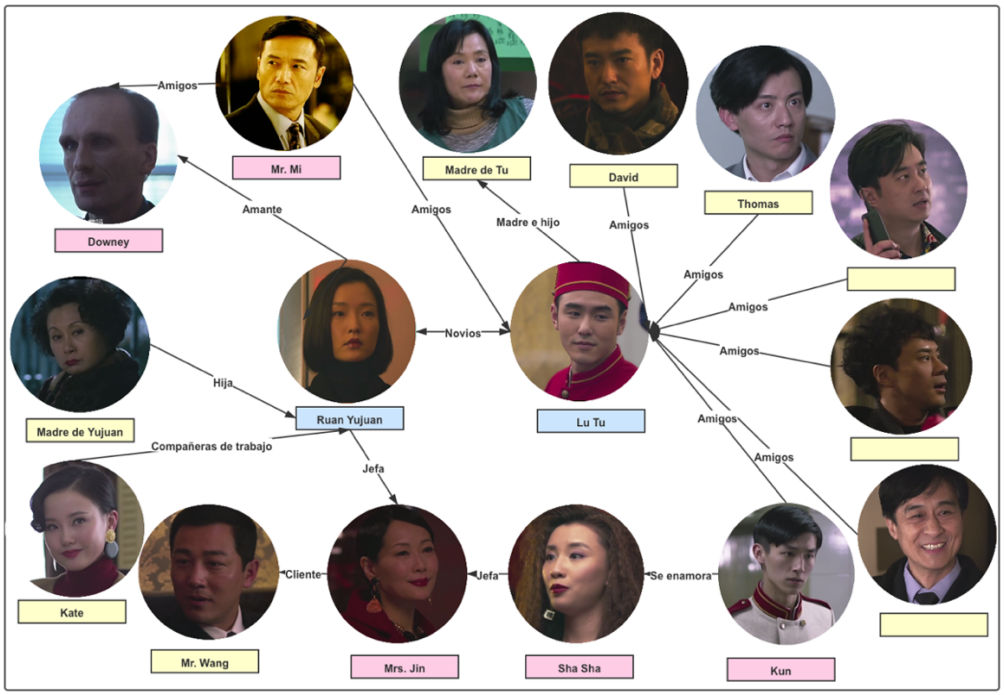


Gráfico XXVIII. mapa de personaje de *New York New York*

La historia sucede en la década de los noventa, cuando en las ciudades desarrolladas de China, con el sueño de ganar más dinero en el mundo occidental, se origina una intensa oleada migratoria. Shanghái era una de estas ciudades.

El protagonista, Lu Tu (P45), trabaja como capataz en un hotel internacional de Shanghái. Es un joven empleado honesto y responsable. A diferencia de sus compañeros, Lu no quiere marcharse a Estados Unidos, porque en ese país viven sus padres que le abandonaron cuando era casi un niño. Está contento con su condición actual, y aunque todo el mundo le dice que Nueva York es la tierra del oro, a él le encanta Shanghái y adora su trabajo. Sin embargo, todo cambia cuando se encuentra con Ruan Yujuan (P46).

Ruan Yujuan es una joven ambiciosa, no quiere depender de los hombres, pero tampoco está dispuesta a vender su cuerpo a cambio de dinero. Ir a Estados Unidos es su sueño y también el de su madre, quien se divorció del padre de Yu cuando era más joven. Para sobrevivir, de vez en cuando, ejerce como prostituta, y aconseja a su hija que busque hombres ricos y se aproveche de ellos. Su propósito es viajar junto a su hija a Estados Unidos para lograr una vida mejor. Ruan Yujuan y Lu Tu se conocen por casualidad, los dos jóvenes se enamoran rápidamente, pero el matrimonio nunca ha sido el objetivo de Ruan Yujuan. Tampoco Lu Tu, que ama sinceramente a la chica, está dispuesto a casarse tan pronto. Ruan Yujuan no quiere vivir dependiendo de los hombres, así que, por recomendación de Lu Tu, acepta el empleo de secretaria personal de Miss Jin (P109), que es la dueña de un teatro. Miss Jin estudiaba ópera tradicional cuando era más joven, pero pasados los años, cuando ya no era tan hermosa y atractiva, busca una supervivencia económica administrando a las chicas jóvenes y negociando sus servicios con los hombres. Mr. Mi (P110) es un chino- estadounidense que vive en Nueva York, y que para extender su negocio quiere abrir un hotel internacional en esta ciudad denominado Gran Hotel Shanghái, Viaja a China para

buscar trabajadores con experiencia, y allí conoce a Lu Tu. Aprecia sus notables habilidades y le invita a trabajar juntos, pero Lu Tu rechaza su oferta.

La relación entre Ruan Yujuan y Lu Tu continúa, pero ella no está contenta de que su novio siempre trabaje como camarero de un hotel, aunque su trabajo sea digno y gane suficiente dinero. Tampoco Lu Tu se muestra satisfecha con el plan de quedarse en Shanghái. Para complacer a su novia, Lu Tu acepta la propuesta de Mr. Mi y comienza a trabajar para él. Le promete buscar los trabajadores adecuados para su hotel de Nueva York. Ruan Yujuan no quiere abandonar su sueño de ir a Estados Unidos, así que busca la ayuda de Mr. Mi para conseguirlo. Una vez se establece en este país, descubre que el nuevo hotel de Mr. Mi solo es un ardid para timar a los chinos y arrebatarles todos sus ahorros. Su faceta de comerciante solo es un engaño, en realidad es un traficante de personas que tiene una relación estrecha con la mafia Downey (P114).

Ruan Yujuan se da cuenta de la estafa de Mr. Mi. cuando muchas personas denuncian su negocio. Preocupado por la seguridad de su novia, Lu Tu, decide acudir a este país para localizarla. Después de buscarla durante un tiempo, Lu Tu descubre que Ruan Yujuan se ha convertido en la amante de Downey, capo de la mafia italiana. En una pelea mata a Mr. Mi por accidente y a su vez es asesinado por uno de los sicarios de Downey. Al final, una vez transcurridos diez años de estos hechos, Ruan Yujuan decide regresar a Shanghái, junto con las cenizas de Lu Tu.

CAPÍTULO X. DISEÑO DE LA METODOLOGÍA Y TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN

10.1 Metodología aplicada y estudios relacionados

En Ciencias Sociales, se diferencia entre métodos cualitativos y métodos cuantitativos. Toma el ejemplo de el área de comunicación. Las observaciones aplicadas en los grupos focalizados, las historias de vida o las entrevistas abierta en profundidad son remedio cualitativo en el estudio, además las técnicas enfocados a los mensajes y los textos como análisis narrativos, análisis del discurso y análisis critico etc. son manera cualitativa en las prácticas relacionadas. Otras técnicas como el análisis de contenido, la investigación experimental, la utilización de cuestionarios y escalas auto aplicadas en la investigación por encuesta son métodos cuantitativos.

Este trabajo aplicará el *análisis de contenido* como el método fundamental para el desarrollo de la investigación, la selección de dicha herramienta es el resultado de la evaluación de las características de objeto y materia que se van a aplicar en la investigación y las propias características de método científico análisis de contenido. Debe destacar la ideología de triangulación que mantiene una relevancia en la selección de los métodos adecuados para este trabajo, bajo el contexto de la era informativa y abundantes datos digitalizados sobre el temático de la migración y los caracteres de recursos cinematográficos, complementará el método de la visualización de los datos como un sub-remedio para apoyar el procesamiento y la representación de los datos.

El análisis de contenido es según Klaus Krippedndorff “una técnica de investigación destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproductibles y válidas que puedan aplicarse en su contexto” (Krippendorff ,1997: 29). Sirve como el método principal para los análisis de este trabajo, el “contexto” se refiere al marco de referencias donde se desarrollan los mensajes y los significados. Dicho método se reconoce como procedimiento interpretativo de productos comunicativos como alta

eficaz, en el que mediante la sistematización de las informaciones puedes diseccionar diferentes tipos de producto de la comunicación de masas. Según Kimberly Neuendorf:

> *"el análisis de contenido constituye una técnica centrada en el análisis de mensajes, por lo que puede considerarse el método por excelencia de investigación en comunicación"* (Neuendorf, 2002: 210).

En este sentido, el análisis de contenidos sirve para las investigaciones enfocadas a los mensajes presentados por diferentes modos y fuentes, los ejemplares de periódicos, de radio, cadenas de televisión, publicidad y espectáculos fílmicos, etc. En los últimos años, el análisis de contenido empieza a tener más relevancia en el estudio de los problemas sociales, la cobertura de temas o las informaciones noticiosas de temas sociopolíticos. Ya que sus técnicas de medida pueden ser cuantitativa como estadísticas basadas en las unidades, o ser cualitativas debido a las lógicas basadas en la combinación de categorías. Sus técnicas pueden aplicarse en las distintas dimensiones de las materias; dicha exploración puede aplicarse "dentro" de los datos extraídos, y que también sirvan para los estudios "fuera" de los datos, es decir las informaciones cerca de los sujetos productores o usuarios de los mensajes.

Los investigadores Roger Wimmer y Joseph Dominick proponen cuatro áreas de aplicación del análisis de contenido:

1. *Descripción de los componentes de una información. Se podrían analizar: problemas de representación en los medios; evaluación de las representaciones; evolución de un aspecto a lo largo de grandes períodos de tiempo; análisis descriptivo.*

2. *Comprobación de las hipótesis sobre las características de un mensaje. Pueden relacionarse las características especificas de una materia comunicacional con cierto tipo de emisor y predecir sus comportamientos.*

3. *Comparación del contenido de los medios con el "mundo real" Verificar si existe la coherencia o la contradicción entre la representación, el perfil y la figura aportada por los medios y la situación real.*

4. *Evaluación de la imagen de grupos sociales concretos. Las imágenes de los ciertos grupos sociales o minorías aportadas por los medios pueden mostrar cambios provocados por el entorno sociopolítico. El análisis de contenido puede establecer las relaciones de dichos cambios con las transformaciones reales, y más adelante, completar una parte imprescindible para los estudios de las recepciones y efectos.* (Wimmer y Dominick, 1996)

El análisis de contenido es un procedimiento sistemático ideado para examinar el contenido de una información archivada. Considerado como un método científico sirve para hacer las investigaciones en la comunicación social; un método que apuesta por "romper el juguete para saber cómo funciona" Esta operación de exploración de los mecanismos de los mensajes se puede efectuar, de manera bastante eficaz, mediante el análisis de contenido" (Igartua y Humanes, 2004). Sirve para desarticular los mensajes compuestos y sacar las claves que están escondidas en las fuentes abundantes de informaciones, examinar científicamente tanto los aspectos significados como los aspectos significantes, que permite describir los ADN de los mensajes mediáticos, dado que la realización incluye reconocer a la estructura, los componentes básicos y el funcionamiento de estos. Confirma el autor Arturo Fernández "…las ciencias sociales han elaborado, entre otras, la técnica del análisis de contenido, de muy factible utilización para el caso del cine." (Fernández, 1983:10)

Confirmado por el autor José Luis Piñuel Raigada en la forma de desarrollar las técnicas: "actores, personajes históricos, sujetos representativos de aconteceres pertenecientes a la categoría de macro-unidades pisco-biográficas y análisis de historias de vida", dicho estudio requiere el procesamiento "cualitativo" en los objetos

de estudio "como productos comunicativos referidos a historias personales de comportamientos comunicativos" (Piñuel Raigada, 2013:16).

El análisis de contenido se destacada por su carácter sistemático y objetivo. El padre de este método Bernard Berelson confirma que "el análisis de contenido es una técnica de investigación por medio de la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de un comunicador" (Berelson, 1952: 55). Él ha propone una serie de ventajas de dicha herramienta, y dentro de ellas, da una importancia a la disminución de los juicios personales y el valor de la subjetividad en procesamiento de los análisis. Lleva a cabo por las reglas de codificación en base a las muestras, las categorías y otras unidades de análisis. Todos estos elementos pueden ser bien definidos para alcanzar una fiabilidad en el nivel de la codificación de las unidades de análisis, al mismo tiempo de una adecuada elaboración de las medidas que garantice una finalidad fiable.

La temática para el análisis y los objetivos de estudio sirven como orientaciones para la búsqueda de las bibliográficas y los estudios relacionados, para los que se procederá a diseñar un modelo de análisis específico en cada caso. Durante este proceso, el análisis de contenido sirve como una herramienta para obtener los resultados hacia los que están orientada los objetivos, Roger Wimmer y Joseph Dominick especifican que "es un método de estudio y análisis de comunicación de forma sistemática, objetiva y cuantitativa, con la finalidad de medir determinadas variables" (Wimmer y Dominick, 1996: 170). Para un estudio exploratorio, descriptivo y explicativa, la elección del corpus está bien determinados por las categorías y viables. Los análisis pertenecen a un marco de estudio de la simple identificación y catalogación de informaciones empíricas. Por lo tanto, la recogida, la organización y el procedimiento de los datos se realizará un esquema claro, apoyando por el base de los datos codificados y el base en investigaciones contextuales y estudios teóricos relacionados. El grupo migratorio cuenta como una existencia minoritaria comparando a la sociedad

dominante, su presencia social se construye, se transforma incluso se manipulan por los medios informativos. Productos audiovisuales son una de las fuentes donde se encuentran abundantes datos para apoyar los estudios con más profundidad. El uso de técnicos adecuados sirve para tener los análisis objetivos y organizados.

10.2. Diseño metodológico de la investigación

Igual que otros trabajos de carácter investigativo, este trabajo ha de ser estructurado con la meta de evaluar objetivos y hipótesis formuladas. El método de análisis de contenido con remedio principal de procesar los datos, sus componentes sirven como manual importante que facilitan a seleccionar, codificar y organizar los datos aportados por las materias cinematográficas. Un modelo práctico y cognitivo permite mediar la realidad seleccionada, convierte las informaciones en datos de tratamiento estadístico, los cuales permiten su interpretación y correlación entre variables, y finalmente puede orientar los análisis hacia el cumplimiento de los objetivos del estudio. Por lo tanto, el modelo de análisis tiene una sobrado importancia.

En esta investigación, el modelo de investigación está compuesto por 5 variables (sistema de dimensiones: variable A, variable B, variable C…), cada variable contiene unas categorías más concretas (sistema de categorías o sistema de valores: categoría 1, categoría 2, categoría 3….), en total, hay 58 categorías establecidas, cada categoría en el sistema necesita definir operacionalmente para que tenga una especificación clara de la unidad de medida (sistema de variante: código a., código b., código c…). Todos estos contenidos están reflejados por las fichas técnicas de la serie. La selección y la elaboración de las variables y sus sistemas de categorías que se pretenden analizar los productos elegidos son resultado de las revisiones y la sistematización de los criterios y los trabajos académicos de las áreas correspondientes, destaca la finalidad de tener un sistema categorial empelado para clasificar las unidades cuantificadas y cualitifacadas.

Para tener un análisis más organizado y lógico, las categorías han sido agrupados en diferentes variables, cada variable va a tener su propio enfoque y está planteado para el cumplimiento de objetivo específico, el conjunto de estas variables y sus sistemas de categorías se dirigiese hacia el cumplimiento de los objetivos y la valoración de las hipótesis planteados de este trabajo. Todos los variables se presentan con la forma de las fichas, el establecimiento de las fichas intenta de lograr un mayor cubrimiento, se presenta la generalidad y claridad. En la fase de la aplicación de las fichas en las materias elegidas. El procedimiento operativo se cumple por el proceso de obtener, ordenar y clasificar los datos informativos obtenidos del visionado de los productos cinematográficos elegidos, es decir se procederá a la cuantificación de resultados e interpretación de datos.

Este trabajo va a enfocar la representación de los inmigrantes chinos que residen en Estados Unidos que se ha transmitido a través de los películas filmadas por los directores de origen chino y una serie de aspectos relacionados a su identidad de ser inmigrantes, por este motivo el análisis de los personajes tiene un peso considerable, el cumplimiento de los objetivo específicos tienen el sistema de análisis correspondientes, cuya formación es el resultado de revisión de criterios de autores e investigadores en diferentes campos de estudio en lo referido a aspectos de psicoanálisis, análisis de los personajes de televisión, las investigaciones de los vínculos afectivos de los migrantes, y a una serie de modelos establecidos para el caso de los que hablaremos con más detenimiento en las páginas que siguen.

En total, se han diseñado 3 fichas que van a aplicar en los personajes principales y segundarios cuya intención es estudiar la representación de los personajes que se presenten en las materias fílmicas.

1.Diseño de Ficha No.1: Análisis de los personajes principales por tres dimensiones: físico, psicológico y social

2.Diseño de Ficha No.2: Análisis de la identidad cultural e Integración a la sociedad nueva.

3.Diseño de Ficha No.3: Análisis de los vínculos afectivos, valores familiares y amistosos.

10.2.1.1. Diseño de Ficha No.1

Los personajes son elementos eminentes en los productos cinematográficos, José Patricio Pérez Rufí describe su importancia con las palabras siguientes:

> *Muchos manuales de guión recomiendan la escritura de una biografía de al menos 30 páginas acerca del protagonista antes de escribir propiamente el guión. Esta biografía detallada no sólo de la vida pasada sino también de los rasgos que caracterizan al personaje es fundamental como documento para desarrollar por escrito todas las ideas que se tienen sobre el personaje y volver a él en caso de duda* (Pérez Rufí ,2016: 539).

La construcción de los personajes detallada sirve para que el desarrollo del contenido fílmico tenga un soporte solido y razonable. Elaborar las fichas de análisis de los personajes toma en cuenta los análisis textuales narrativos del personaje, los estudios realizados con el objetivo de identificar los principios de construcción y funcionamiento de los personajes fílmico. Como dice José Patricio Pérez Rufí:

> *Desde el momento en que hemos considerado al personaje cinematográfico como una categoría narrativa resultado de la suma de rasgos (características físicas, psicológicas, morales o sociológicas), nuestra metodología de análisis identificaría en primer lugar todos*

aquellos rasgos de los personajes de la muestra tomada para, en una segunda fase, ponerlos en relación y obtener conclusiones (Pérez Rufí, 2016: 539).

Todos métodos de construcción narrativa encuentran tres elementos fundamentales: el personaje, la acción y el conflicto, los tres ejes construyen una narración completa. El personaje es el primero de todo. El estudio de los personajes puede empezar por la categorización de ellos. Uno de los criterios más populares proviene de Edward Morgan Forster en su libro Aspects of the Novel (1927), convertido en critica literaria anglosajona importante, es la clasificación de personaje plano y personaje redondo, teoría que ha sido enriquecida por investigadores como Chatman (1980) y Francesco Casetti (Casetti, 1994). En contreto, el personaje redondo representa la multidimensión de los personajes a través de abundancia de rasgos, lo cual permite la construcción de la psicología propia y la personalidad individual de dichos personajes. Ser personaje redondo crea espacio donde permitir la existencia de las ambigüedades, la incertidumbre incluso las contradicciones en sus comportamientos. Sus hechos se encuentran en la coexistencia de las posibilidades de elección entre distintas alternativas, pueden crear la discusión sobre sus acciones futuras en la parte de los espectadores. Por lo contrario, si en los caracteres del personaje faltan los cambios y las transformaciones, o uno de sus caracteres principales elimina otros caracteres, se categoriza en el grupo del personaje plano. El personaje plano se construye en torno a una idea o una motivación sola, su personalidad no es tan compleja como el personaje redondo.

La creación de los personajes por los medios audiovisuales muestra una visión existencialista, es decir el personaje es un conjunto de atributos y cualidades, por lo tanto, el análisis que se aplica en ellos debe considerar estas cualidades. Según las bibliografías consultadas, tanto los personajes literarios como los audiovisuales se construyen con un esquema parecido que abarca tres ejes básicos: lo físico, lo

psicológico y lo sociólogo. El diseño del análisis de los personajes de este trabajo se aplicará en el análisis de los personajes principales y segundarios, tanto hombres como mujeres, que aparecen en la representación. Dentro de numerosas categorías, se seleccionan aquellos que representan la generalidad y la integridad de análisis de personaje. Debe destacarse que, el presente trabajo no solo presenta un análisis de los personajes fílmicos, sino que trata de identificar estos personajes en el contexto social, identificándolos en sus características peculiares de ser migrantes.

Asimismo, la construcción de las fichas de análisis de personajes considera una serie de estudios sobre el análisis de personajes. Por ejemplo, el criterio de Lajos Egri, quien es un guionista importante que aporta el enriquecimiento de la escena artística y la industria cinematográfica, su libro *Como escribir un drama* (1947) se considera como el primer manual de guion. Al hablar de la formación de personajes, él propone un método en su libro *The Art of Dramatic Writing: Its basis in the creative interpretation of human motives* en 1972. Lajos Egri sugiere que un personaje debe construirse a partir de tres aspectos básicos para estar completo: el aspecto físico, el aspecto social y el aspecto psicológico. El diseño de Ficha No.1 considera este criterio de Lajos Egri (Egri, 1965) y también el esquema básico que ya se utiliza en la literatura y la ficción televisiva, y se ha basado igualmente en el trabajo de Elena Galán Fajardo *Personajes, estereotipos y representaciones sociales* (2006) que es una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva como referencia; la construcción de la Ficha No.1 considera estas 3 variables como componentes.

Las características del género, edad, raza, altura, forma del cuerpo, apariencia, salud, deformidad, defectos, acento, olor corporal, ser sensible al frio o al calor etc. Todos estos aspectos físicos pueden influir en sus ideas e influencias y en sus comportamientos. La importancia de los aspectos físicos es evidente, según

Francesco Casetti “la identidad física constituye el soporte del personaje” (Casetti, 1990:178) Las particularidades físicas son elementos importantes de la caracterización de los personajes, ya que un defecto físico puede provocar cierto estado psicológico o comportamiento especial de un individuo. La apariencia de un personaje es un lenguaje visual con muchas informaciones, las ropas y los accesorios reflejan el gusto y la condición económica de un individuo, y también están codificados culturalmente. El establecimiento de la Variable A. se dedica a la dimensión física que describe los aspectos externos y las informaciones básicas de la fisonomía de los personajes. Edad, sexo, apariencia, descripción física, defectos son las categorías básicas a analizar en la dimensión física, junto a otros aspectos que construyen la imagen de personaje incorporados en esta Variable, en concreto, el vestuario, el peinado, el tipo de accesorios. En el caso de patrones de discursos de los personajes, analizados en Ficha No.2., se considera la peculiaridad de las siguientes características: ser inmigrantes, el uso de vocabulario y el dominio de bilingüe como factores que influyen en la construcción de una identidad propia

La dimensión social se establece por las relaciones básicas de los humanos socializados, y hace referencia al ámbito en el que el personaje interactúa con otros. El aspecto social indica el contexto social del personaje, el carácter del individuo que se conforma por el ambiente social. La vida exterior o el pasado de la persona relacionado con el presente, los cambios pequeños del contexto pueden cambiar totalmente el perfil de un personaje y construir nuevos caracteres. La investigadora Linda Seger (1999) denomina “influencia cultural” al origen étnico y al entorno de crecimiento:

> *¿Dónde nace? ¿Dónde viva? ¿Qué tipo de la escuela estudia? ¿qué tipo de la educación tiene? ¿El ambiente exterior ha influye su opinión política, creencia religiosa, el sistema de valor? ¿Qué tipo de la educación familiar tiene? ¿Cómo es la influencia de sus padres?*

¿Cómo es su criterio sobre el dinero, el sexo? ¿Cuáles son las influencias provienen de su trabajo y sus compañeros? (Seger,1999: 21).

Es decir, la historia previa de personaje forma la vida interior de un individuo. (Field, 1995: 28) Como dice Elena Fajardo Galán: "...que incluimos en este apartado, pues será un rasgo indicativo de la situación social del personaje y su interacción con el resto." (Galán, 2006: 54) Según Syd Field, la vida exterior está compuesta por tres partes: vida profesional, vida personal, y vida privada. El diseño de bloque C de Ficha No. 1. toma su criterio, lo modifica para que sea más adecuado a este trabajo, e incorpora elementos identificativos para aclarar las diferencias entre los personajes seleccionados. Como ha explicado anteriormente, el grupo de los chinos de ultramar que se residen en Estados Unidos está compuesto por gentes de diferente nivel social. Los inmigrantes chinos ilegales y los que nacen en este país son dos grupos sociales totalmente diferentes.

Para completar los contenidos, añade una categoría para identificar a qué tipo de grupo pertenecen los personajes que se analizarán más adelante (Código 21: tipo de inmigrante/ tipo de visado o identidad legal) Sin embargo, la identificación de los personajes es una parte sumamente importante en nuestro trabajo. Este contenido va a tener un análisis detallado con Ficha No.2 *Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva.* Misma causa puede explicar la ausencia de estudio de las categorías de la vida personal de los personajes como la familia y los amigos. Las categorías del ámbito familiar y amistoso no aparecen en Ficha No.1., se lo analizará específicamente con las categorías de Ficha No.3. *Vínculos afectivos, valores familiares y amistosos.* Resumiendo, el diseño de las categorías de Ficha No.1 puede tener "unas ausencias" de las categorías, pero estas ausencias son resultados consientes cuyo contenido se completará con resto de las fichas de este trabajo.

En el proceso de diseñar la lista de los personajes, los nombres de los personajes en el texto se acompañan de una sencilla nomenclatura entre paréntesis, que consta de una P mayúscula seguida del número que identifica al personaje en la lista completa que se adjunta como anexo. Su función principal es facilitar la confección de estadísticas más claras y compactas sin la inclusión de nombres que resulten complejos para el lector foráneo.

Hay que señalar, respecto a los diversos materiales consultados para la redacción de esta tesis, y en relación con el idioma en que están escritos, existen tres tipos: a) Aquellos que directamente han sido escritos en inglés, b) los que han sido escritos en chino, pero han sido traducidos al inglés y c) los que han sido escritos en chino y no tienen traducción a otro idioma. De los dos primeros se cita su título inglés directamente, y del tercer tipo presentamos una traducción propia desde su título chino original, haciéndolo constar expresamente tanto en las notas al pie como en la bibliografía.

10.2.1.2. Explicación de algunas categorías de diseño Ficha No.1

El diseño de las categorías de las fichas ha considerado los caracteres de los objetos va que, a analizar, el diseño de todas clasificaciones intenta de ser razonable y completo. A la continuación, va a explicar el diseño de algunas categorías de Ficha No.1 que probablemente puede provocar dudas o confusiones.

- Las categorías sobre fase vital

Variable A. Análisis de perosnaje / dimensión física				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
2	Fase vital	Primera infancia 0-5	a	
		Infancia 6-11 años	b	
		Adolescencia 12-17 años	c	
		Juventud 18-35 años	d	
		Madurez 36-50 años	e	
		Adultez madura 50-65 años	f	
		Tercera edad más de 65 años	g	
		No hay datos suficientes	h	

La edad es uno de los aspectos importantes en la construcción de los personajes. En el caso de los inmigrantes, uno de los ejemplos representativos es la integración social que requiere una capacidad lingüística, y la capacidad del manejo del lenguaje del país de receptor tiene una relación estrecha con la edad de inmigración de los individuos. A este respecto López Morales divide a la población inmigrante en cuatro grupos: 1) sujetos nacidos en la capital o llegados a ella con menos de seis años; 2) sujetos llegados a la capital entre los 6 y los 12 años; 3) llegados entre los 13 y los 20; y 4) con 21 años o más" (Morales, 2004: 139). Según este autor, "a medida que aumentan los años de edad de los recién llegados la incorporación tiene menos éxito" (Morales, 2004: 139). Otros sociolingüistas como Labov también subrayan el valor de la edad en los procesos de acomodación. Cuanto mas pequeño, más fácil de integrarse a una comunidad de habla; todos ellos coinciden en el tope de los ocho años, y en que después de esa edad la integración no es total. El dominio del idioma es un gran factor que mueve las interrelaciones en el nuevo ambiente y el nivel de la lengua a asociar con las habilidades de la integración social que va a desarrollar más adelante. Además diferentes edades se vinculan con distintas etapas de la vida como consecuencia, principalmente, de las distintas tareas a las que los individuos se enfrentan durante ellas.

El asunto de la edad va a tener su reflejo en los de estudios analíticos del presente trabajo. Pero a partir de las características de el cine propio, debe señalarse que las

informaciones de la edad de los personajes fílmicos pueden ser explícitas con datos exactos, pero en la mayoría de los casos, no se presentan con una cifra o un dato concreto. Por otro lado, concretar la edad exacta de los personajes es difícil. Por ello, el valor analítico de unas cifras concretas no es muy relevante, y lo realmente válido en este caso son los estados de etapas vitales. Porque en diferentes estados vitales siempre se involucran características destacadas y suelen provocar distintas contradicciones y obstáculos que son los que promueven el desarrollo de las tramas fílmicas. Por lo tanto, en vez de manejar rangos de edad, este trabajo introduce el concepto de "etapas vitales" que se planteado primeramente el padre de psicoanálisis Sigmund Freud (1901), el criterio de Jean Piaget (1970) que fundó la base de psicología evolutiva y planteó las etapas del desarrollo cognitivo de la vida de los seres humanos. La clasificación se aplica mediante los datos directos de la edad de los personajes; en el caso de carecer estos datos, el resultado se establece mediante las informaciones internas extraídas de la trama como estado profesional, miembros familiares y apariencia física etc., o del exterior de la película como las entrevistas del director y los actores, notas de los guionistas etc., en un intento de proporcionar la mayor veracidad.

- Estilo de vestuario escénico

Variable A. Análisis de perosnaje / dimensión física				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
7	Estilo de vestuario escénico	Artsy/ creativo	a	
		Casual/natural	b	
		De poco recursos	c	
		Desaliñeado	d	
		Ejecutivo	e	
		Profesional o formal	f	
		Moderno	g	
		Oriental clásico	h	
		Seductor	i	
		Deportivo	j	
		No hay datos suficientes	k	
8	Accesorios	Bisutería y joyería de estilo chino tradicional	a	
		Bisutería y joyería de estilo moderno	b	
		Ningún accesorios	c	
		No hay datos suficientes	d	

La creación fílmica reúne los recursos expresivos de distintas áreas artísticas para construir la imagen de los personajes. El diseño de vestuario es uno de estos elementos que ayuda la creación de la imagen en las producciones fílmicas, y sirve para definir y caracterizar a un personaje en su contexto. Como dice Tadeus Kowzan:

> *El vestuario como expresión, lenguaje no verbal y fenómeno comunicativo se convierte en una de las áreas más importantes a la hora de conseguir que la trama que se narra y que los protagonistas que la interpretan sean totalmente creíbles. Crea un signo no verbal que contiene la apariencia exterior del actor* (Kowzan, 1968: 77)

Las informaciones visuales que se trasmiten por los diseños de vestuario son un modo inmediato y eficiente de completar la narración fílmica. El diseño de vestuario puede tener un valor de intercambio de los mensajes entre los personajes fílmicos y los espectadores basado en experiencias simultáneas y contradictorias de identificación. Como un sistema especifico de significado, el vestuario escénico tiene doble función: práctica y simbólica, en los productos audiovisuales. La función simbólica es más importante que la práctica. Sus funciones simbólicas pueden indicar nacionalidad,

estética cultural, clase y estratos sociales etc. A menudo actúa como signo de pertenencia a un grupo social, y sirve como un indicador del grado de aceptación de la norma social y sus valores para demostrar la identidad individual por diferenciación o situaciones individuales. En este caso, no solo el vestuario, sino también los accesorios, los complementos pueden tener mismas funciones simbólicas. Con esta ideología, la elaboración de las variantes relacionadas (Código 7 y Código 8) no va a abarcar todos los estilos de vestimenta o todos los tipos de accesorios que existen, sino aquellos que pueden aparecer en las películas de las temáticas referidas; es decir el vestuario escénico. Con dicha estrategia se puede reducir el volumen de las categorías y evitar los elementos insignificantes.

- Categoría de personalidad y temperamento

Variable B. Análisis de perosnaje / dimensión psicológica				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
10	Personalidad	Pensamiento introvertido	a	
		Sentimental introvertido	b	
		Sensación-introvertido	c	
		Intuitivo-introvertido	d	
		Pensamiento extrovertido	e	
		Sentimental -extrovertido	f	
		Sensación-extrovertido	g	
		Intuitivo-extrovertido	h	
		No hay datos suficientes	i	
11	Temperamento	Sanguíneo	a	
		Flemático	b	
		Colérico	c	
		Melancólico	d	
		No hay datos suficientes	e	

Para la construcción de los personajes, inevitablemente algunos aspectos psicológicos son inherentes, tales como: coeficiente intelectual, orientación sexual, sensibilidad, racionalidad, emociones, etc., las cuales pueden integrarse en el estado mental del personaje, como: apego, depresión, miedo, deseo, fantasía, falta de confianza,

autoestima, cualidades, habilidades, etc. Diferentes ambientes y estados físicos pueden formar miles estados mentales y comportamientos extremos. En general, la dimensión psicológica se refiere a los elementos más internos, los caracteres personales, forma de ser, temperamento etc. El análisis de personalidad (Código 10) toma en cuenta el modelo de Carl Gustav Jung[132] publicado en su obra de 1921 *Tipos Psicológicos*, y también los estudios de Syd Field (1984) y Linda Seger (1990). Esta categoría contiene dos inclinaciones principales: la extroversión y la introversión, y se clasifica con 8 tipos. Sobre la clasificación del temperamento (Código 11) aprovecha el propuesto de Galeno de Pérgamo quien realiza los esfuerzos para transformar la teoría de los humores y de los temperamentos básicos. Debemos destacar que retratar la personalidad de los comportamientos humanos resulta complicado; un personaje redondo puede expresar distintos matices y la mezcla de varios tipos de la personalidad, incluso puede sufrir los cambios o evoluciones. En el caso de este trabajo, considerando que el tipo de la personalidad, el temperamento y el comportamiento habitual de una persona son estados relativamente estables, la evaluación del tipo principal de la personalidad tomará en cuenta las características destacadas de cada personaje. En el caso del temperamento y los comportamientos, el resultado proviene la observación y la evaluación de las acciones principales. Por eso, se presenta la caracterización o la tendencia principal de los personajes y se completa con observaciones individuales en la fase de análisis si los personajes demuestran una gran evolución psicológica.

Hablar de los objetivos o metas, son las motivaciones de las acciones de las personas y los fines perseguidos por los personajes. Estos objetivos puede ser tipo psicológico, profesional, económico y personal etc. Según el estudio de Aristóteles, los objetivos

[132] Carl Gustav Jung, médico psiquiatra, psicólogo y ensayista suizo, figura clave en la etapa inicial del psicoanálisis.

pueden delimitar o estimular los hechos de los personajes, también marcan profundamente la psicología de ellos. En el caso de este trabajo, existen personajes de diferentes grupos sociales, y sus metas presentan grandes diferencias. Además, los objetivos de una persona pueden variar por el desarrollo y las transformaciones del sujeto mismo. En el caso de los inmigrantes, diferentes grupos pueden tener metas totalmente opuestas. El estudio involucra una serie de metas que representan la peculiaridad de una parte del objeto de estudio de este trabajo –los inmigrantes chinos legales y ilegales, etc. Por otro lado, no ignora a los inmigrantes de diferentes generaciones migratorias y su mundo psicológico, involucrando las metas y objetivos que pueden representar ellos.

- Conflicto principal de personaje

Variable B. Análisis de perosnaje / dimensión psicológica				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
13	Conflicto principal	Amoroso	a	
		Con la autoridad	b	
		De género, sexual	c	
		Económico	d	
		Esfera privada o interior	e	
		Familiar	f	
		Jurídico o político	g	
		Ideologólico	h	
		Social o cultural	i	
		Religioso	j	
		No hay datos suficientes	k	

Según Lajos Egri explicado en su libro clásico *The Art of Dramatic Writing* de 1964, el crecimiento del personaje es un requisito nuclear de un drama de buena calidad. Dicho crecimiento puede justificar los hechos o cambios grandes del personaje. “Las contradicciones en el interior del hombre y las contradicciones a su alrededor crean una decisión y un conflicto. Estas a su vez lo obligan a tomar una nueva decisión y a

participar en un nuevo conflicto".[133] El conflicto es el choque dramático entre fuerzas o voluntades opuestas que comparten un mismo fin. Es un elemento indisoluble del drama. Como la interacción o el choque entre dos fuerzas opuestas que tratan de imponerse a lo largo de la historia, los conflictos sirven como el motor para impulsar el desarrollo de drama. Estos conflictos no necesariamente implican violencia física, pueden pasar por motivaciones de características psicológicas o por diversos aspectos y situaciones de las relaciones humana. Este trabajo toma en cuenta el criterio los nueve tipos planteado por Teo Palacios para los conflictos narrativos a cargo de los personajes (Palacios, 2017). Sus criterios sobre la clasificación de los conflictos pueden servir para el análisis de las tramas fílmicas también. A partir de la clasificación de Teo Palacios elaboramos las categorías de conflictos de esta investigación y añadimos unas categorías a fin para completarlas. Igual que los tipos de personalidad y el comportamiento, los conflictos de los personajes pueden cambiar o evolucionar también, pero siempre considerando los conflictos fundamentales para la recogida de las informaciones correspondientes.

- Nivel salarial de los personajes

Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
18	Ámbito profesional/ nivel salarial o de pensión	Bajo	a	
		Medio	b	
		Alto	c	
		No trabaja, no tiene salario ni pensión	d	
		No hay suficiente datos	e	
		No aplica esta categoría	f	

[133] Traducido desde version inglés: The contradictions within a man and the contradictions around him create a decision and a conflict. These in turn force him into a new decision and a new conflict. Provinientes de Ergi, L. (2007), version nueva, pp.47.

Debido de que los personajes a analizar más adelante pertenecen a diferentes etapas históricas, la comparación del nivel salarial entre ellos se realiza de manera relativa considerando etapa histórica y condición económica, obteniéndose este tipo de datos de mediante informaciones directas e indirectas como el tipo de su trabajo o el nivel de la vida, utilizando las características del alojamiento y el estilo de vida como señales para detectar el nivel económico de los personajes fílmicos.

10.2.1.3. La Ficha No.1 completa:

Ficha 1.Variable A. Análisis de perosnaje / dimensión física				
Código	Categoría		Código de Variante	Suplemento
1	Sexo	Hombre	a	
		Mujer	b	
2	Fase vital	Primera infancia 0-5	a	
		Infancia 6-11 años	b	
		Adolescencia 12-17 años	c	
		Juventud 18-35 años	d	
		Madurez 36-50 años	e	
		Adultez madura 50-65 años	f	
		Tercera edad más de 65 años	g	
		No hay datos suficientes	h	
3	Aspecto físico	Poco Atractivo	a	
		Normal	b	
		Atractivo	c	
		No hay datos suficientes	d	
4	Complexión física	Delgada	a	
		Normal	b	
		Robusta	c	
		Obesa	d	
		No hay datos suficientes	e	
5	Estatura	Baja	a	
		Media	b	
		Alta	c	
		No hay datos suficientes	d	
6	Defecto físico	Sí	a	
		No	b	
		No hay datos suficientes	c	
7	Estilo de vestuario escénico	Artsy/ creativo	a	
		Casual/natural	b	
		De poco recursos	c	
		Desaliñeado	d	
		Ejecutivo	e	
		Profesional o formal	f	
		Moderno	g	
		Oriental clásico	h	
		Seductor	i	
		Deportivo	j	
		No hay datos suficientes	k	
8	Accesorios	Bisutería y joyería de estilo chino tradicional	a	
		Bisutería y joyería de estilo moderno	b	
		Ningún accesorios	c	
		No hay datos suficientes	d	

Ficha 1. Variable B. Análisis de perosnaje / dimensión psicológica				
Código	Categoría		Código de Variante	Suplemento
9	Orientación sexual	Asexualudad	a	
		Bisexualidad	b	
		Heterosexualidad	c	
		Homosexualidad	d	
		No hay datos suficientes	e	
10	Personalidad	Pensamiento introvertido	a	
		Sentimental introvertido	b	
		Sensación-introvertido	c	
		Intuitivo-introvertido	d	
		Pensamiento extrovertido	e	
		Sentimental -extrovertido	f	
		Sensación-extrovertido	g	
		Intuitivo-extrovertido	h	
		No hay datos suficientes	i	
11	Temperamento	Sanguíneo	a	
		Flemático	b	
		Colérico	c	
		Melancólico	d	
		No hay datos suficientes	e	
12	Comportamiento habitual	Emocional	a	
		Intuitivo	b	
		Racional	c	
		Sensorial	d	
		No hay datos suficientes	e	
13	Conflicto principal	Amoroso	a	
		Con la autoridad	b	
		De género, sexual	c	
		Económico	d	
		Esfera privada o interior	e	
		Familiar	f	
		Jurídico o político	g	
		Ideologólico	h	
		Social o cultural	i	
		Religioso	j	
		No hay datos suficientes	k	

Ficha 1. Variable C. Análisis de perosnaje / demensión social				
Código	Categoría		Código de Variante	Suplemento
14	Ámbito educacional / nivel educativo	Analfabeto	a	
		Bajo	b	
		Mediano	c	
		Alto	d	
		No hay datos suficientes	e	
15	Situación de empleo	Desempleado	a	
		Jubilado	b	
		No trabaja	c	
		Trabajo temporal u ocasional	d	
		Trabajo fijo	e	
		No hay datos suficientes	d	
16	Profesión	Abogado	a	
		Actor	b	
		Agente inmobiliario	c	
		Autor	d	
		Emprendedor	e	
		Bailarín	f	
		Camarero	g	
		Cirujano	h	
		Cocinero	i	
		Comerciante	j	
		Conductor	k	
		Carpintero	l	
		Dentista	m	
		Fotógrafo	n	
		Dueño de restaurante/bar	o	
		Editor	p	
		Empleado de oficina	q	
		Estilista	r	
		Estudiante	s	
		Guía turística	t	
		Maestro	u	
		Trabajador del campo	v	
		No tiene una profesion formal o no trabaja	w	
		Pintor	x	
		Periodista	y	
		Trabajador casual o temporal	z	
		Prostitución	a1	
		Militar	a2	
		Pro.liberales	a3	
		No hay suficientes datos	a4	
		No se aplica esta categoría	a5	
		Mafioso	a6	

17	Ámbito profesional / Rango en la escala laboral	Cualificacion inferior	a	
		Cualificacion media	b	
		Cualificación superior	c	
		No trabaja	d	
		No hay suficientes datos	e	
		No se aplica esta categoría	f	
18	Ámbito profesional/ nivel salarial o de pensión	Bajo	a	
		Medio	b	
		Alto	c	
		No trabaja, no tiene salario ni pensión	d	
		No hay suficiente datos	e	
		No se aplica esta categoría	f	
19	Estado económico	Bajo	a	
		Medio	b	
		Alto	c	
		No hay suficiente datos	d	

10.2.2.1. Diseño de Ficha No.2:

Ficha No.2 se diseña con el motivo de reconocer la identidad cultural y la integración social de los personajes. Mantener los rasgos orígenes y adaptarse a los rasgos nuevos son dos procesos suceden mutuamente en los inmigrantes, especialmente en los inmigrantes de primera generación. Están en un equilibrio dinámico, ya que la integración social puede provocar transformaciones de la identidad cultura. En el diseño de Ficha No.2 se reúnen el estudio de la identidad cultural y la integración social en mismo lugar una serie de causas, Como se expresa anteriormente, la identidad cultural y la integración a la sociedad nueva de un sujeto migratorio muestran un equilibrio dinámico, desde el momento en que la construcción de la identidad Entre los factores externos, por ejemplo, la influencia del ambiente familiar, escolar o comunitario puede afectar directamente a la construcción cultural de las personas; en el caso de los migrantes, la frecuencia del contactar a la cultura nueva y el nivel de integrarse a la sociedad nueva pueden influenciar la identidad cultural que ellos tenían antes de migrarse y la que establecen después de emigrarse.

La construcción y la evolución de la identidad cultural se ve igualmente influenciada por el estado y la vida nueva después de emigrarse. Es decir, que se vincula directamente a su nivel de integración en la sociedad nueva. Por otro lado, si los inmigrantes pueden integrarse a la nueva sociedad y el nuevo ambiente cultural con más profundidad, aquellos van a afrentarse al problema de confundir o perder su identidad original, sobre todo en el caso de que el destino de emigración tenga un ambiente cultural totalmente diferente al que tenía país de origen. Pero el mantenimiento de los contactos estrechos con la comunidad de su misma cultura y la solidaridad les ayuda a fortalecer la identidad cultural original. Por lo tanto, la identidad cultural no es un elemento que existe aisladamente, sino que está identificado y determinado por otros elementos. Es por dicha razón que el diseño no establece dos fichas separadas para el análisis de estas dimensiones.

El diseño de la Ficha ha considerado también los estudios sobre la identidad cultural. La construcción de la identidad requiere de tiempo y evoluciona con el paso del tiempo. Según Ester Massó Gujarro "la identidad humana es un fenómeno complejo, elaborado teóricamente de un lado y reflejado en las más variadas experiencias culturales, de otro" (Guijarro, 2006:91). Las influencias culturales han sido el poder principal que decide la formación de la identidad. Según la UNESCO, el concepto de "cultura" se define con una forma más amplia:

> *La cultura... puede considerarse...como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ello engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias* (UNESCO, 1982).

Los elementos que constituyen la cultura, se reflejan directamente en la formación de identidad; al mismo tiempo, la identidad puede manifestarse a través de los patrimonios culturales. La identidad cultural se define por múltiples aspectos, como

las costumbres, las tradiciones, la forma de vida, las creencias etc. Corresponden a los valores que compartidos por determinadas comunidades. Este tipo de identificación no puede existir fuera de ciertos ambientes grupales.

10.2.2.2. Explicación de algunas categorías de diseño Ficha No.2

- tipo de inmigrante/ tipo de visado

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
21	Tipo de inmigrante/ tipo de visado o identidad legal	Inmigrante ilegal	a	
		Visado de estudiante	b	
		Visado de empleo	c	
		Visado de turismo	d	
		Tarjeta verde	e	
		Ciudadano americano	f	
		No hay datos suficientes	g	
		No se aplica esta categoría	h	

Debe destacarse que el grupo migratorio a analizar en este trabajo cuenta con una complejidad de componentes y de grupos sociales que determinan características distintas. Para facilitar el análisis de los personajes y lograr una mayor coherencia en lo referente a la identidad cultural y la integración social se ha añadido una categoría que permite aclarar y justificar la identidad nacional y la localización geográfica de la vida previa de los personajes. Aunque estos elementos no pertenecen directamente a este bloque, dicho indicador puede ayudar a la identificación de los personajes de manera mas rápida. Por el mismo motivo, se involucra la categoría del tiempo de inmigración como otro medidor.

- Aspecto lingüístico

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
24	Nivel de idioma / mandarín o dialecto chino	Muy bajo	a	
		Bajo	b	
		Mediano	c	
		alto	d	
		No hay datos suficientes	e	
		No se aplica esta categoría	f	
25	Nivel de idioma / Inglés	Cero	a	
		Muy bajo	b	
		Bajo	c	
		Mediano	d	
		Alto	e	
		No hay datos suficientes	f	
		No se aplica esta categoría	g	

Las películas ofrecen abundantes recursos de Códigos lingüísticos en forma de diálogos y expresiones; tanto el contenido de las informaciones verbales como el modo en que se utilizan son indicativos válidos para analizar a los personajes y a sus comportamientos. Las brechas de idioma han sido un de los elementos importantes en las películas de tema migratorio. Bajo el contexto transnacional, el nivel de la lengua y la integración social están influenciándose mutuamente. Según los estudios sociolingüísticos. el mejor dominio de la lengua extranjera, en este caso, el inglés, puede facilitar la integración social de los individuos (los inmigrantes). A pesar de que la mayoría de los estudios lingüísticos que enfocan a los inmigrantes están realizados con la base de los inmigrantes reales, en el caso de materias fílmicos, los recursos lingüísticos ya están elaborados y adaptados para servir el contenido de las películas y facilitar la comprensión de las audiencias, por lo cual carecen de fidelidad para los estudios mero-lingüísticos. Sin embargo las características lingüísticas que se presentan por los personajes fílmicos, estos recursos sirven como un detector que refleja el modo de construcción de personaje y su nivel de integración social. Destaca el carácter de comunicación funcional de los lenguajes, en qué situación están utilizando un determinado tipo de idioma, o ciertos léxicos. El manejo de los recursos

lingüísticos varía por diferentes tipos de inmigrantes, lo cual es un indicador de su nivel integral. En el caso de este estudio, muchos personajes fílmicos han mostrado características evidentes en su aspecto lingüístico.

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
27	Capacidad de comunicar y resolver problemas	Bajo	a	
		Mediano	b	
		Alto	c	
		No hay datos suficientes	d	

La habilidad de dominar el idioma de país de recogida es muy importante para los inmigrantes, el dominio de la lengua les facilita el integrarse a la sociedad nueva, también les ayuda a mejorar su competencia en el mercado laboral. El nivel de manejo de lenguaje extranjero es un índice importante para clasificar a los inmigrantes. En el caso de los inmigrantes de primera generación, los que tienen un buen nivel educativo suele manejar bien el idioma. Los que no, con una buena educación, pero la residencia en el país de recogida con un tiempo bastante largo también puede resolver los problemas comunicativos, pero la forma de hablar y el uso de las expresiones y el léxico de los grupos son diferentes. El diseño de las fichas incorpora el aspecto lingüístico al análisis de la integración socia y aspecto cultural. Abarca los niveles de idioma de chino mandarín o los dialectos chinos y el inglés como medidores, y lo clasifica en tres niveles: alto, mediano, bajo. En el paso de la recogida de las informaciones, se consideran una serie de aspectos: la fluidez comunicativa por el uso de determinado lenguaje, el vocabulario, los fallos comunicativos, el uso de semánticas simples o compuestas como los indicadores para definir el nivel de su idioma.

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
26	Alternancia de código (Code switching) y mezcla de código	Nunca	a	
		Poca frecuencia	b	
		Regular	c	
		Mucha frecuencia	d	
		No hay datos suficientes	e	

Además, el "Code-swicthing" como un fenómeno en las personas transnacionales, también ha sido un aspecto considerado en esta categoría. El fenómeno de "Code-swicthing" es el resultado de una serie de factores como contexto de crecimiento, contexto educativo, el ámbito familiar y contactos cotidianos etc. En términos generales, las personas tienen un alto reconocimiento de la conversión del Código de su ciudad natal y su valor, lo que a menudo hace que los visitantes de países extranjeros se sientan familiarizados cuando escuchan la conversión del Código del idioma nativo. En las comunidades que a menudo usan el cambio de Código, la edad de los usuarios del idioma está altamente correlacionada con el tipo de cambio de Código utilizado. Las diferencias en el crecimiento y la educación entre los diferentes grupos de edad pueden afectar al uso del idioma. Vale la pena mencionar que, en la sociedad de inmigrantes, el cambio de Código es una estrategia de comunicación en ausencia de habilidades lingüísticas: los inmigrantes de segunda generación a menudo tienen un fenómeno de cambio de Código para compensar su falta de lengua materna. Falta de habilidades lingüísticas. O también es una forma de expresar la propia identidad. el fenómeno *Code-swicthing* (Cambio de Código) [134] a menudo ocurre

[134] Code-switching, según Centro Virtual Cervantes: Por alternancia de Código o cambio de Código entendemos el empleo alternativo de dos (o más) lenguas o dialectos en un discurso. Dicha alternancia es un fenómeno natural y común entre individuos bilingües, cuya competencia pragmática les permite escoger (incluso de un modo inconsciente) entre uno u otro Código, según el interlocutor, la situación, el tema o el propósito de la interacción.

en el idioma cotidiano de las comunidades de inmigrantes, las comunidades minoritarias regionales y los grupos multilingües, y también es una característica lingüística de las comunidades bilingües. Desde la perspectiva sociolingüística, el fenómeno de *Code-switching* se aparece por algunos factores sociales: el factor de la condición de uso, el grupo y la comunidad de uso y el contenido expresado. Detrás de estos cambios de Códigos, la diferencia no solo encontramos la diferencia léxica, sino también un símbolo dual.

- Creencia religiosa y tradiciones

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
28	Creencia religiosa	Catolicismo	a	
		Cristianismo	b	
		Budismo	c	
		Ateísmo	d	
		Daoísmo	e	
		No hay datos suficientes	f	

En el proceso de movilidad transnacional, los inmigrantes también traerán creencias religiosas originales al país recogida. Especialmente después del surgimiento de religiones de los ámbitos mundiales como el budismo, el cristianismo y el catolicismo, la religión se ha convertido en un sistema social global transnacional. Los inmigrantes son el principal portador de la transmisión religiosa transnacional. La religión en la sociedad transnacional de inmigrantes refleja los cambios culturales en el proceso de migración de la población, también está estrechamente relacionada con factores políticos, económicos, sociales y ambientales, y es una representación importante de

https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/alternanciacodigo.htm Consultado en marzo de 2018.

la globalización cultural. Por lo tanto, la investigación en este campo ha recibido mucha atención de la comunidad académica.

Desde el momento en que se toma una decisión de migración, la creencia religiosa está marcada en todas las etapas preparativas de los inmigrantes para viajar, llegar a destinos y desarrollar conexiones transnacionales. En este proceso, la vida social, económica y política del individuo cruza gradualmente las fronteras nacionales, de modo que los inmigrantes mantienen múltiples identidades y lealtades de fe, y usan elementos locales para recrear la identidad cultura. Los inmigrantes llevan la religión del país de origen al país de recogida, interactuando así con la cultura religiosa local, lo que resulta en fenómenos como la asimilación religiosa, la integración y el pluralismo religioso. Aunque puede ocurrir asimilación religiosa, la integración religiosa y cultural parece ser más común. En la historia migratoria de Estados Unidos la función de las religiones es bastante importante, por ejemplo, en el proceso de integración de la primera generación de inmigrantes griegos en la sociedad estadounidense, unirse a la iglesia y asistir a las misas es más importante que ir a la escuela y hablar inglés con fluidez. En el ámbito académico, muchos estudios han prestado su atención hacia los inmigrantes musulmanes europeos. Su integración social y cultural con la sociedad inmigrante presenta características más complejas, una de las mas importantes está en esas diferencias en creencias religiosas. En el siglo XVIII, los cristianos abren las escuelas para enseñar el inglés y transmitir las creencias religiosas en muchos sitios del mundo, Hong Kong y la zona de costa de China habían sido sitios seleccionados; muchos chinos aprendieron el inglés y acudieron a Estados Unidos bajo las ayudas ofrecidas por las organizaciones religiosas. En el país de recogida también había institutos o grupos religiosos que ayudaban a acomodar en Estados Unidos a los recién llegados.

En algunos casos, los grupos migratorios que no tenían una identidad religiosa obvia,

se integran activamente en una sociedad religiosa transnacional y a veces se adhieren a comunidades religiosas con características étnicas obvias con el motivo de obtener más apoyos. Por ejemplo, *Chinese Coordination Centre of World Evangelism* (CCCOWE) es una organización cristiana que aune la identidad étnica y la identidad religiosa y logra una influencia amplia en área asiática y en comunidades migratorias asiáticas de Estados Unidos.

- Hábito alimenticio

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
29	Hábito de alimentación	Estilo americano	a	
		Estilo chino	b	
		Estilo mezclado	c	
		No hay datos suficientes	d	

La alimentación no solo satisface el apetito de las personas y aporta las necesidades nutritivas. Los hábitos de alimentación están influenciados por la acumulación de experiencias pasadas y vidas propias de cada individuo. Los hábitos alimenticios pueden servir como un símbolo de identidad étnica en situaciones condicionales, como el arroz para los asiáticos y el pan para los estadounidenses.

En el caso de los inmigrantes, conservar la dieta de la nacionalidad original es un fenómeno común. Con el paso de tiempo, los conflictos alimenticios son inevitables en diferentes generaciones migratorios. La primera generación suele mantener unos hábitos alimenticios y sus estilos de vida se ven más o menos afectados por la cultura estadounidense, pero la integración es muy difícil que sea completa. La situación de sus descendientes muestra características diferentes, las diferencias intergeneracionales crean los choques.

La cultura alimentaria china se menciona con frecuencia en las obras de la literatura sino estadounidenses, la búsqueda de la identidad propia en la sociedad estadounidense y las contradicciones en su vida cotidiana como el habito alimenticio, sirve con un símbolo fuerte para demostrar las diferenciaciones entre los nativos blancos y los inmigrantes chinos. La "comida" siempre ha aparecido como una imagen importante que demuestra connotaciones profundas con el origen de un individuo, la dieta involucra todos los aspectos de la vida material y el mundo espiritual de las personas, refleja las actitudes y contradicciones de los sino estadounidenses en las apelaciones de identidad cultural.

- Aficiones

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
30	Afición	Actividades tradicionales : mahjong, taichí, ópera china	a	
		Deporte	b	
		Gastronomía	c	
		Lectura y cultura literaria	d	
		Música o baile	e	
		Viaje	f	
		Pintura	g	
		Teatro	h	
		No presenta ninguna afición	i	
		No hay datos suficientes	j	

El estilo de la vida se asocia no solamente al nivel económico, sino también al ambiente sociocultural. La forma de entretenimiento está marcada profundamente por el espacio y el tiempo. En el caso de los inmigrantes, los diferentes ambientes culturales del país de receptor pueden afectar a su forma de entretenimiento. Aceptar y integrar al nuevo ambiento o no es una opción voluntaria, a veces, es obligatoria. A través de la observación de la forma de entretenimiento de los individuos migratorios, puede encontrar los hallazgos de su forma de vida y el nivel de conservar las actividades de su país de origen después de inmigrarse.

- Lugar de vivienda

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
31	Vivienda/ tipo de comunidad	Chinatown / Comunidad china	a	
		Comunidad americana	b	
		Comunidad mezclada	c	
		No hay datos suficientes	d	
		No aplica esta categoría	e	
32	Vivienda/ ubicación	Zona rural	a	
		Suburbio	b	
		Centro de ciudad	c	
		No hay datos suficientes	d	

La ubicación y el tipo del alojamiento, el paisaje residencial (*houseescape*) de Estados Unidos y otros entornos construidos a menudo juegan un papel muy importante para comunicar status, como dice Paul Maas "tú eres (el lugar) donde vives" (*you are where you live*). Los estudios de la concentración geográfica de las comunidades de inmigrantes en los países occidentales se remontan a principios del siglo XX, aquí la Escuela de Chicago en Estados Unidos tomó la delantera en la investigación. Las comunidades migratorias es uno de los temas de investigación más importantes en sociología, antropología y geografía. El área de asentamiento de inmigrantes es un área residencial relativamente estable dentro de cierto espacio, donde los grupos de inmigrantes se reúnen, tienen residencias fijas y ocupan una proporción considerable en el tamaño de la población, y son las bases físicas de la sociedad de inmigrantes. Debido a que los residentes son principalmente del mismo grupo étnico o etnia, y a las características espaciales y culturales únicas del asentamiento, es que denominamos a estos espacios enclave étnico (*ethnic enclave*) [135] o enclave de inmigrantes (*immigrants enclave*). La selección de ubicación de vivienda también

[135] "In sociology, an ethnic enclave is a geographic area with high ethnic concentration, characteristic cultural identity, and economic activity." Abrahamson, Mark, Urban Enclaves: Identity and Place in América. (1996). Contemporary Sociology. American Sociological Association. Vol. 25 No.6. pp. 781-782.

puede reflejar la condición económica de los inmigrantes y su nivel de integración a la sociedad nueva.

- Tipo de vivienda y estilo de decoración

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
33	Vivienda/ tipo de vivienda	Apartamento propio	a	
		Apartamento alquilado	b	
		Habitación alquilada	c	
		Vivienda adosada	d	
		Vivienda unifamiliar	e	
		No hay datos suficientes	f	
34	Estilo de decoración de vivienda	Americana moderna	a	
		China tradicional	b	
		Mezcla	c	
		No hay datos suficientes	d	

El hogar representa un espacio personal, las decoraciones hogares reflejan el gusto estético y la ideología cultural de los residentes. La personalización de la vivienda, como el uso de una combinación especifica de mueble y objetos decorativos, tanto como la organización de los jardines está demostrando la identidad cultural de los residentes. Al igual que las características del área residencial y del espacio interno.

- Frecuencia de viajar a China

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
35	Frecuencia de viajar a China	Nunca desde el nacimiento	a	
		Nunca después de inmigración	b	
		Nunca por emigrar/llegar en fechas recientes	c	
		Poca Frecuencia	d	
		Frecuencia media	e	
		Mucha frecuencia	f	
		No hay datos suficientes	j	
		No aplica esta categoría	h	

La frecuencia de viajar a China de los chinos de ultramar influye por muchas causas, la capacidad económica y el tiempo son condiciones físicas, además si los lazos emocionales estrechos con los parientes de su país original es una de las motivaciones principales de viaje. Según los datos estadísticos de la oficina de la Administración Nacional de Inmigración, las frecuencias entre las visitas de los descendientes migratorios y las de la primera generación marcan una gran diferencia.[136] Pero, debe señalarse que para los inmigrantes chinos que llegan a Estados Unidos después de la jubilación, su visita hacia China puede resultar cero porque la llegada a Estados Unidos es una acción reciente, por lo tanto, se establece una variante para completar la clasificación relacionada (variante c. nunca por emigrar/llegar en fechas recientes) además, se distingue con los de largo tiempo de residencia en Estados Unidos y nunca han regresado a China después de la inmigración.

- Contactos con otras personas

[136] Información procedente del Grupo de Proyectos de Investigación de la Ciudad de Origen de China en el Extranjero de Fuzhou, formado por la Oficina de Asuntos Exteriores de China y la Universidad de Xiamen. La investigación se realizó desde octubre de 2002 hasta junio de 2003.

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
36	Contactos con los estadounidenses nativos	Ningún contacto	a	
		Poco	b	
		Regular	c	
		Medianos	d	
		No hay datos suficientes	e	
37	Contactos con los inmigrantes chinos en EE. UU.	Ningún contacto	a	
		Poco	b	
		Medianos	c	
		Muchos	d	
		No hay datos suficientes	e	
38	Contactos con los chinos residente en China	Ningún contacto	a	
		Poco	b	
		Medianos	c	
		Muchos	d	
		No hay datos suficientes	e	

Los individuos están en las redes sociales, los contactos son pasos importantes para el proceso de la socialización de los seres humanos. A través de la interacción con los otros, adquieren los conocimientos y las conductas consideradas adecuadas dentro de determinado contexto social. Frente a los cambios ambientales, los contactos pueden ayudar a la autorregulación de los individuos para adaptar nueva situación. Los investigadores Moreland y Levine han estudiado las distintas fases por las que pasa el individuo hasta llegar a ser miembro aceptado de un grupo, el cambio fundamental es la consecución de un compromiso satisfactorio entre el individuo y el grupo en base a una evaluación positiva por ambas partes (Moreland y Levine, 1982) Mediante el proceso de socialización, el individuo se afilia al grupo y desarrolla una identidad con él. Cabe decir, las interacciones sociales son fundamentales para la socialización. Los contactos interpersonales como un método fundamental para entrar en las interacciones sociales. En el caso de este trabajo, se clasifican los contactos con una forma concreta que responde a las siguientes cuestiones: ¿Qué tipo de gentes suelen tener los contactos con los personajes? ¿Han mostrado una preferencia? ¿Dichas diferencias han sido caracterizadas en diferentes tipos de personajes? En el caso de los inmigrantes, la mayoría de sus contactos han sido determinados por las habilidades

comunicativas y el estado espacial. Dichos contactos abarcan contactos físicos como las visitas casuales, participación de eventos, reuniones y actividades comunes, también incluye los contactos indirectos como la comunicación telefónica, correo postal, correos electrónicos etc. Los contactos frecuentes entre los miembros del mismo grupo social o étnico les ayudan a reforzar su identidad cultural. Las pérdidas de contactos habituales provocados por las movilidades pueden provocar los conflictos emocionales u obligan a los "nómadas" a establecer nuevos contactos en el nuevo ambiente. El estudio de tipos de los contactos sirve para destacar la conciencia de los personajes frente a los cambios culturales; bien opten por mantener los vínculos anteriores o establecer otros nuevos está reflejando las actitudes de ellos.

- Adaptación de nueva cultura y actitud de aculturación

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de Variante	Suplemento
40	Adaptación de la cultura norteamericana	Bajo	a	
		Regular	b	
		Alta	c	
		No hay datos suficientes	d	
		No se aplica esta categoría	e	
41	Actitud a aculturación	Separación	a	
		Marginación	b	
		Biculturarismo	c	
		Asimilación	d	
		No hay datos suficientes	e	
		No se aplica esta categoría	f	

En el caso de los migrantes, los cambios de la identidad provocados por las acciones migratorias es el resultado de un proceso en el cual una persona o un grupo de ellas adquieren una nueva cultura. La identidad cultural suele ser algo mucho más complicado. La cultura de origen como las huellas inevitables que han marcado profundamente la formación personal de los migrantes, sobre todo a los que se emigran con una edad media. La etapa más importante de la formación personal la

han pasado en el país de origen y recibiendo las culturas de esta comunidad. Después de emigrarse, el contacto con la cultura del país receptor y el deseo de la integración social les empuja a adaptarse a la nueva cultura. Los diferentes grupos migratorios muestran diferentes características a la hora de integrarse, y no encuentran las mismas dificultades en el proceso de la aceptación. Evidentemente la segunda generación de los inmigrantes son muchos más integrados y los inmigrantes de edad joven o media buscan posibles ascensores sociales como los institutos profesionales o las escuelas. Pero el proceso de la escolarización también puede provocar confesiones propias de la identidad cultura en ellos mismos. De la misma manera, la pérdida de la cultura original y la adaptación de la nueva continúan provocando muchas confusiones y transformaciones en la identidad cultural de los inmigrantes.

El término "Aculturación" fue definido por primera en el campo de la antropología social norteamericana, y se ha ido modificado con el paso del tiempo. El famoso psicólogo John Berry define la aculturación en al área psicológica como: “el proceso mediante el cual las personas cambian siendo influidas por el contacto con otra cultura y participando de los cambios generales de su cultura” (Berry, 1990: 460) La explicación puede aplicarse perfectamente en los diferentes grupos culturales de seres humanos quienes mantienen contactos constantes; por dicha razón, se aplica perfectamente en los inmigrantes. Unos años más tarde, el mismo investigador plantea una tipología de aculturación de los inmigrantes, proponiendo el Modelo de Berry para reflejar los cuatros posibles actitudes de aculturación teniendo en cuenta la perspectiva de la psicología intelectual (Berry, 1997). Estas actitudes abarcan: asimilación, el individuo abandona su identidad de origen y adquiere la del grupo mayoritario; biculturarismo o integración,[137] el individuo conserva su cultura de

[137] El termino “integración” han sido utilizado en las áreas como sociología, lingüística y psicología, en cada área, dicha palabra “integración” implica distintos significados. Para evitar las confusiones en la interpretación

origen al mismo tiempo participa en la cultura del grupo mayoritario; cuando el individuo rechaza establecer relaciones culturales con su cultura original y no acepta la nueva, se denomina como marginación o exclusión; en algunos casos, el individuo no establece las relaciones culturales con el grupo dominante y refuerza su identidad ética, así se llama segregación o separación. El diseño de Ficha No.2 ha involucrado las actitudes frente a la aculturación. A pesar de que las actitudes de aculturación de los individuos son resultado de una serie de factores influyentes, por un lado, los factores externos por ejemplo el área socio laboral, área socio sanitaria, área jurídica, área socioeducativo y político etc. Por otro lado, los factores internos como ámbito religioso, ámbito familiar y ámbito de principios y valores etc. Este trabajo solamente va a enfocar aquellos referidos a los factores internos para demostrar las tendencias de sus actitudes.

de este trabajo, el termino también ha sido utilizado como "la integración social" para indicar el nivel de integral social de los individuos. Por lo tanto, en las fichas solamente se utilizará el termino "biculturalismo" para evitar posibles confusiones.

10.2.2.3. Ficha No.2 completa:

Ficha 2. Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de Variante	Suplemento
20	Nacionalidad	China	a	
		EE.UU	b	
		Otros	c	
		No hay datos suficientes	d	
21	Tipo de inmigrante/ tipo de visado o identidad legal	Inmigrante ilegal	a	
		Visado de estudiante	b	
		Visado de empleo	c	
		Visado de turismo	d	
		Tarjeta verde	e	
		Ciudadano americano	f	
		No hay datos suficientes	g	
		No se aplica esta categoría	h	
22	Tipo de inmigrante / por generación	Sino-estadounidense de generacion 1ª	a	
		Sino-estadounidense de generacion 1.5	b	
		Sino-estadounidense de generación 2ª y más	c	
		No hay datos suficientes	d	
		No se aplica esta categoría	e	
23	Tiempo de estancia en EE.UU.	Desde el nacimiento	a	
		0-5 años	b	
		6-10 años	c	
		11-20 años	d	
		Más de 20 años	e	
		Nunca	f	
		No hay datos suficientes	g	
24	Nivel de idioma / mandarín o dialecto chino	Muy bajo	a	
		Bajo	b	
		Mediano	c	
		alto	d	
		No hay datos suficientes	e	
		No se aplica esta categoría	f	
25	Nivel de idioma / Inglés	Cero	a	
		Muy bajo	b	
		Bajo	c	
		Mediano	d	
		Alto	e	
		No hay datos suficientes	f	
		No se aplica esta categoría	g	
26	Alternancia de código (Code switching) y mezcla de código	Nunca	a	
		Poca frecuencia	b	
		Regular	c	
		Mucha frecuencia	d	
		No hay datos suficientes	e	

27	Capacidad de comunicar y resolver problemas	Bajo	a	
		Mediano	b	
		Alto	c	
		No hay datos suficientes	d	
28	Creencia religiosa	Catolicismo	a	
		Cristianismo	b	
		Budismo	c	
		Ateísmo	d	
		Daoísmo	e	
		No hay datos suficientes	f	
29	Hábito de alimentación	Estilo americano	a	
		Estilo chino	b	
		Estilo mezclado	c	
		No hay datos suficientes	d	
30	Afición	Actividades tradicionales : mahjong, taichí, ópera china	a	
		Deporte	b	
		Gastronomía	c	
		Lectura y cultura literaria	d	
		Música o baile	e	
		Viaje	f	
		Pintura	g	
		Teatro	h	
		No presenta ninguna afición	i	
		No hay datos suficientes	j	
31	Vivienda/ tipo de comunidad	Chinatown / Comunidad china	a	
		Comunidad americana	b	
		Comunidad mezclada	c	
		No hay datos suficientes	d	
		No se aplica esta categoría	e	
32	Vivienda/ ubicación	Zona rural	a	
		Suburbio	b	
		Centro de ciudad	c	
		No hay datos suficientes	d	
33	Vivienda/ tipo de vivienda	Apartamento propio	a	
		Apartamento alquilado	b	
		Habitación alquilada	c	
		Vivienda adosada	d	
		Vivienda unifamiliar	e	
		No hay datos suficientes	f	
34	Estilo de decoración de vivienda	Americana moderna	a	
		China tradicional	b	
		Mezcla	c	
		No hay datos suficientes	d	

35	Frecuencia de viajar a China	Nunca desde el nacimiento	a	
		Nunca después de inmigración	b	
		Nunca por emigrar en fechas recientes	c	
		Poca Frecuencia	d	
		Frecuencia media	e	
		Mucha frecuencia	f	
		No hay datos suficientes	j	
		No se aplica esta categoría	h	
36	Contactos con los estadounidenses nativos	Ningún contacto	a	
		Poco	b	
		Regular	c	
		Medianos	d	
		No hay datos suficientes	e	
37	Contactos con los inmigrantes chinos en EE. UU.	Ningún contacto	a	
		Poco	b	
		Medianos	c	
		Muchos	d	
		No hay datos suficientes	e	
38	Contactos con los chinos residente en China	Ningún contacto	a	
		Poco	b	
		Medianos	c	
		Muchos	d	
		No hay datos suficientes	e	
39	Habilidades de integración social	Baja	a	
		Medianos	b	
		Alta	c	
		No hay datos suficientes	d	
40	Adaptación de la cultura norteamericana	Bajo	a	
		Regular	b	
		Alta	c	
		No hay datos suficientes	d	
		No se aplica esta categoría	e	
41	Actitud a aculturación	Separación	a	
		Marginación	b	
		Biculturarismo	c	
		Asimilación	d	
		No hay datos suficientes	e	
		No se aplica esta categoría	f	
	Código 36-38: "ningún" se refiere que en las películas elegidas, dicho personaje no tiene las escenas donde demostran este tipo de contactos tampoco existen en las narraciones relacionadas.			

10.2.3.1. Diseño de Ficha No.3

La sociedad humana consiste en una gran red configurada por diferentes tipos de unidades. Asimismo, los individuos son el núcleo de las redes sociales, pero su existencia no está aislada, ya que siempre existen contextos fuertes o débiles entre sus miembros. La familia es una de las estructuras más estables y significativas de los seres humanos. En el caso del cine, dependiendo del contenido que se quiera expresar, en muchas ocasiones, la construcción de personajes permite incorporar elementos familiares para conseguir caracteres más completos, e incluso, a veces, los elementos familiares son precisamente la fuente de los conflictos que promueven el desarrollo del contenido. En las películas de temática migratoria, la familia suele tener un gran peso y una notoria presencia. La correlación existente entre los individuos y su familia es el resultado de las propias características de los fenómenos migratorios, en los cuales, los individuos sujetos a los efectos producidos por los cambios geográficos experimentan variaciones importantes en las relaciones interpersonales de épocas anteriores, en estos cambios, son fundamentales las influencias que se generan por la construcción de nuevas relaciones y contactos. Por lo tanto, la inmigración trae una serie de cambios radicales de las relaciones interpersonales que afectan a las relaciones entre los miembros familiares.

En el ámbito del estudio de la inmigración, temáticas como la familia, las relaciones y los estímulos interpersonales o intergeneracionales han sido abordadas por numerosos expertos a nivel mundial. Las “teorías de las redes sociales” o “teorías de capital social” consideran la migración como una acción con base en las redes sociales y familiares debido a las conexiones establecidas en dichos ámbitos, origen de unos vínculos que se convierten en una forma de capital social que las personas utilizan para acceder a un nivel salarial más alto en el país de acogida. En estos casos, las

familias acaban perdiendo su concepto original, y se definen más bien como familias transnacionales, constituidas por los inmigrantes y su red familiar, incluyendo incluso a sus amigos o conocidos. Es decir, las familias transnacionales cuentan con el apoyo de amplias y estrechas redes sociales, que configuran experiencias transnacionales desde la lógica de un flujo continuo y no tanto a causa de una radical división de experiencias separadas entre dos mundos.

Según Deborah Bryceson y Leiden Ulla Vourela, la familia transnacional se define como:

> *...aquella familia cuyos miembros viven una parte o la mayor parte del tiempo separados los unos de los otros, siendo capaces de crear vínculos que permiten que sus miembros se sientan parte de una unidad y perciban su bienestar desde una dimensión colectiva, a pesar de la distancia física* (Bryceson y Vuorela, 2002:70).

Esta perspectiva transnacional muestra la migración como resultado más bien de decisiones familiares que individuales. Los inmigrantes no se suelen mostrar como figuras aisladas, sino como miembros de determinados grupos, y la familia, como centro generador de estrategias y toma de decisiones, desempeña un papel trascendental que se refleja en la vida del emigrante. El desarrollo de las tecnologías comunicativas y los transportes permite a los miembros de la familia transnacional seguir actuando como una sociedad en el momento de tomar las decisiones tras valorar los asuntos relativos a sus miembros. Dichas familias construyen un espacio integrado por lazos económicos y emocionales compartidos los miembros a pesar de encontrarse físicamente dispersos. Una vez que los emigrantes abandonan su país de origen, deben enfrentarse a una sociedad de cultura diferente. Sin duda, la adaptación a la nueva vida necesita tiempo, y si además los inmigrantes tienen problemas tales como el desconocimiento del idioma o la carencia de recursos económicos, se complica la situación. Dicho fenómeno es propio de aquellos inmigrantes que persiguen una mejora en su forma de vida.

La búsqueda de una supervivencia digna y suficiente a través de unos ingresos económicos que en su país de origen no podían lograr, no eximen del enorme costo afectivo que provocan la diferencia cultural y la separación familiar. Por el hecho de que el fenómeno migratorio sea un problema y una solución al mismo tiempo, ha provocado la atención de sociólogos e investigadores en sus análisis, y claro está, también la de los autores, guionistas y directores del campo cinematográfico. En el campo académico, existen diversos estudios enfocados a los vínculos afectivos de las familias transnacionales y la problemática que se genera a causa de la migración. Los investigadores Alberto Acosta, Susana López Olivares y David Villamar argumentan que:

> *Cuando un miembro de una familia emigra, además del costo económico, deben asumirse los costos afectivos, tales como la separación de los cónyuges, el impacto emocional de los hijos que permanecen en el lugar de origen o de los padres que viven la etapa de la vejez sin la presencia de sus descendientes* (Acosta, Olivares y Villamar, 2006).

Casi todos los migrantes deben pagar el costo que supone la ruptura de sus relaciones afectivas. Las consecuencias de la migración se reflejan en todos los miembros familiares, provocando una serie de problemas personales y sociales, sobre todo respecto a la inestabilidad de la familia misma. Sin embargo, las familias transnacionales no solo son la cuna de los problemas, la separación de las parejas y los migrantes femeninos han transformado poco a poco la ideología tradicional y los valores de género. Gracias al proceso migratorio, pueden lograr cierto nivel de libertad y autoestima las mujeres inmigrantes, lo que las permite gozar de la independencia que aporta el manejo de una cierta cantidad de recursos económicos. Debido a los cambios que se producen como consecuencia de este hecho, la figura de las mujeres sufre una profunda transformación. Puesto que los elementos que influyen en los inmigrantes económicos son numerosos y variados, la investigación sobre los vínculos que existen entre los individuos inmersos en grupos migratorios se ha enfocado

principalmente hacia dos aspectos. En el aspecto material los vínculos económicos, y en el aspecto inmaterial los vínculos afectivos.

Al hacer la clasificación de los tipos de inmigrantes, no debe considerarse que únicamente existen aquellos que han emigrado movidos por una razón económica, ya que los tipos de familias que se forman por parte de los inmigrantes y sus descendientes varían notablemente según la composición de los miembros familiares. Por ejemplo, las familias de los descendientes de los inmigrantes ya no muestran una sustancial diferencia con las familias nativas en los aspectos de la composición familiar y la integración la sociedad. En este tipo de familias, los conflictos suelen consistir en conflictos interiores, normalmente a causa de la confusión procedente de su propia identidad. En este caso, los descendientes de los inmigrantes chinos presentan una identidad dual, puesto que es el resultado de las influencias de dos culturas. En concreto, un ABC (*American Born Chinese*) puede reconocerse étnicamente como un chino y a la vez con una identidad nacional y política de estadounidense, lo cual puede tener como consecuencia que su sistema de valores y su identidad cultural sean una mezcla heterogénea que configuren su estilo de vida. La identidad étnica es una realidad biológica, pero el sentirse orgulloso de dicha identidad, es decir, el estar dispuesto a identificarse con ella, sigue siendo una decisión dependiente de muchos factores. Los ABC (*American Born Chinese*) pueden tener afinidad por la cultura china por razones familiares, pero el nivel de aceptación varía mucho de uno a otro individuo. La remodelación de los descendientes de inmigrantes por la cultura estadounidense hace imposible la permanencia de sus antiguas influencias culturales en Estados Unidos. De hecho, para la segunda generación de los inmigrantes chinos, la influencia de la cultura tradicional les afecta, pero quizás solamente como un símbolo irrenunciable de etnicidad.

10.2.3.2. Explicación de algunas categorías de diseño Ficha No.3

Ficha No.3 de nuestro estudio no solo toma en consideración la situación de los inmigrantes de primera generación, sino que trata de realizar un panorama más completo, buscando los lazos de carácter afectivo-emocionales que van aparejados. Además de destacar el valor de familia para los inmigrantes de diferentes generaciones, el trabajo trata de realizar una aproximación cualitativa a los elementos emocionales, y establece para ello una serie de categorías en este aspecto que puedan resultar útiles a la hora de proyectar el análisis fílmico de los personajes principales. El diseño de las categorías de Ficha No.3 no solamente tiene la función de saber cuántos miembros constituyen la familia del individuo o las características económicas de esta, la exploración pretende alcanzar un grado mayor. Los análisis sobre las estructuras, las etapas vitales o el ambiente familiar son investigaciones más profundas que afectan a la integración social y al auto conocimiento de los individuos. Además de los elementos familiares, los vínculos amistosos también han sido incorporados en Ficha No.3 para que abarque un panorama más completo. A continuación, al igual que en la presentación de Ficha No.1 y Ficha No.2, se exponen explicaciones sobre algunas categorías de Ficha No.3

- Ciclo vital familiar (CVF)

Círculo familiar vital	
Fase I Constitución de la pareja	La unión matrimonial. Esta fase termina hasta el nacimiento del primer hijo.
Fase II Nacimiento y crianza	Desde el nacimiento del primer hijo – 30 meses de edad del hijo mayor.
Fase III Familia con hijos de edad preescolar	Después de la fase II hasta el hijo mayor cumple 6 años.
Fase IV Familia con hijos escolares	El hijo mayor cumple 6 años y dicha fase termina cuando él llega a los 13 años.
Fase V Familia con hijos adolescentes	Etapa que el hijo mayor entra la adolescencia, comienza cuando el hijo mayor cumple 13 años y termina cuando este cumple 20 años.
Fase VI Salida de los hijos de hogar	A partir del primer hijo cumple 20 años hasta todos los hijos independizan, surgiendo lo que se llama nido vacío.
Fase VII Familia madura	Desde todos los hijos están independientes hasta a los padres empiezan a jubilarse.
Fase VIII Ancianidad	El periodo que los padres jubilan, los padres deben enfrentar la sociedad y la muerte de la pareja hasta el fallecimiento de ambos miembros.

Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categorías		Codígo de variantes	Suplemento
42	Círculo vital familiar	Fase I: Constitución de la pareja	a	
		Fase II: Nacimiento y crianza	b	
		Fase III: Familia con hijos de edad prescolar	c	
		Fase IV: Familia con hijos escolares	d	
		Fase V: Familia con hijos adolescentes	e	
		Fase VI: Salida de los hijos del hogar	f	
		Fase VII: Familia madura	g	
		Fase VIII:Ancianidad	h	
		No hay datos suficientes	i	

De igual modo que sucede con los individuos, las familias también tienen sus diferentes etapas vitales que podríamos denominar ciclo vital familiar, dicho concepto sirva para conocer la evolución secuencial de las familias y sus crisis transicionales. Todas ellas están sometidas a un proceso de desarrollo, dentro del cual pueden producirse cambios en sus diferentes etapas, los cuales, a pesar de las peculiaridades de cada familia, presentan una cierta regularidad en sus características. Cada etapa presenta demandas específicas para la familia que conllevan ciertas tareas

evolutivas, lo que supone que entrar en nuevas etapas exige una serie de transformaciones que implican un replanteamiento en el acuerdo relacional básico entre los familiares. La clasificación del ciclo vital familiar de este trabajo adopta el criterio más frecuente en estudios de este tipo, referido a los cambios en el tamaño de la composición familiar y otros criterios como la composición de edades o los cambios de posición en los roles, así como un diseño de las clasificaciones con base en la edad del primogénito. Este trabajo toma en cuenta el modelo de Evelyn Duvall que se clasifican en ocho etapas (Duvall, 1957). Debe aclarar que, según la situación real de cada familia y la influencia de factores sociales, culturales y económicos, existe la posibilidad de que coexistan diferentes etapas de ciclo vital familiar, a veces, los personajes desempeñan dobles o triples papeles familiares porque pueden generar varias familias relacionadas. En esta situación, el análisis siempre enfoca su familia nuclear.

Por lo tanto, si los personajes son de menor edad que todavía no construyen una familia propia, en la clasificación de su CVF se respeta a la de sus padres considerándose como miembros familiares de este núcleo. Y el caso de los personajes con la mayoría de edad, si no está casado ni construye una nueva familia, su familiar nuclear sigue siendo con sus padres. Así que la película *Red Doors* (2005) cuenta una familia de tres hijas, la mayor ya está preparando la boda y la menor todavía está en una escuela secundaria, para la clasificación de la CVF de los miembros de esta familia, todos los miembros familiares (los padres y tres hijas) pertenecen a Fase VII.

- Estructura familiar

Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categorías		Codígo de variantes	Suplemento
43	Ámbito familiar / Estructura familiar	Familia sin hijos	a	
		Familia nuclear (biparental)	b	
		Familia homoparental	c	
		Familia monoparental	d	
		Familia adoptiva	e	
		Familia de acogida	f	
		Familia extensa	g	
		Familia compuesta	h	
		No aplica esta categoría	i	
		No hay datos suficientes	j	

En el ámbito familiar, la estructura está indicada según su forma y los miembros que la integran, dando lugar a diferentes tipos de clasificación en función de los distintos modelos de familia.

Uno de los efectos resultantes de las acciones migratorias es el cambio en la estructura familiar. En China continental, Taiwán y Hong Kong, dicha estructura suele ser de familia extensa, estando la crianza de los hijos a cargo de distintos familiares, por lo que la convivencia de tres generaciones en una casa es un fenómeno común donde los contactos entre parientes se dan con mucha frecuencia. Respecto a la estructura de las familias occidentales, lo más común es que formen una familia nuclear y parental formada por una pareja y sus hijos. En el caso de los inmigrantes, debido al propio proceso migratorio, se cortan las relaciones y contactos físicos con los parientes y amigos. Las redes sociales tradicionales que consideran la familia como núcleo han sufrido diversos cambios, ya que en estas se pierde la capacidad controladora y educativa de los hijos. La mayoría de los primeros emigrantes de una familia suelen ser inmigrantes económicos que tienden a lograr una concentración geográfica con sus parientes cuando su situación lo permita, así pues, en muchos casos, la reconstrucción de las relaciones amistosas y parentales no es una tarea complicada. Con el paso de tiempo, la composición de los inmigrantes tiende a ser más diversa,

personas provenientes de un mismo lugar pueden tener diferentes niveles económicos, por lo que el establecimiento de estrechas relaciones entre ellos puede resultar problemático, lo cual no impide que formen parte de una misma comunidad china. El caso de los nuevos inmigrantes que residen en las comunidades de blancos con la forma de diáspora tiene mayores dificultades para la reconstrucción de las relaciones sociales con sus miembros étnicos. En resumen, la estructura familiar puede presentar muchas modificaciones debido a las acciones migratorias, y dichos cambios pueden afectar en muchos aspectos de la vida, el pensamiento y los hábitos de los migrantes. En el caso de los objetos que van a analizarse en este trabajo, la diversidad de la estructura familiar es uno de los puntos destacados.

Por otro lado, debe señalarse que *familia monoparental y familia de padres separados* no son lo mismo. En en el caso de este trabajo*, familia monoparental* refiere a las familias que solo uno de los padres se hace cargo de la unidad familiar y no comparte funciones con su pareja por ser madre prematura o el fallecimiento de la pareja. Y *familia de padres separados* refiere a la situación que los progenitores se han separado debido de las crisis emocionales, económicos y políticos etc., en dicha situación los padres separados siguen compartiendo las funciones familiares, como el caso de un divorcio o una separación. Además, *familia extensa* se refiere la convivencia de varios miembros de la familia en una casa, pero *familia compuesta* es la convivencia de varias familias nucleares, este tipo de familia suele ser más común en zona rural donde hay pobreza.

- El ambiente interior de la familia

Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categorías		Codígo de variantes	Suplemento
51	Tipo de ambiente familiar	Agresivo	a	
		Conflictivo	b	
		Negligente	c	
		Autoritario	d	
		Permisivo	e	
		Amigable	f	
		Mimado	g	
		Democrático	h	
		No aplica esta categoría	i	
		No hay datos suficientes	j	

El ambiente familiar es la relación entre los miembros de una familia y la atmósfera y situaciones de comunicación interpersonal que se crean. Desempeña un papel muy importante en el espíritu y la psicología de los miembros de la familia, y es un factor ambiental muy influyente en la vida y el crecimiento de sus componentes. Debe señalarse que el ambiente familiar está formado por una variedad de factores objetivos y subjetivos, jugando estos últimos un papel esencial. Incluye el nivel de educación de los padres, los hábitos de comportamiento, la actitud ante la vida, el ámbito ideológico y el carácter de sus miembros. Partiendo de las características de las familias chinas y occidentales, este trabajo diseña cinco tipos de ambiente familiar. El ambiente serio se refiere a las familias tradicionales chinas donde los padres tienen un comportamiento correcto y establecen requisitos estrictos para sus hijos. Debido a la falta de una agradable comunicación emocional, los hijos a menudo se mantienen alejados de sus padres. El ambiente conflictivo apunta a las familias donde suele haber discusiones o violencia entre los padres o entre estos y los hijos. El ambiente democrático presenta una relación más cercana entre padres e hijos, las comunicaciones son fluidas y a través de ellas, el intercambio emocional es frecuente. El ambiente mimado hace referencia a las familias donde los padres poseen una educación adecuada y un trabajo satisfactorio, y si bien ofrecen un buen trato a sus hijos, pecan de ejercer sobre ellos una protección exagerada que influye negativamente en su evolución. En el ambiente suelto se presentan dos situaciones diferentes. La primera de ellas sucede cuando los padres no tienen la intención de

educar o cuidar a su hijo, en la segunda, el tiempo de los padres se dedica exclusivamente a su trabajo, dejando a los niños al cuidado de una niñera o de los abuelos.

- Estado de pareja

Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categorías		Codígo de variantes	Suplemento
44	Ámbito familiar/ Estado de parejas	Soltero sin compromiso	a	
		Amante escondido	b	
		Noviazgo	c	
		Prometido	d	
		Concubinato	e	
		Matrimonio de conveniencia	f	
		Matrimonio verdadero	g	
		Divorciado/divorciada	h	
		Viudo o viuda	i	
		No aplica esta categoría	j	
		No hay datos suficientes	k	

Normalmente el matrimonio se define a través de rituales o procesos religiosos o legales cuyo propósito es confirmar que dos personas se han unido para formar una familia. Pero cada religión tiene sus propias concepciones para definir el significado del matrimonio, y las leyes pueden variar en distintos países en asuntos tales como requisitos, derechos u obligaciones. Los tipos de matrimonios que se van a involucrar en este trabajo no abarcan todos los modelos posibles, se centra en los más populares y comunes tanto en Estados Unidos como en China, reflejando en estos últimos las tradiciones culturales del país. Al revisar los recursos académicos respecto a los inmigrantes, debido a la complejidad de obtener la ciudadanía de Estados Unidos que les libere de la etiqueta de inmigrantes ilegales, el casarse con un ciudadano estadounidense para poseer la tarjeta verde es un remedio rápido y eficaz para conseguirla. Estos matrimonios de conveniencia que se establecen a través de un beneficio económico se han llegado a convertir en un negocio en el mercado negro, y en las películas de temas migratorios también se muestra la vida de estas parejas falsas y sus luchas para conseguir una estabilidad prolongada. Por otro lado, debido a que el sistema de pensión de China todavía no está completo, que los padres mayores

acudan a Estados Unidos para convivir con sus hijos después de la muerte de su pareja es un fenómeno bastante común.

- Interacción intergeneracional

Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categorías		Codígo de variantes	Suplemento
49	Tipo de relación intergeneracional	Estilo conflictivo	a	
		Feedback	b	
		Estilo distanciado	c	
		Estilo dependiente	d	
		Estilo emocional y cercano	e	
		No aplica esta categoría	f	
		No hay datos suficientes	g	

Las relaciones intergeneracionales son un concepto complejo que se dividen en espacio amplio y espacio pequeño. En este trabajo, la relación intergeneracional se considera en referencia a las relaciones en el interior de la familia. Las relaciones intergeneracionales presentan diferentes modelos en distintos países o regiones; en la década de los 80 la "teoría de Solidaridad internacional" de Vern Bengston ha estimulado la aparición de numerosos modelos para abordar el estudio de dichas relaciones. El diseño de las categorías de este trabajo toma en cuenta los resultados de varias investigaciones relacionadas. Utiliza los resultados del estudio estadístico de Kim Park sobre las relaciones intergeneracionales de los padres y los hijos adultos de Taiwán (Park, 2005), el estudio similar realizado por Kim Park y Phua Cheng en Corea del Sur (Park y Cheng, 2015), y el estudio de Ju Ping Lin *Types of intergenerational interaction in East Asian Famlies* en 2006 sobre las relaciones intergeneracionales en Asia Oriental (Lin, 2006). Debe destacarse que todos los análisis mencionados anteriormente se centran en las relaciones entre padres e hijos adultos, las cuales reflejan una mayor variedad en sus formas que cuando se trata de niños pequeños.

Demostrar las relaciones entre los padres y los hijos adultos de la familia migratoria ha sido mayoritaria a la hora de filmar algunas de las películas más representativas. Ello no quiere decir que no se consideren también relaciones entre padres e hijos menores o entre abuelos y nietos, pero no es ese el enfoque principal de este trabajo. En una relación estrecha los contactos intergeneracionales son frecuentes, los hijos adultos y los padres se ofrecen mutuamente apoyo emocional, económico y laboral, lo que implica beneficios mutuos. En *feed back* los contactos intergeneracionales son frecuentes, pero el apoyo económico y laboral es unidireccional, desde los hijos adultos hacia sus progenitores. En el estilo dependiente los contactos intergeneracionales son frecuentes, y los hijos adultos tienen numerosos apoyos materiales y espirituales por parte sus padres. En el estilo distanciado las interacciones son muy poco frecuentes, y los apoyos bidireccionales mutuos son escasos. En el estilo responsable los contactos intergeneracionales son muy bajos, sobre todo a nivel emocional, pero los hijos adultos ofrecen apoyo económico a sus padres debido a su responsabilidad moral. En el estilo emocional los hijos y sus padres no se prestan apoyo económico, pero los contactos son frecuentes estando en su mayoría referidos al acompañamiento y cuidado de los mayores.

- Valor familiar / afectividad positiva y negativa

Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categorías		Codígo de variantes	Suplemento
53	Valor familiar / Afectividad positiva	Alegría	a	
		Audacia	b	
		Respeto	c	
		Compañía	d	
		Estima	e	
		Confianza	f	
		Apoyo emocional	g	
		Responsabilidad	h	
		Consuelo	i	
		No presenta afectividad positiva	j	
		No aplica esta categoría	k	
		No hay datos suficientes	l	
54	Valor familiar / Afectividad negativa	Aversión	a	
		Desprecio	b	
		Odio	c	
		Miedo	d	
		Remordimiento	e	
		Indignación	f	
		Emulación	g	
		Nostalgia	h	
		Consternación	i	
		Presión	j	
		No presenta afectividad negativa	k	
		No aplica esta categoría	l	
		No hay datos suficientes	m	

La afectividad es la suma de los sentimientos, emociones y pasiones de los individuos, las afecciones son complicadas y diversas, por lo tanto, este trabajo lo divide en dos bloques grandes: positivo y negativo. En cada uno de los bloques se reúnen las variantes correspondientes a la tipología de afectividad basada en los criterios de Baruch Spinoza, quien ha enumerado una serie de tipos en su obra *Ética demostrada según el orden geométrico* (Spinoza, 2007); en este trabajo se seleccionan y modifican las categorías para adecuarlas a los análisis.

10.2.3.3. Ficha No.3 completa

Ficha 3. Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categoría		Codígo de variante	Suplemento
42	Círculo vital familiar	Fase I: Constitución de la pareja	a	
		Fase II: Nacimiento y crianza	b	
		Fase III: Familia con hijos de edad prescolar	c	
		Fase IV: Familia con hijos escolares	d	
		Fase V: Familia con hijos adolescentes	e	
		Fase VI: Salida de los hijos del hogar	f	
		Fase VII: Familia madura	g	
		Fase VIII:Ancianidad	h	
		No hay datos suficientes	i	
43	Ámbito familiar / Estructura familiar	Familia sin hijos	a	
		Familia nuclear (biparental)	b	
		Familia homoparental	c	
		Familia monoparental	d	
		Familia adoptiva	e	
		Familia de acogida	f	
		Familia extensa	g	
		Familia compuesta	h	
		No se aplica esta categoría	i	
		No hay datos suficientes	j	
44	Ámbito familiar/ Estado de parejas	Soltero sin compromiso	a	
		Amante escondido	b	
		Noviazgo	c	
		Prometido	d	
		Concubinato	e	
		Matrimonio de conveniencia	f	
		Matrimonio verdadero	g	
		Divorciado/divorciada	h	
		Viudo o viuda	i	
		No se aplica esta categoría	j	
		No hay datos suficientes	k	
45	Ámbito familiar / Estado parentesco	Ambos están muertos	a	
		Solo padre/madre está vivo	b	
		Ambos están vivos	c	
		No se aplica esta categoría	d	
		No hay datos suficientes	e	
46	Ámbito familiar / Distancia geográfica con los padres	Lejos: Los padres (el que todavía vivo) están en China (habitualmente)	a	
		Cerca: Los padres (el que todavía vivo) están en EE.UU.(habitualmente)	b	
		Uno está en EE.UU. otro está en China (habitualmente)	c	
		No se aplica esta categoría	d	
		No hay datos suficientes	e	

47	Ámbito familiar / Número de hijos	Sin hijos	a	
		1 hijo	b	
		2 hijos	c	
		3 hijos	d	
		Más de 3 hijos	e	
		No se aplica esta categoría	f	
		No hay datos suficientes	g	
48	Ámbito familiar / Estado de convivencia generacional	Independiente	a	
		Convivencia de dos generaciones	b	
		Convivencia de tres generaciones	c	
		No se aplica esta categoría	d	
		No hay datos suficientes	e	
49	Tipo de relación intergeneracional	Estilo conflictivo	a	
		Feedback	b	
		Estilo distanciado	c	
		Estilo dependiente	d	
		Estilo emocional y cercano	e	
		No se aplica esta categoría	f	
		No hay datos suficientes	g	
50	Conflicto intergeneracional	No presenta conflictos	a	
		Poco	b	
		Mediano	c	
		Mucho	d	
		No se aplica esta categoría	e	
		No hay datos suficientes	f	
51	Tipo de ambiente familiar	Agresivo	a	
		Conflictivo	b	
		Negligente	c	
		Autoritario	d	
		Permisivo	e	
		Amigable	f	
		Mimado	g	
		Democrático	h	
		No se aplica esta categoría	i	
		No hay datos suficientes	j	
52	Influencia de familiar nuclear (en general)	Negativa	a	
		Neutral o no presenta influencias	b	
		Positiva	c	
		No se aplica esta categoría	d	
		No hay datos suficientes	e	
53	Valor familiar / Afectividad positiva	Alegría	a	
		Audacia	b	
		Respeto	c	
		Compañía	d	
		Estima	e	
		Confianza	f	
		Apoyo emocional	g	
		Responsabilidad	h	
		Consuelo	i	
		No presenta afectividad positiva	j	
		No se aplica esta categoría	k	
		No hay datos suficientes	l	

54	Valor familiar / Afectividad negativa	Aversión	a	
		Desprecio	b	
		Odio	c	
		Miedo	d	
		Remordimiento	e	
		Indignación	f	
		Emulación	g	
		Nostalgia	h	
		Consternación	i	
		Presión	j	
		No presenta afectividad negativa	k	
		No se aplica esta categoría	l	
		No hay datos suficientes	m	
55	Nivel socio - económico de la familia	Bajo	a	
		Mediano	b	
		Alto	c	
		No aplica esta categoría	d	
		No hay datos suficientes	e	
56	Vínculo de parentesco / Cí rculo de los parientes	Mayoría de los parientes están en China	a	
		Mayoría de los parientes están en EE.UU.	b	
		Ambos países tienen parientes	c	
		No se aplica esta categoría	d	
		No hay datos suficientes	e	
57	Vínculos de amigos / Tipo de amigos(principalmente)	Amigos que son emigrantes chinos (primera generáción)	a	
		Amigos que son descendientes de emigrantes chinos	b	
		Amigos que son emigrantes de otros países	c	
		Amigos son americanos nativos	d	
		No se aplica esta categoría	e	
		No hay datos suficientes	f	
58	Presentación de la familia	Nada	a	
		Muy poca	b	
		Poca	c	
		Media	d	
		Mucha	e	
		No hay datos suficientes	f	

CAPITULO XI ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

11.1 Unidad de análisis y clasificación de los personajes.

Los personajes de una película forman el cuerpo principal de la narración, y en torno a ellos gira la trama del relato, por lo tanto, su presencia se retrata cuidadosamente a través de elementos tanto narrativos como descriptivos y discursivos. Desempeñan el papel de organizar la narración y presentar la información mediante una serie de elementos: apariencia, discurso y acción en el espacio fílmico. Las funciones que realizan los personajes puedes ser múltiples y variados, siendo en ocasiones el núcleo del conflicto o el motor que empuja el desarrollo de la película. Algunos no tienen una función tan relevante, pero su inclusión como imagen, circunstancia o marca aportan una función simbólica o intencional, imprescindible también en la exposición de una historia.

La unidad de análisis de esta investigación está compuesta por los personajes fílmicos provienen de la muestra de análisis, es decir los personajes elegidos para la realización del análisis en este trabajo se han tomado de una selección de 22 películas (1982-2016). Debido a la gran cantidad y a la complejidad de sus interrelaciones, estimamos conveniente, antes de entrar en la fase de análisis, organizar y clasificar a los personajes con el fin de aportar algunos datos básicos que posibiliten una posterior exposición con claridad y eficacia.

En cuanto a la clasificación de los personajes, atendiendo a diferentes criterios las agrupaciones deben hacerse de distintas maneras. Por ejemplo, según su rol narrativo pueden clasificarse en: protagonistas, antagonistas y tritagonistas. Considerando la complejidad en la construcción de sus características, se encuentran personajes redondos y planos. En el caso de este trabajo, se valora la participación y la importancia de los personajes en el desarrollo de las tramas, por lo que les dividimos en tres tipos: personajes principales, personajes secundarios y personajes terciarios.

El primer grupo incluye las figuras más importantes de la narración, aquellos que construyen el cuerpo principal de contradicción y conflicto, aportando con su imagen la propia encarnación del tema. Durante todo el relato, se hace un seguimiento de sus acciones y presencia, y constituyen la línea principal de la historia dramática. Los personajes secundarios no tienen la misma importancia, sus funciones pueden ser complementar la construcción de los personajes principales o servir como contradicciones representando el extremo opuesto de los mismos. Eso no excluye que también deban asignárseles rasgos representativos para construir su personalidad. Sin embargo, su espacio en la obra es limitado y su descripción no suele ser completa, confiando a menudo en el refinamiento de algunos detalles para mostrar la integridad del personaje y un valor estético independiente. El último grupo se refiere a los personajes terciarios, los cuales apenas intervienen circunstancialmente en el desarrollo de la historia narrada, su función principal es completar la integridad de las escenas. A la hora de elaborar el texto, los guionistas necesitan frecuentemente insertar a estos personajes terciarios como retratos grupales que completen el contexto o la escena fílmica. En el caso de este trabajo, dicho método aparece con mucha frecuencia. Para presentar la contextualización y los aspectos sociales de momentos históricos determinados en la historia de la inmigración china en Estados Unidos, el panorama de Chinatown y sus habitantes sirven para revelar las circunstancias de la sociedad de manera detallada y eficiente, exponiendo la riqueza y complejidad del contexto real.

El primer paso de este trabajo ha sido la selección de las 22 películas que posteriormente serán analizadas. A continuación, el ordenamiento de los personajes según el criterio señalado anteriormente. Hemos considerado conveniente tener en cuenta los recursos aportados por diferentes vías tecnológicas a las películas elegidas, intentando de esta forma disminuir las influencias subjetivas sobre los resultados finales. Para construir la tabla de los personajes, cada una de las películas ha sido

revisada cuidadosamente, observando la totalidad de los participantes aparecidos e incluyéndoles, según sus características, en los tres grupos citados: principales, secundarios y terciarios. Para evitar un análisis excesivamente amplio y farragoso, no se han incluido los extras (figurantes o comparsas), que son aquellos participantes sin categoría de actor y que solo aparecen como fondo de la acción. Los personajes principales y secundarios son los dos grupos principales para aplicar los análisis mediante las Fichas correspondientes. Debido a la menor importancia de los personajes terciarios y a la información escasa que les define, el procesamiento de sus datos concretos no se les aplica de forma individual. Sin embargo, sus características sirven como ejemplos complementarios, aportando detalles en la fase de interpretación y análisis de los resultados. Por lo tanto, se presentan codificados con un número en la Tabla General 2. Lista Completa de Personajes. Esta tabla está disponible en la parte final de la tesis. Cada uno de los personajes se encuentra identificado de forma numérica (P1-P263), en cuyos dígitos podemos observar al tipo al que pertenece. Todos los personajes se presentan atendiendo al orden de las películas, y tienen igualmente un nombre propio en las Fichas, que en caso necesario se complementaría con el indicador de su relación interpersonal con otros personajes. El conjunto de las Fichas elaboradas forma una base de datos, cuya gestión se ha llevado a cabo utilizando la función matemática COUNTIF de *Word*, la cual ayuda a transformar datos categorizados en datos estadísticos con sus correspondientes resultados. A través de ellos, es factible realizar comparaciones y análisis.

Tabla Genral 3. Clasificación de los personajes selecionados			
Clasifiación de los personajes	Personajes principales	Personajes secunadarios	Personajes terciarios
Cantidad (personas)	47	68	148
Total (personas)	263		

Tabla: Cantidad de cada grupo de personajes, elaboración propia.

Debe aclararse que el número total de 263 personajes abarca a los inmigrantes chinos de diferentes generaciones (primera generación legal e ilegal, segunda o posteriores generaciones / ABC), a los estadounidenses de origen chino, y a los estaounidenses nativos de otras razas. Debido a que los objetivos de esta investigación están enfocados solamente en los primeros grupos mencionados, en el proceso de análisis, los personajes principales y secundarios que son estadounidenses nativos que no tienen el origen chino no participan en los cálculos estadísticos ni en los análisis, a pesar de que estén codificados al igual que el resto. En total hay 14 personajes de este tipo, todos ellos secundarios. Sus números identificativos son, P69, P70, P74, P75, P77, P80, P81, P86, P95, P98, P99, P100, P113 y P115. Su información concreta puede consultarse en la Tabla General 2. Lista Completa de Personajes. En conclusión, de los 263 personajes incluidos en esta tabla, son los 47 principales y los 54 secundarios los que van a ser procesados para obtener los cálculos estadísticos, cuyos resultados serán expuestos con el fin de facilitar los análisis pertinentes. Respecto a 161 personajes que incluyen a 14 secundarios (estadounidenses nativos) y 148 terciarios, tan solo serán considerados como elementos complementarios en el proceso analítico.

11.2. Análisis de Ficha No.1. Variable A. Dimensión física

11.2.1. Código 1. Composición del género

Al analizar las 22 películas, notamos una influencia destacada del género de los personajes chino- estadounidenses, ya que se presenta una preferencia notable de uno de ellos al elegir figuras femeninas como protagonista principal (72% vs 28%); la composición de género en los personajes secundarios es mucho más equilibrada (43%vs57%).





Grafico 1.1 Composición de género de los personajes principales. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 1. Elaboración propia.

Grafico 1.2 Composición de género de los personajes secundarios. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 1. Elaboración propia.

Entre la totalidad de las cintas analizadas, un porcentaje del 40,09% (9 películas) tienen como personajes principales únicamente a mujeres: *Dim Sum* (1985), *Full Moon in New York* (1989), *The Last Aristocrats* (1989), *The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993), *Siao Yu* (1995), *Saving Face* (2005), *American Fusion* (2005) , *The Princess of Nebraska (La princesa de Nebraska)* (2008), *Beijing and New York* (2015). En tres de ellas, *Full Moon in New York* (1989), *The Last Aristocrats* (1989) *y The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993), el protagonismo principal recae en más de una mujer.

El personaje principal es asumido por un hombre en 3 de las obras: *Chan is Missing* (1982), *Pushing Hands* (1995) *y Red Doors* (2006) ocupan un 13.63%. En *Chan is Missing* el protagonista, Chan Hung, no tiene una presentación directa durante toda la película. En *Red Doors* (2006), si bien la trama se centra en Ed Wong, que se convierte en el hilo conductor de la obra, la película describe también de forma bastante exhaustiva la figura de sus tres hijas. En el resto de las obras, *Illegal Immigrant* (1985), *An Autumn's Tale* (1987), *Eat a Bowl of Tea* (1989), *Farewell China* (1990), *Gua Sha (El tratamiento de Gua Sha)* (2001), *A Thousand years of good prayers*

(Mil años de buenas oraciones) (2008)*, Children of invention* (2010)*, Finding Mr. Right 1* (2013) *y New York New York* (2016)*,* los protagonistas tienen relaciones amorosas, son novios o forman una familia, y tanto el personaje masculino como el femenino tienen el mismo peso en la redacción fílmica. A veces, los personajes femeninos se encargan de la labor de promover el desarrollo del contenido. Por ejemplo, Mei Oi (P9), la protagonista de *Eat a Bowl of Tea* (1989)*,* cuya llegada a Estados Unidos y la traición a su pareja Ben Loy se consideran los dos puntos cruciales que dan lugar al contenido de la película. En *Farewell China* (1990)*,* el protagonista Zhao Nansan (P17) llega a Estados Unidos con el fin de resolver el misterio de la pérdida de su esposa perdida Li Hung (P18). La información que va encontrando durante su periplo, desvela una vida miserable de Li Hung, tan terriblemente afectada por los hechos que cuando se reúne con su esposo, pierde la conciencia y le mata. *Finding Mr. Right 1 (Buscando al Sr. Correcto 1)* (2013) presenta la experiencia de Jiajia (P43), la amante secreta de un comerciante rico. Su viaje a Estados Unidos está motivado por un embarazo y el deseo de que el parto se realice en este país para ofrecer a su bebé la nacionalidad estadounidense. Durante su estancia, se enamora del protagonista, Frank, un emigrante chino que a pesar de tener la profesión de médico debe ganarse la vida como taxista en una ciudad del extranjero. *New York New York* (2016) cuenta la vida de una pareja joven compuesta por Yujuan (P46), una modelo que tiene la aspiración de triunfar en Estados Unidos y su novio Lu Tu (P45), un camarero que trabaja en un hotel internacional de Shanghái. La película muestra con detalle su lucha para obtener el visado estadounidense, y una vez logrado, realizar sus sueños. Yujuan consigue viajar a Estados Unidos con la ayuda de un gánster de Nueva York del que se hace amante. Lu Tu emprende una infructuosa búsqueda de su amada que acaba en una muerte trágica. Puede observarse a través de estos breves resúmenes, en estas películas, las protagonistas femeninas ocupan una posición preponderante promoviendo el desarrollo y el ritmo de los productos fílmicos. Su papel es en la mayoría de ocasiones la figura que ocupa el centro de los conflictos, lo cual les otorga

la labor fundamental de profundizar en los efectos dramáticos y estéticos de las obras. La presentación preferente de las figuras femeninas en las obras que hemos analizado, revela el carácter general de las películas enfocadas a los inmigrantes chino-estadounidenses. Sin duda, este fenómeno está determinado por influencias históricas, sociales y culturales.

Desde mediados del siglo XIX, los trabajadores chinos que emigraron a Estados Unidos eran empleados con frecuencia en trabajos realizados tradicionalmente por mujeres, por ejemplo, trabajaban en las sastrerías y las llavatería, lo que les impregnaba de una imagen inherente de debilidad. La imagen de los inmigrantes llegados de China, que en ese momento se peinaban con trenzas y vestían túnicas, reforzaba esta sensación en la mente de los nativos estadounidenses. Un decreto publicado en Estados Unidos durante este periodo, prohibía a los chinos participar en el "trabajo de los hombres", obligándoles a realizar tareas en industrias que generalmente empleaban a mujeres, como la limpieza, la lavandería, la cocina o el cuidado de los niños. Esta circunstancia queda reflejada de forma directa en las obras fílmicas, sobre todo afectar la estética fílmica de los espectadores estadounidenses nativos, para ellos, es más fácil aceptar las figuras femeninas chinas que los personajes masculinos en los producos fílmicos.

Como hemos mencioando en el apratado de Imágenes chinas en el cine estadounidense. (Ver el Capítulo VI. Imagen de los inmigrantes chinos en el cine estadounidense) A lo largo de la historia occidental, la imagen de las mujeres asiáticas posee ciertas referencias de la "geisha" japonesa, sexy, silenciosa, exótica y sumisa, bajo control férreo de los hombres. Este estereotipo anacrónico todavía puede notarse en la actualidad, formando una tendencia denominada *Asian Fetish.* El término "fetiche" generalmente es usado para aludir a iconos u objetos con poderes sobrenaturales, por lo cual no resulta conveniente para describir personas. Las fuertes críticas que se hacen al fenómeno del *Asian Fetish* provienen de dicho concepto

inadecuado, por el cual los hombres blancos tienden a considerar a las mujeres asiáticas como "cosas", en lugar de situarlas en igualdad en cualquier situación sentimental o de convivencia. Esto explicaría el hecho de que las inmigrantes chinas, o de cualquier otra parte de Asia, sean mucho más atractivas que los de género masculino en las obras artísticas. Esta circunstancia indudable es bastante evidente en las obras dirigidas por directores de origen estadounidense, atendiendo a la demanda del mercado fílmico que pretende satisfacer el gusto de los espectadores. Por lo tanto, los directores chinos que elaboran su obra en Estados Unidos, no han podido evitar apuntarse a dicha preferencia social generadora de mayores ingresos en taquilla.

Además, muchas películas que hablan de los inmigrantes chinos en Estados Unidos han sido adaptadas de obras literarias, como *The Last Aristocrats* (1989)[138] , *The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993)[139] , *Siao Yu* (1995)[140], *Gua Sha (El tratamiento de Gua Sha)* (2001)[141] . Una extensa profusión de autores chino-estadounidenses se han apuntado a esta exitosa corriente, como por ejemplo Geli Yang, Amy Tam, Maxine Hong Kingston, etc. En las novelas de estos autores, las mujeres se convierten en protagonistas enfrentándose a los problemas típicos de los inmigrantes: la búsqueda y reconstrucción de su identidad, el conflicto familiar y la transformación interior.

---

138 Bai, X.Y., (1965) *Zhai Xian Ji* en la revista Literatura Moderna Vol.25 , Taiwán.

139 Amy Tan (1989) *The Joy Luck Club (El club de buena estrella),* G.P. Putnam´s Sons, United States.

140 Amy Tan (1992) *Siao Yu,* en la colección de novelas cortas *Al otro lado del Mar*, Nan Jin.

141 Wang, X.P., (2001) *Gua Sha (El tratamiento de Gua Sha), Editorial moderna.*

11.2.2 Código 2. Composición de la edad

Variable A. Análisis de perosnaje / dimensión física				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
2	Fase vital	Primera infancia 0-5	a	
		Infancia 6-11 años	b	
		Adolescencia 12-17 años	c	
		Juventud 18-35 años	d	
		Madurez 36-50 años	e	
		Adultez madura 50-65 años	f	
		Tercera edad más de 65 años	g	
		No hay datos suficientes	h	

Tabla 1: proviene de Ficha No.1 para análisis de personajes, código 2. Elaboración propia.

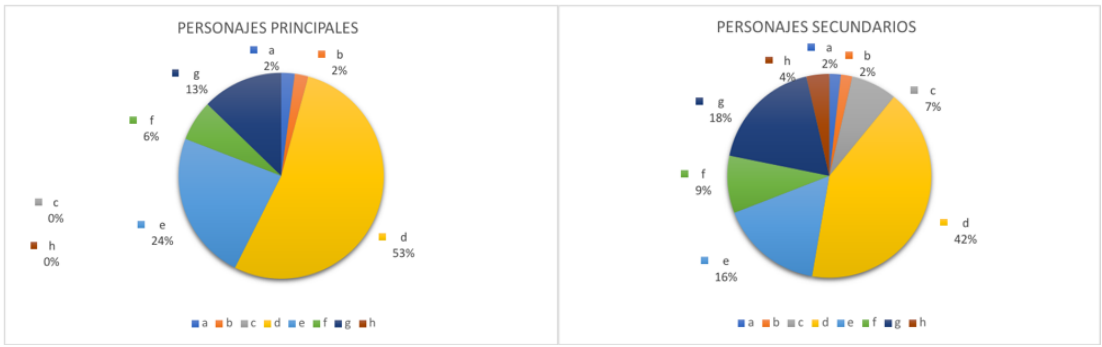


Grafico 2.1 Composición de edad de los personajes principales. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 2. Elaboración propia.

Grafico 2.2 Composición de edad de los personajes secundarios. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 2. Elaboración propia.

Se clasifican los personajes de este trabajo en 7 rangos de edad, incluyendo *Código. h.* en el caso de que no se pueda identificar su edad. Los resultados se presentan a continuación. En lo referente a la edad, 18-35 años es el rango más presentado en las películas elegidas, a continuación, 36-50 años, mayor de 65 y 50-65 años. Según los gráficos, es evidente que los personajes de menor edad ocupan un porcentaje muy bajo, según apreciamos en los rangos de edad 6-11 años (personajes principales: 2%, personajes secundarios: 0%) y 12-17 años (personajes principales: 0%, personajes secundarios: 6%).

La composición de la edad de los personajes fílmicos coincide con el nivel de actividad, influencia y participación de los inmigrantes en la sociedad real. Los grupos de inmigrantes, sobre todo en lo referente a la primera generación, normalmente se construyen mediante adultos jóvenes o maduros, posiblemente a causa de que sus posibilidades de supervivencia en el país de acogida son mayores. El tratamiento de la economía que afecta a estos grupos, se trata con mayor frecuencia reflejando a padres jóvenes que emigran para enviar dinero a sus hijos y progenitores, los cuales suelen quedarse en su país de origen. Es por esta razón que la composición de la edad de los inmigrantes se concentra en los adultos, característica que está cambiando progresiva pero lentamente en los últimos años, ya que el número de niños o adolescentes que viajan a otro país está creciendo. Un ejemplo destacado lo encontramos en familias cuya holgada situación económica les permite enviar a sus hijos a países desarrollados considerando una mejor calidad en la educación, y la edad a la que abandonan su país es cada vez menor.

Dicha tendencia en la sociedad real todavía no queda reflejada en las obras fílmicas elegidas, ya que, en ellas, los personajes entre 18-35 años se encargan de dar forma al cuerpo principal de la trama. También es el resultado de las características propias de los seres humanos en su evolución, puesto que la gente de este rango de edad afronta inevitablemente una serie de transformaciones internos y externos, atravesando un periodo con altas interacciones sociales e interpersonales. Como personajes fílmicos, poseen una expresividad, debido a su propia condición, se hace más fácil e interesante de narrar.

Así pues, los inmigrantes que todavía no han llegado a la adolescencia no se eligen como enfoque en las obras fílmicas elegidas. Entre las 22 películas, solamente una de ellas presenta niños como personajes principales: *The Children of Invention* (2010),

que es protagonizada por dos niños, Tina Cheng (P42) (4 años) y Raymond (P41) (10 años), acompañados de su madre. Su padre ha regresado a Hong Kong, y su madre Elaine ya no puede hacer frente a los gastos de la hipoteca para mantener su casa suburbana de Boston. Obligados a abandonarla, se mudan a una residencia piloto, en la cual pueden vivir sin pagar el alquiler siempre que sean capaces de permanecer sin ser detectados. Los niños pasan sus días en silencio escondidos en su habitación, esperando que su madre con exceso de trabajo regrese con la cena a horas tardías. Cuando Elaine queda atrapada involuntariamente en una estafa piramidal dirigida a inmigrantes desesperados, es apresada y retenida en una estación de policía, por lo que los niños se ven obligados a sobrevivir con sus propios recursos.

En otras dos películas, *Pushing Hands (Manos que empujan)* (1995) *y Gua Sha (El tratamiento de Gua Sha)* (2001)*,* también aparecen personajes con menor edad, pero su papel es en ambos casos secundario, y en lugar de expresar sus personalidades o comportamientos, se usan como instrumento para reflejar los conflictos entre China y Estados Unidos respecto a la educación infantil. En *Pushing Hands (Manos que empujan)* (1995)*,* la madre de Jeremy Chu, Martha (P77) nativa estadounidense, y el abuelo de Jeremy, Mr. Chu (P30), un anciano chino, muestran sus preferencias por dos tipos de educación totalmente diferentes para impartir al pequeño Jeremy, y las dos ideologías opuestas se convierten en la fuente de choques y discusiones familiares. La misma situación sucede en la película *Gua Sha (El tratamiento de Gua Sha)* (2001) pero enfocada a la sanidad*;* Mr. Xu (P83) lleva a su nieto enfermo (P82) a que le apliquen una cura tradicional denominada Gua Sha, un tratamiento tradicional de china para aliviar los dolores corporales. Las marcas moradas que quedan en la espalda de Jeremy a causa de su tratamiento, provocan una serie de malentendidos entre esta familia y los trabajadores sociales estadounidenses.

En comparación con los más pequeños, los ancianos tienen una presencia más notable en las cintas elegidas. Estos personajes representan en estas obras ideologías arcaicas, tradiciones chinas y la forma más típica de paternidad en su país, por cuya causa suelen enfrentarse de diversas maneras a sus hijos. Los padres de Wei Tong (P66, P67) en la película *The Wedding Banquet (El banquete de bodas)* (1993) pretenden que su único hijo se case pronto obligándole a que acepte citas con diferentes chicas. Bajo la presión familiar, Wei-tung (P19) se casa con Wei Wei (P20), a pesar de que Wei Tong es homosexual y ya tiene pareja Simon (P68). El progenitor (P56) en *Eat a Bowl of Tea* (1989) ansía tener un nieto, así que organiza la boda de Ben Loy (P8), pero es tan fuerte la presión que tanto su padre como otros conocidos de Chinatown ejercen sobre la pareja de recién casados, que provocan la impotencia del joven. El padre de Yi Lan, Mr. Shi (P38) en *A Thousand Years of Good Prayers* (2008), es un ingeniero jubilado que visita a su hija emigrada a Estados Unidos hace ya muchos años, las brechas entre las dos generaciones y la consecuente soledad de los individuos forman el núcleo de esta obra. En *The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993) también se incluye la presencia de ancianos, cuatro madres de edad avanzada (P21, P23, P25 y P27). La película se desarrolla en torno a tres componentes principales: la vida de estas cuatro mujeres, la vida de sus cuatro hijas y los conflictos entre las dos generaciones.

11.2.3 Código 3. Apariencia física

Los códigos 3-6 presentan las figuras externas de los personajes, el análisis del código.3 se centra en el aspecto físico, realizando una comparación entre géneros.

Variable A. Análisis de perosnaje / dimensión física				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
3	Aspecto físico	Poco Atractivo	a	
		Normal	b	
		Atractivo	c	
		No hay datos suficientes	d	

Tabla 2: datos procedentes de Ficha No.1 para análisis de personajes, código 3. Elaboración propia.

Personajes principales:

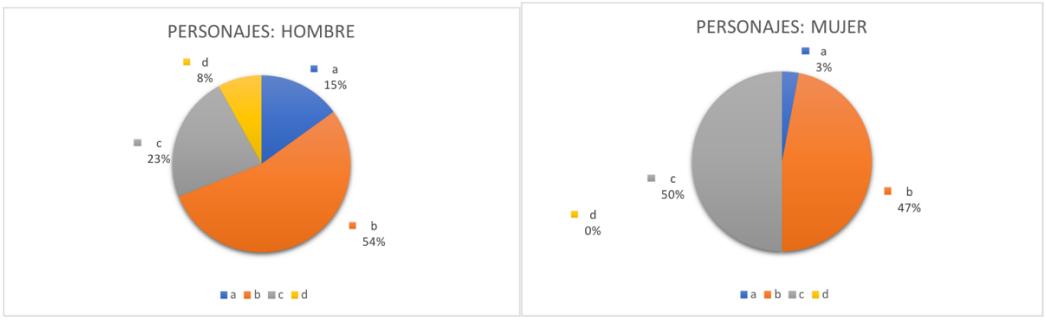


Grafico 3.1 aspecto físico de los personajes principales, hombre. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 1, código 3. Elaboración propia.

Grafico 3.2 aspecto físico de los personajes principales, mujer. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 1, código 3. Elaboración propia.

En el caso de los personajes principales, según estos dos gráficos, es muy evidente que los personajes de género femenino son mas atractivos que los de género masculino. El 50% de las figuras femeninas tienen una apariencia atractiva, en comparación con el 23% de las figuras masculinas que muestran esta característica. Escasas mujeres presentadas por las películas elegidas tienen un aspecto poco atractivo (3%), pero esta cifra llega al 15% en la categoría de los hombres

Personajes secundarios:

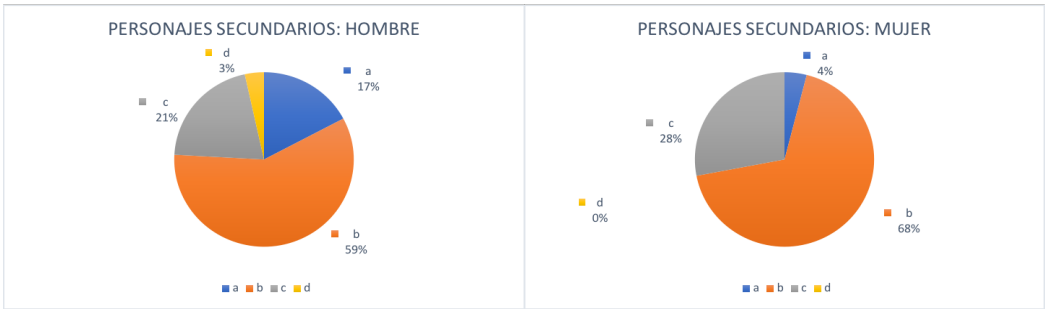


Grafico 4.1 Composición de género de los personajes secundarios, hombre. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 1, código 3. Elaboración propia.

Grafico 4.2 Composición de género de los personajes secundarios, mujer. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código1, código 3. Elaboración propia.

La composición de los gráficos de personajes secundarios entre los dos géneros es bastante similar, la apariencia atractiva tiene un porcentaje parecido entre las mujeres y los hombres (hombre:21% y mujer: 28%). Al igual que en el caso de los personajes principales, escasas protagonistas de género femenino son poco atractivas (3%) en comparación con los personajes masculinos (15%). Y dado que los personajes secundarios son elementos complementarios para completar el contenido de las películas, su apariencia física no tiene tanta importancia con la de los principales, por lo tanto, es razonable que un alto porcentaje de este nivel tenga una apariencia normal. El Código 3. Variante b. *Normal*: 59% (hombre) y 68% (mujeres), más la mitad de personajes de su grupo. Los rasgos físicos presentados deben ser atractivos respecto a los baremos existentes en la sociedad actual si pretenden lograr éxito en la taquilla. No es este el caso de todas las películas que hemos seleccionado, puesto que tanto los personajes principales de género femenino como masculino tienen una apariencia normal en la mitad de ellas (hombre: 54%, mujer: 47%). Las películas, sobre todo aquellas que tienen un propósito comercial, cuidan con esmero el aspecto de los actores al hacer el casting para sus filmaciones según su apariencia, en los gráficos 4.1 y 4.2 se observa la diferencia de este tipo de películas con las seleccionadas para este trabajo.

La figura de los inmigrantes chinos en Estados Unidos presentado en las pantallas fílmicas refleja, en cierta medida, la ideología popular de la sociedad de acogida. En genera, este grupo social está carente de atracción física, ya que la pretensión del rodaje es ofrecer ciertas impresiones vinculadas con su trabajo, su condición económica o su identidad legal y cultural. La apariencia y la belleza física no representan un aspecto a destacar cuando se trata el tema de la inmigración.

Podemos comprobarlo en los gráficos 4.1 y 4.2, en los cuales únicamente el 23% de personajes principales de género masculino tienen un aspecto físico atractivo, porcentaje que se dobla en la categoría de las mujeres llegando al 50%. A pesar de esta notable diferencia, también se han elegido para representar los papeles más representativos a hombres con un alto atractivo físico, como por ejemplo Ben Loy (P8) en *Eat a Bowl of Tea* (1989), Wei-tung (P19) en *The Wedding Banquet (El banquete de bodas) (El banquete de bodas)* (1993), Lu Tu (P45) en *New York New York* (2016), etc.

Los inmigrantes chinos en Estados Unidos de género masculino tienen una baja valoración en el aspecto físico tanto en la sociedad real como en las pantallas fílmicas. Durante mucho tiempo, sus figuras han sido mostradas de forma bastante negativa en las películas dirigidas por directores estadounidenses, ateniéndose a la personalización de la ideología de *Yellow Peril,* como por ejemplo la figura malvada del Fu Manchúque mencionamos anteriormente.Si bien se presentan algunas figuras positivas como Charlie Chen, tampoco puede escapar a los prejuicios generales contra los hombres chinos en Estados Unidos: insensibilidad, indiferencia, falta de elegancia y humor, apariencia débil y delgada y falta de masculinidad. Dicha influencia está bastante arraigada, y su ideología estética ha seguido marcando las películas de las décadas siguientes, y las obras elegidas para esta investigación no han sido ajenas a este singular carácter.

11.2.4 Código 4. Complexión física

Variable A. Análisis de perosnaje / dimensión física				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
4	Complexión física	Delgada	a	
		Normal	b	
		Robusta	c	
		Obesa	d	
		No hay datos suficientes	e	

Tabla 3: Categorías en la complexión física de los personajes. Proviene de Ficha No.1 para análisis de personajes, código 4. Elaboración propia.

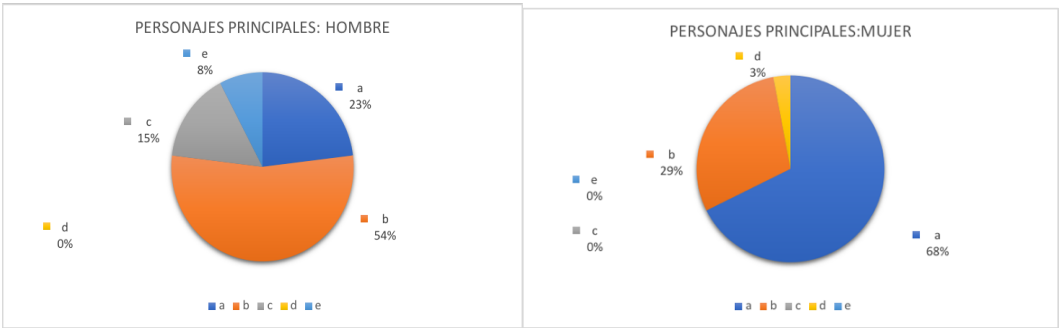


Grafico 5.1 Complexión física de los personajes principales, hombre. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 1, código 4. Elaboración propia.

Grafico 5.2 Complexión física de los personajes principales, mujer. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código1, código 4. Elaboración propia.

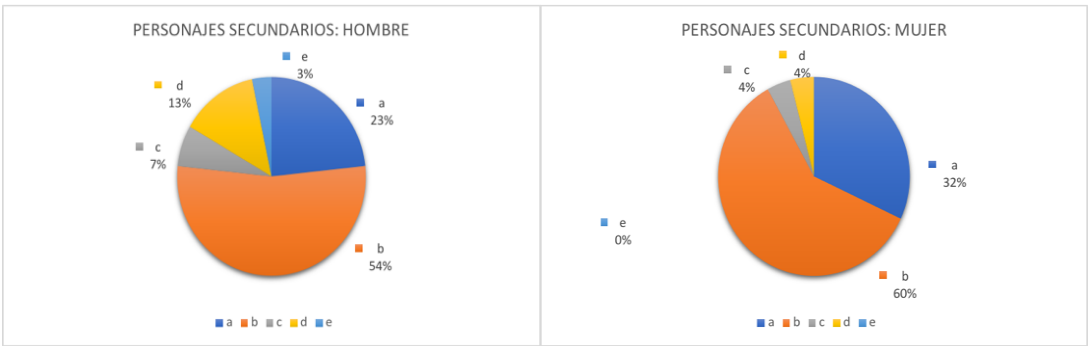


Grafico 6.1 Complexión física de los personajes secundarios, hombre. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 1, código 4. Elaboración propia.

Grafico 6.2 Complexión física de los personajes secundarios, mujer. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 1, código4. Elaboración propia.

Según los gráficos 5 y 6, la complexión física más común de los personajes principales de género femenino es delgada (Código 4. Variante a. *Delgado*) con un porcentaje del 64%. En comparación, el porcentaje más alto en los personajes principales de género masculino es la complexión normal (Código 4. Variante b. *Normal*), llegando a la cifra del 51%. Puede observarse que los porcentajes más bajos son la Código 4.

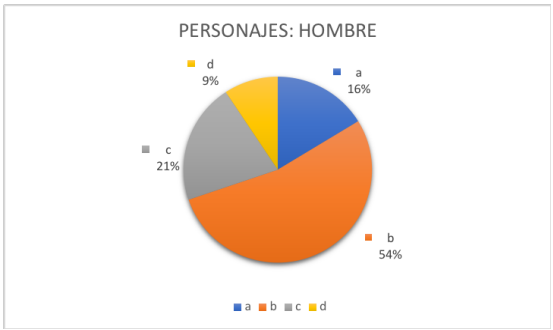
Variante c. *Robusta* y la Código 4. Variante d. *Obeso*. Escasos personajes analizados tienen un cuerpo robusto (personajes principales hombre: 15%, mujer: 0%; personajes secundarios hombre 7%, mujer 4%), y los personajes con obesidad tampoco ocupan un porcentaje significativos (personajes principales hombre: 0%, mujer: 3%; personajes secundarios hombre 13%, mujer 4%), y si bien suben ligeramente en los secundarios, las cifras se mantienen relativamente bajas.

La figura de los inmigrantes chinos en Estados Unidos en ambos géneros suele presentarse por lo tanto con una complexión física delgada o normal, solo algunas mujeres de mayor edad son obesas, y también son pocos los hombres que puedan considerarse robustos o fuertes.

11.2.5 Código 5. Estatura y Código 6 Características físicas.

Variable A. Análisis de perosnaje / dimensión física				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
5	Estatura	Baja	a	
		Media	b	
		Alta	c	
		No hay datos suficientes	d	

Tabla 4: Categorías de estatura de los personajes. Proviene de Ficha No.1 para análisis de personajes, código 5. Elaboración propia.



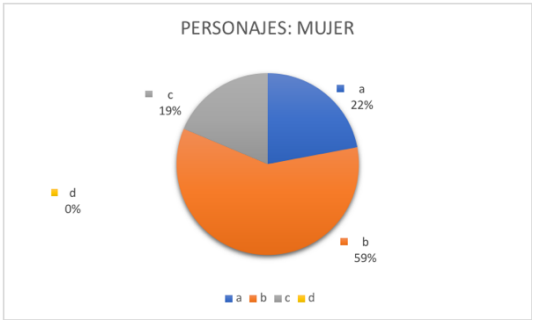


Grafico 7.1 Estatura de los personajes, hombre. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 5. Elaboración propia.

Grafico 7.2 Estatura de los personajes, mujer. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 5. Elaboración propia.

Prácticamente la mitad de los personajes fílmicos seleccionados (ambos géneros) tienen una altura media, ocupando las estaturas baja y alta aproximadamente el mismo porcentaje. Junto con el resultado analítico de Código 5, se pueden obtener las conclusiones: el cuerpo de los inmigrantes chinos presentados en las pantallas fílmicas, tanto en hombres como en mujeres, no es físicamente fuerte, alto y musculoso. Su figura típica es delgada, con una altura mediana o baja.

11.2.6 Código 7. Estilo de vestuario escénico y Código 8. Accesorios

Variable A. Análisis de perosnaje / dimensión física				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
7	Estilo de vestuario escénico	Artsy/ creativo	a	
		Casual/natural	b	
		De poco recursos	c	
		Desaliñeado	d	
		Ejecutivo	e	
		Profesional o formal	f	
		Moderno	g	
		Oriental clásico	h	
		Seductor	i	
		Deportivo	j	
		No hay datos suficientes	k	

Tabla 5: Categorías de vestuario. Proviene de Ficha No.1 para análisis de personajes, código 7. Elaboración propia.

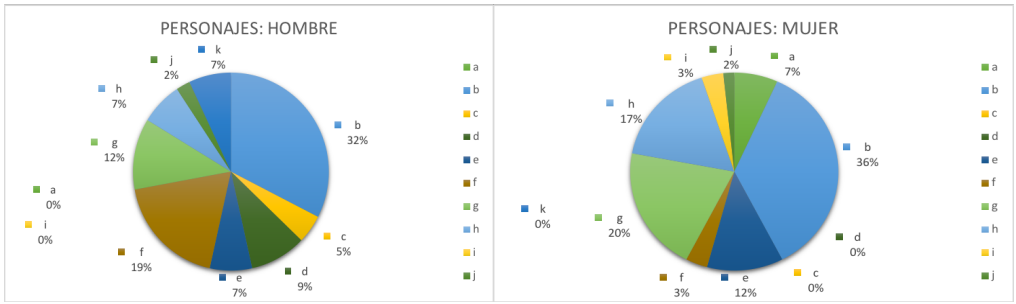
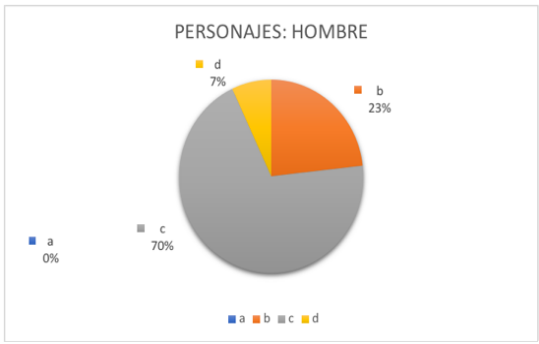


Grafico 8.1 Vestuario: personajes, hombre. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 7. Elaboración propia.

Grafico 8.2 Vestuario: personajes, mujer. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 7. Elaboración propia.

Variable A. Análisis de perosnaje / dimensión física				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
8	Accesorios	Bisutería y joyería de estilo chino tradicional	a	
		Bisutería y joyería de estilo moderno	b	
		Ningún accesorios	c	
		No hay datos suficientes	d	

Tabla 6: Categorías accesorios. Proviene de Ficha No.1 para análisis de personajes, código 8. Elaboración propia.



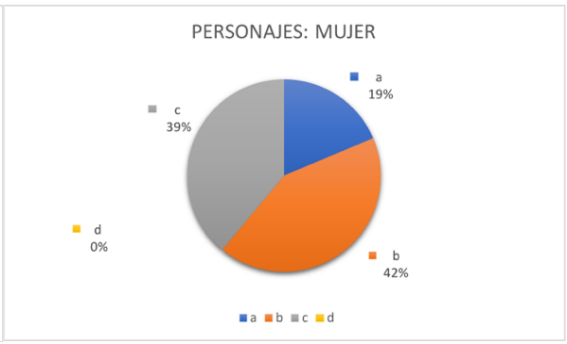


Grafico 9.1 Accesorios: personajes totales, hombre. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 8. Elaboración propia.

Grafico 9.2 Accesorios: personajes totales, mujer. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 8. Elaboración propia.

Las múltiples funciones asumidas por los personales principales de una obra fílmica, obligan a que su vestuario satisfaga las necesidades estéticas, no solo de la acción que les toca ejecutar, también de las expectativas de los espectadores. El vestuario y los accesorios son elementos importantes en las grabaciones con el propósito de ofrecer informaciones visuales. La exposición de este grafico considera el estilo de vestuario, que normalmente no suele el mismo a lo largo de toda la trama, puesto que los cambios en las vestimentas revelan el aspecto temporal, e incluso a veces el mundo interior de los personajes. Según los gráficos 8.1 y 8.2, los personajes suelen tener un estilo de vestuario normal (Código 7. Variante b. *Casual/ normal*), cuyo diseño suele estar pensado para transmitir un mensaje importante: se trata de gente común que habitualmente se encuentra en el entorno cotidiano, por lo cual la distancia entre los personajes y los espectadores queda reducida.

Los personajes femeninos portan ropa más moderna que los masculinos (Código 7, Variante g. *Moderno*) (hombre: 12%, mujer: 20%), y las vestimentas profesionales (Código 7, Variante f. *Profesional o formal*) aparecen más en los hombres que en las mujeres *(*hombres: 19%, mujer: 3%), ya que estas habitualmente muestran vestimentas formales. A pesar de que suelen dedicarse a profesiones de baja capacitación, algunas son empresarias: Samantha (P91) en *Red Doors* (2006), Waverly (P24) en *The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993). También hay una cirujana, Will (P33) en *Saving Face* (*2005*) y una doctora, Julie (P92) en *Red Doors* (2006). La ausencia de vestimentas profesionales en las mujeres es debido a que su identidad laboral no se subraya por la información visual que ofrece el uniforme laboral, circunstancia que sí ocurre en el caso de los hombres, y su apariencia con vestimenta profesional tiene un porcentaje más alto (19%). Debe apuntarse que la cifra del Código 7, Variante f. *Profesional o formal* es relativamente baja en comparación con el Código 7, Variante b. *Causal y natural*.

El diseño de este gráfico destaca el estilo principal de los personajes, por lo tanto, solamente puede reflejar la presentación general de la categoría indicada. Una vez visualizadas todas las películas, es necesario completar con más detalle el Código 7. Variante h. *Clásico oriental.* Según el grafico 9.2, el 17% de los personajes femeninos aparecen con ropas orientales de corte clásico.

Los trajes tradicionales chinos son los más representativos y fáciles de captar y aceptar en la cultura china. No solo poseen atributos estéticos y artísticos, dando a las personas una profunda impresión visual sobre los estilos, las telas y los patrones de color, sino que también poseen la identidad étnica y los atributos sociales y culturales de una nación. Entre los muchos trajes tradicionales propios de China, los más familiares y populares entre los occidentales son los trajes Tang y los cheongsams, también llamados *Qipao.* El vestido Qipao aporta un símbolo visual bastante notable en las películas chinas, y se puede afirmar que se trata de un símbolo de las mujeres en numerosas obras fílmicas ubicadas en China, como por ejemplo *In the Mood for Love* (2000)*, 2046* (2004) *Lust Caution* (2007) o *The Message* (2009). En el caso de las películas analizadas en esta investigación, este tipo de vestimenta, el Qipao, aparece en la mayoría de ellas. Si se trata de personajes principales o secundarios, incluso terciarios, aquellas que pertenecen a la primera generación de inmigrantes aparecen al menos una vez con este tipo de vestido, pero si dicho personaje está encuadrado en segunda o posteriores generaciones migratorias, el Qipao no forma parte de su presentación visual. Respecto a los personajes masculinos, la frecuencia de utilización de trajes tradicionales es más baja que en las mujeres (Código 7. Variante h. *Clásico oriental*, hombre: 7%). Los personajes masculinos que aparecen con este tipo de ropa se concentran en los de mayor edad, pertenecientes a la primera generación. por ejemplo: el padre de Ben Loy (P59) en *Eat a Bowl of Tea*, el padre de Wang Hsiung Ping (P66) en *Full Moon en New York,* el padre de Wei-tung (P30) en *The Wedding Banquet (El banquete de bodas)*, el padre de Alex Chu *(*P83) en *Pushing Hands (Manos*

que empujan), el padre de Xu (P85) en *Gua Sha (El tratamiento de Gua Sha)*, o el abuelo Gao en *Saving Face.* El traje que utilizan es el denominado *Uniforme Mao*[142]*,* ropa tradicional que ya no es utilizado casi nunca por sus descendientes.

El mismo fenómeno aparece también en el uso de los accesorios. A pesar de que su presentación en diferentes estilos en las películas es más implícita, pueden observarse que los personajes de primera generación, de género femenino con edad avanzada y una situación económica cómoda, suelen aparecer con la tradicional ropa Qipao y sus accesorios: pendientes de jade, anillos de oro decorados con jade, etc., por ejemplo, Mrs. Tam (P4) en *Dim Sum,* Lindo (P23), Anmei (P25), Ying Ying (P27) en *The Joy Luck Club (El club de buena estrella),* Mr. Chu (P79) en *Pushing Hands (Manos que empujan) o* Madre de Yvonne (P87) en *American Fusión.* Por su parte, los personajes de segunda o posteriores generaciones migratorias no utilizan ya los accesorios tradicionales chinos, siendo las gafas de sol, bisutería y joyería moderna más utilizados por este grupo de personas.

La ropa es un producto cultural necesario desde el surgimiento de la civilización humana, tiene las funciones de proteger el cuerpo del viento y el frío, y ofrecer cuidados y comodidad a la vida cotidiana. Pero el diseño de la ropa está influenciado por una conciencia subjetiva de los seres humanos, y por lo tanto no está carente de satisfacer la autoexpresión y la estética, encarnando el estado de la identidad y la

[142] Un traje diseñado en la época de guerra por Sun Yat-sen, quien integró las características de los uniformes escolares de estilo japonés y la ropa de estilo chino sobre la base de la ropa occidental, con cuatro bolsillos, cuello alto y solapa. Después de la década de 1950, este traje se convirtió en la vestimenta oficial de los líderes nacionales traspasado a la gente común. Después de la década de 1980, la gente empezó a utilizar trajes más modernos, olvidando gradualmente los trajes de túnica chinos, a diferencia de los líderes nacionales que todavía solían usar este traje tradicional cuando asistían a eventos importantes, por ejemplo, el presidente Mao, de donde proviene el nombre dado en Occidente, Uniforme Mao.

autoconciencia de los seres humanos. Como producto representante de la cultura social, la ropa también podría tildarse de icónica, ya que es un símbolo del estatus personal y de la jerarquía de las personas. En la película *The Wedding Banquet (El banquete de bodas)* (1993), la madre de Wei-tung (P67) viste a la novia de su hijo con el Qipao que utilizó en su boda, para que ella lo lleve en el día de la ceremonia. La madre de Geraldine Tam (P4) *en Dim Sum* (1985) regala sus propios brazaletes de jade a su hija para su boda, cuando siente que, por su edad, su vida ya está terminando. Estos dos ejemplos nos muestran como la ropa no es solo un fenómeno cultural, como expresión externa de psicología y pensamientos sociales, también posee una parte espiritual. La historia y el espíritu de los tiempos son las connotaciones esenciales de la ropa como símbolo. La ropa es una parte importante de la cultura política aplicada a la imagen del cuerpo, y los accesorios, como complemento del vestuario, realizan una función parecida.

11.3. Análisis de Ficha No.1. Variable B. Dimensión psicológica

11.3.1Código 9. Orientación sexual

Variable B. Análisis de perosnaje / dimensión psicológica				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
9	Orientación sexual	Asexualudad	a	
		Bisexualidad	b	
		Heterosexualidad	c	
		Homosexualidad	d	
		No hay datos suficientes	e	

Tabla 6: Orientación sexual. Proviene de Ficha No.1 para análisis de personajes, código 9. Elaboración propia.

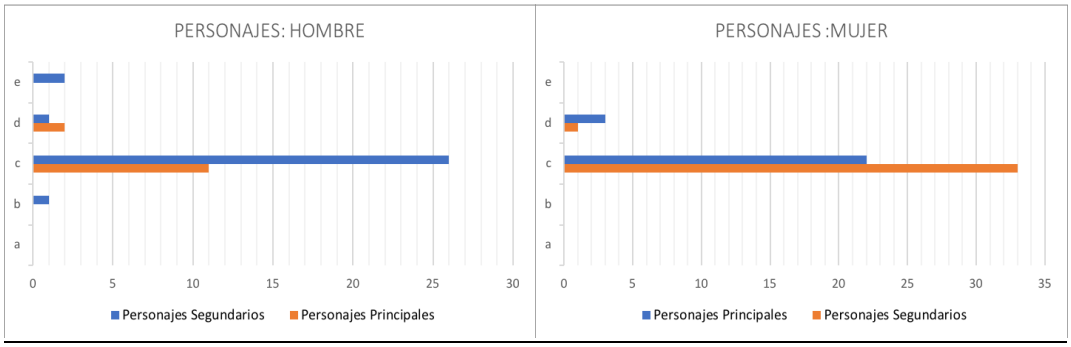


Grafico 10.1 Orientación sexual de los personajes, hombre. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 9. Elaboración propia.

Grafico 10.2 Orientación sexual de los personajes, mujer. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 9. Elaboración propia.

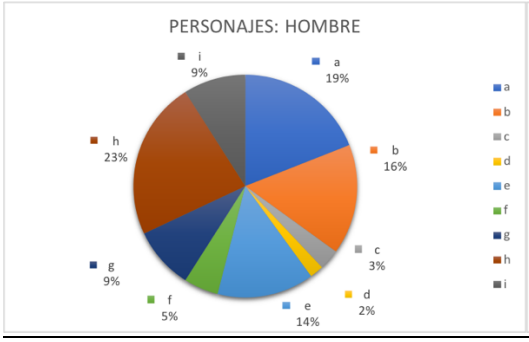
Según los gráficos 10.1 y 10.2 la mayoría de los personajes son heterosexuales. El tema de la homosexualidad ha sido un tabú durante muchos años en la sociedad china, y aunque con el paso del tiempo los productos culturales empiezan a abordar tímidamente este tema, no sucede con frecuencia en el caso del cine. Puede verse en las grabaciones independientes de Taiwán, Hong Kong, mostrando la vida y el mundo interior de este grupo de personas, pero no es muy visible en el ámbito de China continental. En el caso de las obras realizadas por directores chinos de ultramar, dos de las películas elegidas tienen protagonistas homosexuales, *The Wedding Banquet (El banquete de bodas):* Wei-tung (P19*)* y *Saving Face*: Will (P33)*,* siendo esta tendencia sexual su tema principal. En el resto de las obras, también existen personajes secundarios homosexuales, por ejemplo, en *Full Moon in New York:* Stella (P158)*, American Fusion:* Tony (P223), *The Princess of Nebraska (La princesa de Nebraska):* Boshen (P95), *Findind Mr. Right:* Zhou Yue(P105) *o New York, New York:* Mr. Mi (P110). Además, se presenta un personaje bisexual en *The Princess of Nebraska (La princesa de Nebraska):* Yang (P97). Los personajes homosexuales presentes en las películas elegidas pertenecen normalmente a inmigrantes de primera generación: Wei-tung (P19), Stella (P158), Zhou Yue (P105), Mr. Mi (P110), aunque también algunos de la

segunda generación migratoria: Will (P33) y Vivian (P84). Dichas películas muestran pues las características de estos grupos minoritarios de la sociedad con una doble identidad en sus personajes fílmicos: el hecho de ser inmigrantes y homosexuales enriquece la dimensión expresiva de las obras cinematográficas.

11.3.2 Código 10. Personalidad

Variable B. Análisis de perosnaje / dimensión psicológica				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
10	Personalidad	Pensamiento introvertido	a	
		Sentimental introvertido	b	
		Sensación-introvertido	c	
		Intuitivo-introvertido	d	
		Pensamiento extrovertido	e	
		Sentimental -extrovertido	f	
		Sensación-extrovertido	g	
		Intuitivo-extrovertido	h	
		No hay datos suficientes	i	

Tabla 7: Personalidad de los personajes. Proviene de Ficha No.1 para análisis de personajes, código 10. Elaboración propia.



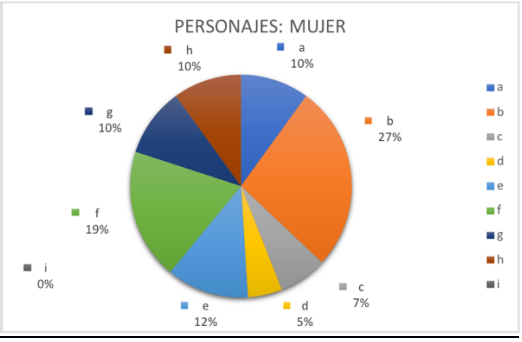


Grafico 11.1 Personalidad: personajes totales, hombre. Datos proviene de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 10. Elaboración propia.

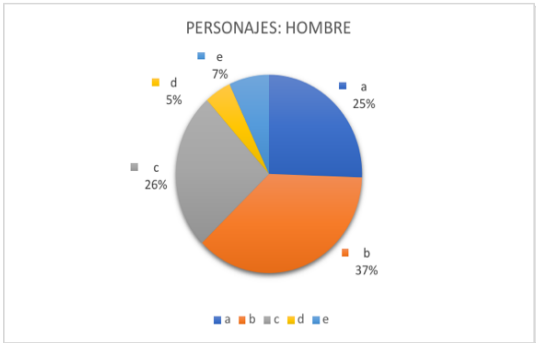
Grafico 11.2 Personalidad: personajes totales, mujer. Datos proviene de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 10. Elaboración propia.

La personalidad es un elemento sumamente importante en la construcción de los personajes, y se presenta mediante las conductas y psicología de los roles. Según los gráficos 11.1 y 11.2, Código 10. La Variante a. *Pensamiento-introvertido* (19%) y La Variante h. *Intuitivo-extrovertido* (23%) tienen un mayor porcentaje en el género masculino, y respecto al femenino, la Variante b. *Sentimental introvertido* (27%) y la Variante f. *Sentimental-extrovertido* (18%) las que poseen mayores cifras.

11.3.3 Código 11. Temperamento y Código 12. Comportamiento habitual

Variable B. Análisis de perosnaje / dimensión psicológica				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
11	Temperamento	Sanguíneo	a	
		Flemático	b	
		Colérico	c	
		Melancólico	d	
		No hay datos suficientes	e	

Tabla 8: Categoría de los temperamentos. Proviene de Ficha No.1 para análisis de personajes, código 11. Elaboración propia.



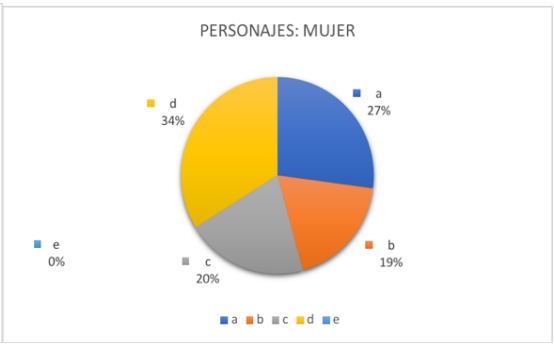
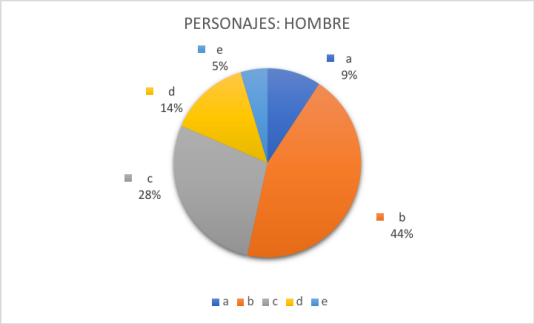


Grafico 12.1 Temperamento: personajes, hombre. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 11. Elaboración propia.

Grafico 12.2 Temperamento: personajes, mujer. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 11. Elaboración propia.

Variable B. Análisis de perosnaje / dimensión psicológica				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
12	Comportamiento habitual	Emocional	a	
		Intuitivo	b	
		Racional	c	
		Sensorial	d	
		No hay datos suficientes	e	

Tabla 9: Categorías de dimensión psicológica. Proviene de Ficha No.1 para análisis de personajes, código 12. Elaboración propia.



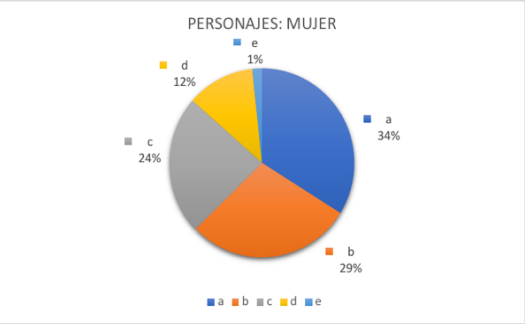


Grafico 13.1 Comportamiento habitual de los personajes, hombre. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 12. Elaboración propia.

Grafico 13.2 Comportamiento habitual de los personajes, mujer. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 12. Elaboración propia.

La distribución de los resultados de Código 11. *Temperamentos,* en ambos géneros son similares. El temperamento de los personajes, en general no presenta una concentración en ninguno de sus tipos, observamos más personajes femeninos con carácter melancólico, y masculinos con carácter flemático.

En el aspecto del Código 12. *Comportamientos habituales*, la distribución de los resultados varía más entre los dos géneros. Un porcentaje alto de personajes femeninos tienen comportamientos habituales clasificados en Código 12. como Variante a. *Emocional* (34%), cifra que desciende significativamente en el resultado

analítico de los personajes masculinos (9%). A su vez, las mujeres protagonistas tienen un carácter mucho más emocional que el de los hombres, de alguna forma correspondiente al enfoque de las películas elegidas. Por ejemplo, la película *Siao Yu* (1995) presenta la vida emocional de la protagonista Siao Yu (P29), que emigra a Estados Unidos para estar con su novio Giang Wei (P73) con el fin de obtener la tarjeta verde del país, se casa con un hombre estadounidense de edad avanzada, Mario (P95), pero la convivencia con él cambia poco a poco su mundo interior, lo cual provoca los celos de su novio verdadero. Will (P33), una chica lesbiana nacida en Estados Unidos cuya familia es de la primera generación, enfrentada a la presión familiar debe esconder su orientación sexual, pero cuando encuentra a Vivian (P84), una bailarina de la que se enamora, no puede esconder el secreto por más tiempo. Geraldine Tam (P5), la hija menor de Mr. Tam (P4), debido a sus sentimientos hacia su madre, no quiere abandonarla para mudarse con su prometido, pero Mr. Tam (P4) no está dispuesto a que esto afecte a la vida que desea tener su hija. En las películas elegidas con protagonistas femeninas, uno de los motores principales de sus comportamientos está relacionado con las emociones, la fuente puede ser la pareja, los hijos o los padres, pero siempre ubicados en el círculo familiar. En comparación, los comportamientos habituales de los personajes masculinos son menos emocionales y más intuitivos. (Código12. Variante b. *Intuitivo,* hombre: 44%)

11.3.4 Código 13. Conflicto

Variable B. Análisis de perosnaje / dimensión psicológica				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
13	Conflicto principal	Amoroso	a	
		Con la autoridad	b	
		De género, sexual	c	
		Económico	d	
		Esfera privada o interior	e	
		Familiar	f	
		Jurídico o político	g	
		Ideologólico	h	
		Social o cultural	i	
		Religioso	j	
		No hay datos suficientes	k	

Tabla 10: Dimensión psicológica. Proviene de Ficha No.1 para análisis de personajes, código 13. Elaboración propia.

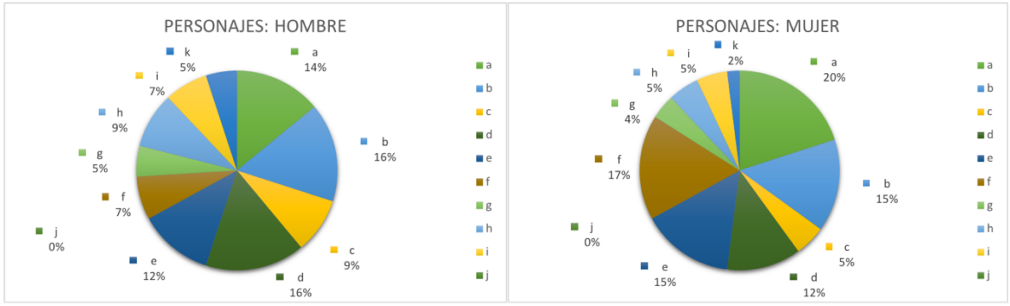


Grafico 14.1 Conflicto principal de los personajes, hombre. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 13. Elaboración propia.

Grafico 14.2 Conflicto principal de los personajes, mujer. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 13. Elaboración propia.

Según los gráficos 14.1 y 14.2, los dos tipos de conflictos más representativos en ambos géneros son el conflicto amoroso (Código 13. Variante a. *Amoroso*) y el conflicto con la autoridad (Código 13. Variante b. *Con la autoridad*). Los personajes femeninos (20%) presentan con mayor frecuencia conflictos amorosos que los masculinos (14%), procedentes principalmente del entorno de la pareja o de la orientación sexual. El amor es un tema omnipresente en el séptimo arte, y las películas elegidas sobre los inmigrantes tampoco escapan de esta tendencia general, así pues, los conflictos amorosos entre los dos géneros o en el mismo género son un enfoque

habitual en las redacciones fílmicas. La distribución de los resultados revela que los personajes femeninos se enfrentan a más conflictos familiares que los hombres, con la indudable influencia del machismo como fenómeno común en la sociedad y la familia de los chinos, retratada también en el caso de los inmigrantes. En las relaciones de pareja, las mujeres cargan sobre sus espaldas un mayor sufrimiento que los hombres, debido a la todavía existente desigualdad de género. Si el matrimonio se rompe, las madres solteras o divorciadas deben enfrentarse a una serie de problemas familiares, como las que se muestran por parte de Yvonne (P35) en *American Fusión* (2005), Hwei-Lan Gao (P35) en *Red Doors* (2006) *o* Elanine Cheng (P40) en *Children of Invention* (2010).

Otro conflicto habitual con alta presencia proviene de las circunstancias económicas (Código 13. Variante d. *Económico*). Conflicto que conlleva una serie de problemas tanto para personajes masculinos como los femeninos, convirtiéndose en las cintas en la principal dificultad de los protagonistas. Este fenómeno se encuentra más marcado en la primera generación de inmigrantes. El protagonista de *Illegal Inmirgrant* (1985), Kwan-chow Cheung (P2), es un joven pobre que para sobrevivir debe hacer varios trabajos al mismo tiempo. La misma situación sucede en las circunstancias de otros personajes como Samuel Pang (P6) en *An Autumn's Tale* (1987) *o* Nansan Zhao (P17) y Hung Li (P18) en *Farewell China* (1990). Los apuros económicos afectan a algunos personajes más, como Wei Wei (P20) en *The Wedding Banquet (El banquete de bodas)* (1993), Siao Yu (P29) en *Siao Yu* (1995), Sasha (P37) *en The Princess of Nebraska (La princesa de Nebraska)* (2008) *o* Elaine Cheng (P40) y sus hijos en *Children of Invention* (2010).

Los aprietos económicos de los personajes han sido mostrados en muchas películas del tema migratorio, en el caso de las obras elegidas para esta investigación, considerando el año 2000 como línea divisoria, presentan con mayor frecuencia el

problema económico de los inmigrantes en cintas anteriores a este año. Por ejemplo: *Chan is missing* (1982)*, Illegal Inmigrante* (1985)*, An Autumn´s Tale* (1987)*, Farewell China* (1990)*, The Wedding Banquet (El banquete de bodas)* (1993), *Siao Yu* (1995) *o Pushing Hands (Manos que empujan)* (1995)*,* cuyos protagonistas deben amoldarse a una difícil situación económica. La protagonista de Farewell *China* (1990)*,* Li Hong (P18), para ganar el dinero suficiente con el que mantener a su familia, deja a su esposo y a un bebé nacido y viaja sola a Estados Unidos Allí vive en el gueto de Brooklyn trabajando como camarera en un restaurante de pollo frito. Con el fin de lograr una residencia legal, miente sobre su estado civil y se casa con el dueño de una lavandería, al cual le roba su dinero para desaparecer a continuación. Nansheng (P17), el esposo verdadero de Li Hong llega a Estados Unidos de forma ilegal para buscarla, pero al no saber inglés y estar sumido en la pobreza, el viaje de búsqueda está plagado de sufrimientos. Una joven china de segunda generación le ofrece ayuda, su historia también es dramática, escapó de su casa de adolescente por enfrentamientos con sus padres, y para sobrevivir, trabaja como prostituta vendiendo su cuerpo en la calle. El personaje Mr. Chu (P30) en *Pushing Hands (Manos que empujan)* (1995) es un anciano de edad avanzada, tras discutir acaloradamente con su nuera debido a insalvables brechas culturales, se muda a Chinatown y sobrevive lavando platos en un restaurante chino.

Las películas estrenadas después del año 2000 presentan aspectos más diversos respecto a los inmigrantes chinos, por lo tanto, el problema económico no tiene tanta presencia. El mundo emocional es más habitual como enfoque importante en estos productos, e incluso aparecen inmigrantes con una capacidad económica bastante alta. Personajes como Jiajia (P43) en *Findind Mr. Right 1* (2013)*,* Mr. Mi (P110) en *Beijing, New York* (2015) o Lenny (P114) en *New York New York* (2016)*,* representan los nuevos inmigrantes chinos en Estados Unidos, que al tener sus necesidades económicas cubiertas no afrontan la supervivencia en el país extranjero como un gran

reto, por lo que el enfoque de las narraciones fílmicas se concentra generalmente en su vida emocional.

11.4. Análisis de Ficha No.1. Variable C. Dimensión social

El análisis de Variable C. Dimensión social de la Ficha No.1 utiliza un criterio distinto de clasificación de los personajes, ya que no se dividen según su género y tampoco se considera si es personaje principal o secundario. Se hacen las comparaciones según el tipo al que pertenezcan los inmigrantes.[143] Los inmigrantes, debido al tiempo de estancia en el país de acogida, muestran diversos niveles en su adaptación a la nueva sociedad, y cuanto mayor sea esta, se logra un mejoramiento de la situación económica que constituye la base que posibilita una vida de mayor calidad. Los inmigrantes de distintas generaciones poseen un tipo de educación totalmente diferente, lo cual les otorga capacidades que influyen directamente sobre su selección laboral y nivel salarial. La clasificación de los inmigrantes por generación es una categoría en el diseño de las Fichas.

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
22	Tipo de inmigrante / por generación	Sino-estadounidense de generacion 1ª	a	
		Sino-estadounidense de generacion 1.5ª	b	
		Sino-estadounidense de generaciones 2ª (ABC) y más	c	
		No hay datos suficientes	d	
		No se aplica esta categoría	e	

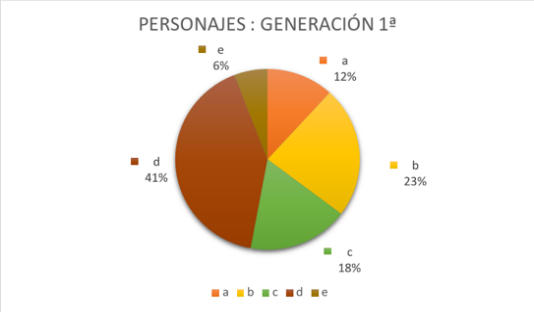
[143] Los análisis realizarán una comparación entre los inmigrantes de diferentes generaciones, en concreto, se comparan los de primera generación con los de 1. 5º y 2º generación. Los cálculos estadísticos no incluirán el Código 22. variante d y Código 22. variante e. Solamente analizarán a aquellos personajes que puedan clasificarse en un tipo de inmigrante por generación. La recogida y el procesamiento de los datos no consideran si el personaje es el principal o el secundario, los enfoques solamente se centran en el tipo de inmigrante. De esta forma, se pretende simplificar la visualización de los datos con el fin de facilitar los análisis.

Tabla 11: Categorías de identidad cultural e integración. Proviene de Ficha No.3 para análisis de personajes, código 22. Elaboración propia.

11.4.1. Código 14. Ámbito educacional / nivel educativo

Variable C. Dimensión social				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
14	Ámbito educacional / nivel educativo	Analfabeto	a	
		Bajo	b	
		Mediano	c	
		Alto	d	
		No hay datos suficientes	e	

Tabla 12: Nivel educativo. Proviene de Ficha No.1 para análisis de personajes, código 14. Elaboración propia.



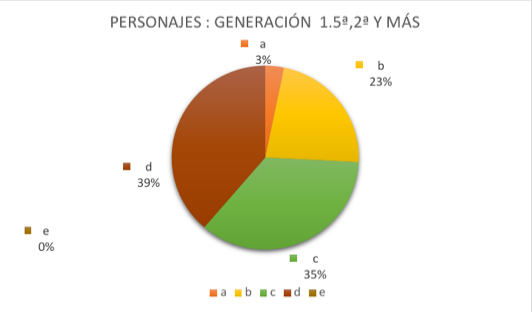


Grafico 15.1 Ámbito educacional / nivel educativo de los personajes, 1ª generación. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 14. Elaboración propia.

Grafico 15.2 Ámbito educacional / nivel educativo de los personajes, generaciones 1. 5ª, 2ª y más. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 13. Elaboración propia.

A pesar de que los personajes seleccionados pertenecen a diferentes generaciones migratorias, según los gráficos 15.1 y 15.2, la composición de sus diferentes niveles educativos es bastante parecida. Todas las generaciones consideradas demuestran un alto porcentaje de individuos con un alto nivel educativo (Código 14. Variante d. *Alto*. Primera generación: 35% y los restos: 39%). En el caso de la primera generación que viajó a Estados Unidos en el siglo pasado, una gran cantidad de sus integrantes son refugiados políticos que emigraron mayoritariamente a causa de la política, la ideología o la búsqueda de una vida mejor, si bien también existen algunos

estudiantes con un alto nivel educativo que acudieron al país estadounidense para realizar estudios superiores, estableciéndose allí tras su graduación. Por ejemplo, personajes como Chan Hung (P1), la investigadora de idiomas (P123), George (P121), el abogado de Chan (P122) y el amigo de Chan Hung (P126) en *Chan is Missing* (1982), Jennifer (P7), Vincent (P55), Mrs. Sherwood (P143), Mr. Sherwood (P144) en *An Autumn´s Tale* (1987)*,* Wang Hsiung Ping (P11), Huang Wenyi (P59) Stella (P60), James(P159) y Mrs. Pan (P161) en *Full Moon in New York* (1989)*,* Li Tong (P13), Huang Huifen (P14), Zhang Jiaxing (P15), Lei Zhiling (P16) y Chen Yin (P62) en *The Last Aristocrats*(1989)*,* etc.

En cuanto a los inmigrantes de segunda generación, la gran inversión en educación es una de sus características más típicas, ya que tradicionalmente los chinos otorgan una gran importancia a la formación de sus hijos. La proporción de niños chinos que ingresan en colegios y universidades es significativamente más alta que el nivel promedio de otras comunidades de emigrantes en Estados Unidos. Los datos del CENSO 2000 de Estados Unidos muestran que, entre la población de 25 a 34 años, el 73% de los chinos nacidos en este país tienen un título universitario o superior. Esta cifra es 41 puntos porcentuales mayor que el 32% de 1970, por otra parte, tan solo el 30% de la población blanca tiene un título de licenciatura o superior.[144] Las familias inmigrantes chinas piensan que la educación es la forma más eficaz para que sus hijos consigan un futuro prometedor. Sin duda, la influencia tradicional confuciana marca significativamente la ideología de los progenitores, pero no debe obviarse una razón más práctica, la que considera que su grado de cualificación es la herramienta que hará posible el que los hijos se establezcan en la sociedad dominante con un salario digno.

[144] Los datos provenientes de la pagina oficial de CENSO de Estados Unidos de 2000 http://www.census.gov/main/www/cen2000.html [Consultado en julio de 2020]

Por ejemplo, los personajes de segunda generación migratoria en *The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993)*:* June (P22), Waverly (P24), Rose (P26) y Lena (P28), han nacido en Estados Unidos Sus padres, miembros de la primera generación, están convencidos de que invertir en educación es la clave para tener una vida mejor, e inculcan en sus hijos, mediante una gran presión, la idea de que los logros académicos dependen en mayor medida del trabajo duro que de una habilidad innata. Así pues, la educación familiar de estos personajes es muy estricta, a causa de las altas expectativas que sus padres tienen de ellas. La misma situación sucede con las tres hijas de Ed. Wong en *Red Doors* (2006): Samantha Wong (P227), Julie Wong (P228) y May-Li Wong (P229) y con la hija de Hwei Lan Gao en *Saving Face* (2005): Will (P33).

11.4.2 Ámbito profesional: Código 15 –18. Ámbito profesional

Ficha 1. Variable C. Análisis de perosnaje / demensión social				
Código	Categoría		Código de Variante	Suplemento
15	Situación de empleo	Desempleado	a	
		Jubilado	b	
		No trabaja	c	
		Trabajo temporal u ocasional	d	
		Trabajo fijo	e	
		No hay datos suficientes	d	
17	Ámbito profesional / Rango en la escala laboral	Cualificacion inferior	a	
		Cualificacion media	b	
		Cualificación superior	c	
		No trabaja	d	
		No hay suficientes datos	e	
		No se aplica esta categoría	f	
18	Ámbito profesional/ nivel salarial o de pensión	Bajo	a	
		Medio	b	
		Alto	c	
		No trabaja, no tiene salario ni pensión	d	
		No hay suficiente datos	e	
		No se aplica esta categoría	f	

Tabla 13: Dimensión social. Proviene de Ficha No.1 para análisis de personajes, código 15.17.18. Elaboración propia.

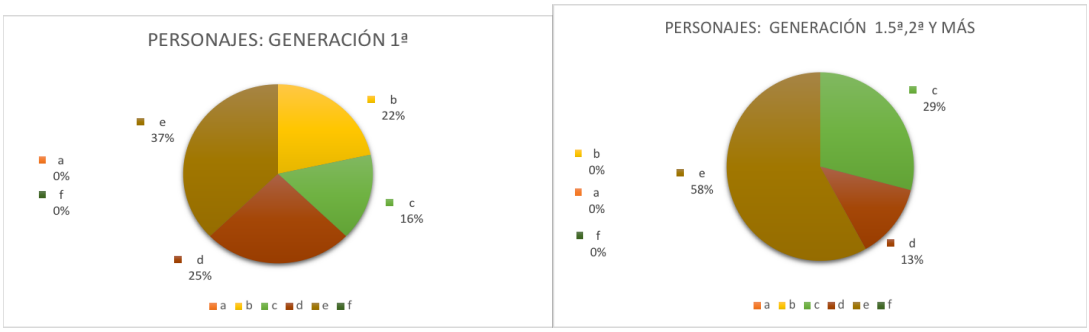


Grafico 16.1 Ámbito profesional / situación de empleo de los personajes de 1ª generación. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 15. Elaboración propia.

Grafico 16.2 Ámbito profesional / situación de empleo de los personajes de 1,5 y 2ª generación. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 15. Elaboración propia.

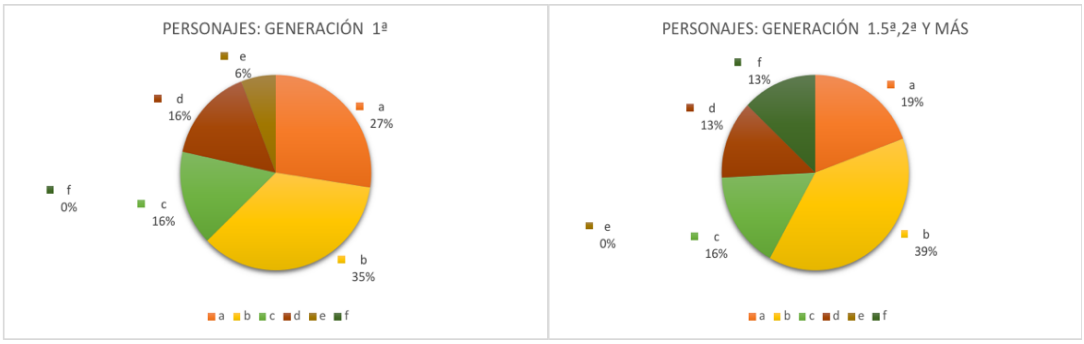


Grafico 17.1 Ámbito profesional / rango de escala laboral de los personajes de 1ª generación. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 16. Elaboración propia.

Grafico 17.2 Ámbito profesional / rango de escala laboral de los personajes de 1,5 y 2ª generación. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 16. Elaboración propia.

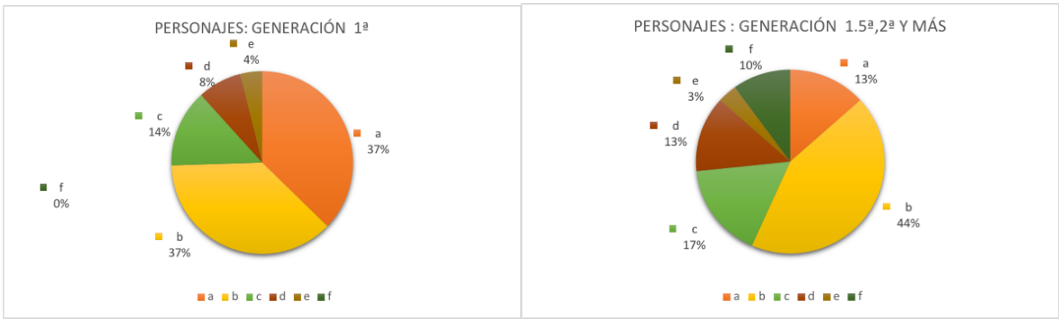


Grafico 18.1 Ámbito profesional / nivel salarial o de pensión de los personajes de 1ª generación. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 17. Elaboración propia.

Grafico 18.2 Ámbito profesional / nivel salarial o de pensión de los personajes de 1. 5ª y 2ª generación. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 17. Elaboración propia.

La situación de empleo en los personajes fílmicos de diferentes generaciones migratorias muestra características diferentes. El 37 % de los personajes de la primera generación migratoria tienen trabajo fijo. En comparación, esta cifra llega al 58% en el caso de los personajes del resto de generaciones. Ya hemos apuntado que en el siglo pasado los inmigrantes viajaron a Estados Unidos por motivos económicos, pero para conseguir un trabajo fijo con un sueldo digno deben enfrentarse a la discriminación y el rechazo popular de los nativos estadounidenses de aquellos tiempos. Algunos personajes seleccionados de la primera generación no poseen un alto nivel educativo, y al desembarcar en Estados Unidos solo tienen la posibilidad de realizar su actividad laboral en Chinatown, dedicándose al sector servicios como camareros, conductores, vendedores, cocineros, etc. Después de muchos años de lucha, una parte de ellos montan su propio negocio: Dai Fu (P127), Mr. Li (P130), Uncle Tam (P52), Wah Gay (P56), Lee Hong (P57), Henry Wang (P151) y Mr. Chen (P179). Otros personajes que sí poseen una alta formación académica, no logran conseguir trabajos que se correspondan con sus capacidades profesionales, y para sobrevivir se dedican a trabajos poco cualificados. Por ejemplo: Chan Hung (P1) y el cocinero Henry (P118), ambos tienen un título en el terreno de la aeronáutica, pero tras su llegada a Estados Unidos Chan Hung debe colaborar en negocios ilegales y Henry se emplea como cocinero en un restaurante chino de Chinatown. Los trabajos poco cualificados a los que deben dedicarse, a pesar de que les reportan los medios necesarios, aunque escasos, para su subsistencia, están muy alejados del terreno laboral para el que se han preparado en su país.

Un significativo porcentaje de personajes correspondientes a la primera generación que consiguen trabajo fijo con un nivel salarial mediano o alto, normalmente acuden a Estados Unidos con el propósito de lograr una educación superior. Una vez que finalizan sus estudios universitarios, se establecen en el país empleados en puestos satisfactorios. Puede observarse esta circunstancia en las cuatro protagonistas de *The Last Aristocrats* (1989), Wei-tung (P19) en *The Wedding Banquet (El banquete de bodas)* (1993), Wang Hsiung Ping (P11) de *Full Moon in New York* (1989) y Yilan (P39) en *A Thousand Years of Good Prayers* (2008), cuyos trabajos pueden considerarse de mediana cualificación, con salarios medianos o altos. La segunda o posteriores generaciones migratorias presenta un porcentaje más alto con trabajo fijo (Código 15. Variante e. *Trabajo fijo*: 58%). Ellos han nacido en Estados Unidos o han llegado a menor edad, y por lo tanto su educación la han recibido en este país. Dada esta circunstancia, en comparación con la primera generación son más competitivos en el mercado laboral. Por ejemplo: Cindy Li (P3), Geraldine Tam (P5), Julia (P54) y Amy Tam (P135), cuatro jóvenes protagonistas de *The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993), Wii (P33), Raymond Wong (P208) o Zhou Yi (P105). Todas tienen una vida laboral con cualificaciones medianas o altas y un buen nivel salarial.

Según los gráficos, no existen personajes principales o secundarios que pertenezcan al grupo de desempleados, eso no significa que no haya inmigrantes chinos desempleados en la sociedad estadounidense en la vida real, sino que este grupo de personas no está representado en las obras fílmicas. Los asiáticos, sobre todo los chinos, tradicionalmente se han considerado muy trabajadores por parte de la sociedad occidental. En los primeros momentos de inmigración, los chinos residentes en Estados Unidos aceptan cualquier tipo de trabajo para integrarse en su nueva residencia, los restaurantes chinos o las fábricas de ropas que les emplean de forma ilegal son un remedio para sobrevivir, a pesar de que las condiciones laborales son bastante duras. Otra parte de inmigrantes se dedican a negocios mafiosos, y han sido

presentados en obras filmadas por directores estadounidenses, tales como *Year of the Dragon* (1985), *Flower Drum Song* (1961), *Chinatown* (1974). Las películas de esta investigación dirigidas por directores chinos de ultramar, no enfocan sus cámaras en los grupos mafiosos de inmigrantes chinos ni en los trabajos ilegales, a pesar que en algunas obras elegidas existen una presentación implícita. En general, los directores intentan presentar un perfil más real de la vida laboral de los inmigranyes chinos en Estados Unidos. Una gran cantidad de los personajes se dedican a trabajos como camarero, cocinero, conductor, etc., la mayoría en el entorno de Chinatown, y cuando obtienen empleos dignos se equiparán con los estadounidenses nativos respecto a sus altos salarios.

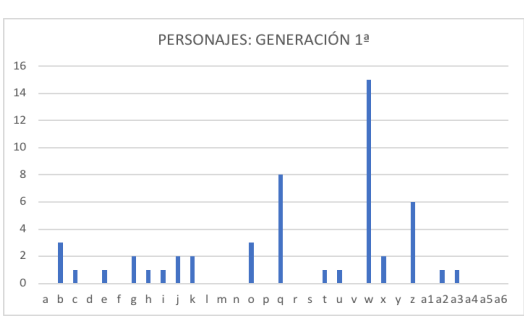
En general, el porcentaje de los personajes selecionados con trabajos fijos o temporales es bastante alto, tanto en las primeras generaciones migratorias como en el resto de generaciones. (1ª generación, Código 15. Variante d. *Trabajo temporal u ocasional* + Variante e*. Trabajo fijo*: 62%) (1. 5 y 2ª generación, Código 15. Variante d. *Trabajo temporal u ocasional* + Variante e*. Trabajo fijo:* 71%). En concreto los personajes de las 1, 5 y 2ª generaciones migratorias con trabajo fijo de calificación y nivel salarial mediano o alto, tienen un porcentaje más alto que los personajes de la 1ª generación. Estas presentaciones fílmicas se corresponden con la realidad. Los estadounidenses de origen asiático a menudo son considerados como "minorías modelo" que han logrado "altos logros", aunque el término "minoría" ha provocado diversas controversias, ya que algunos académicos creen que se trata de un término discriminatorio contra los asiáticos. Pero es innegable que han logrado logros significativos a nivel profesional en la sociedad estadounidense, ya sea en comparación con sus padres o con otras comunidades de emigrantes, sobre todo en lo referente a la segunda generación.

Los ingresos de la 1, 5ª o 2ª generación de inmigrantes es generalmente más altos que los de sus padres, debido posiblemente a las ventajas que conlleva su mayor comprensión del lenguaje, los hábitos y la cultura estadounidense. Sin embargo, debe considerarse la circunstancia de que, entre ambos, los pertenecientes a la 2ª generación posee además un mayor dominio de la cultura estadounidense, lo que les aporta más facilidad en la búsqueda de empleo y un mejor tratamiento salarial.

11.4.3. Código 16. Profesión

Ficha 1. Variable C. Análisis de perosnaje / demensión social				
Código	Categoría		Código de Variante	Suplemento
16	Profesión	Abogado	a	
		Actor	b	
		Agente inmobiliario	c	
		Autor	d	
		Emprendedor	e	
		Bailarín	f	
		Camarero	g	
		Cirujano	h	
		Cocinero	i	
		Comerciante	j	
		Conductor	k	
		Carpintero	l	
		Dentista	m	
		Fotógrafo	n	
		Dueño de restaurante/bar	o	
		Editor	p	
		Empleado de oficina	q	
		Estilista	r	
		Estudiante	s	
		Guía turística	t	
		Maestro	u	
		Trabajador del campo	v	
		No tiene una profesion formal o no trabaja	w	
		Pintor	x	
		Periodista	y	
		Trabajador casual o temporal	z	
		Prostitución	a1	
		Militar	a2	
		Pro.liberales	a3	
		No hay suficientes datos	a4	
		No se aplica esta categoría	a5	
		Mafioso	a6	

Tabla 14: Profesiones. Proviene de Ficha No.1 para análisis de personajes, código 16. Elaboración propia.



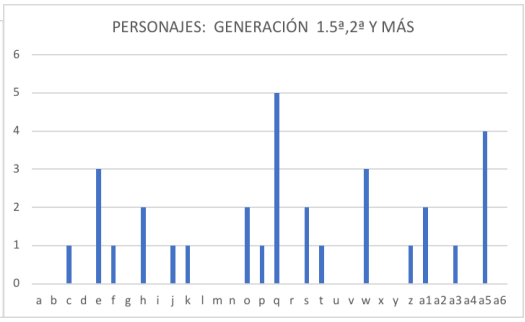


Grafico 19.1 Ámbito profesional / profesión de los personajes de 1ª generación. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 16. Elaboración propia.

Grafico 19.2 Ámbito profesional / profesión de los personajes de 1. 5ª y 2ª generación. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 16. Elaboración propia.

Según los gráficos 19.1 y 19.2, Código 16. Variante w*. No tiene una profesion formal o no trabaja* ocupa el mayor porcentaje, ya que, tal y como se dijo anteriormente, los inmigrantes chinos de primera generación deben afrontar más retos cuando llegan a un nuevo país. Los conocimientos profesionales que han adquirido antes de emigrar no les ayudan a conseguir los trabajos relacionados con su capacidad, y un gran número de recién llegados deben dedicarse a diversos puestos con bajas calificaciones. Por ejemplo, los ya citados Chen Hung (P1) y el cocinero Henry (P118) de *Chan is Missing* (1982) o Li Hung (P18) de *Farewell China* (1990) ellos tenían una educación unversitaria en buenas escuelas de China antes de emigrarse, pero no pueden encontrar el buen trabajo en Estados Unidos. Generalmente, la situación profesional de los personajes de la segunda o posteriores generaciones migratorias es mucho más aceptable que la de sus antecesores. Es frecuente que algunos de sus miembros tengan un trabajo fijo considerado de alta capacitación, integrados en plantillas de oficinas, hospitales, centros de enseñanza, etc.

El grafico muestra que muchos personajes pertenecen a Código 16. Variante a5.*No se aplica esta categoría*, a los cuales no se les aplica esta categoría porque este grupo se refiere a aquellos cuya edad menor no les permite todavía entrar en el mundo laboral. Por ejemplo, Raymond Cheng (P40), Tina Cheng (P42), Jeremy Chu (P79) o Denis (P82).

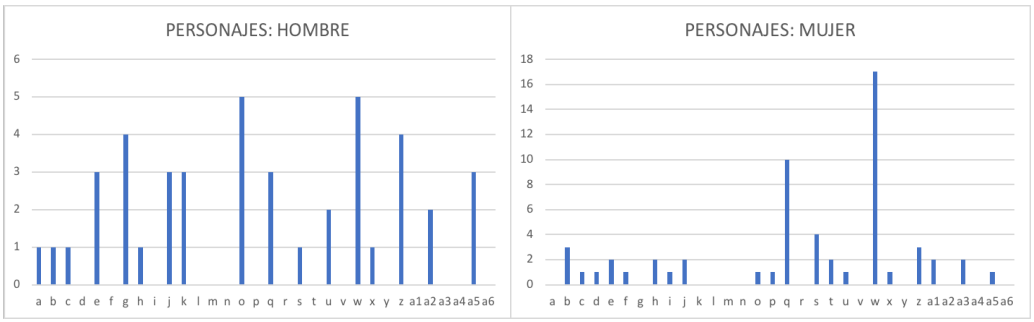


Grafico 20.1 Ámbito profesional / profesión de los personajes, hombre. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 16. Elaboración propia.

Grafico 20.2 Ámbito profesional / profesión de los personajes, mujer. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 16. Elaboración propia.

Las mujeres se dedican, según los datos recogidos, a 19 tipos de profesión, y los hombres a 17 tipos. Los trabajos que efectúan tanto unas como otros son: Código 16. Variante b*. actor,* Código 16. Variante c. *Agente inmobiliario,* Código 16. Variante e*. Emprendedor,* Código 16. Variante *h. Cirujano,* Código 16. Variante j*. Comerciante,* Código 16. Variante o*. Dueño de restaurante o bar,* Código 16. Variante q. *Empleado de oficina,* Código 16. Variantes. *Estudiante,* Código 16. Variante u. *Maestro* y Código 16. Variante x. *Pintor,* además de la dedicación a trabajos temporales que no les reportan un compromiso laboral fijo. Ser dueño de un restaurante o bar es la ocupación más frecuente para los personajes masculinos, y el empleo en oficinas la más común en el caso de los femeninos, de los cuales dos de ellos ejercen la prostitución.

11.4.4. Código 19 Estado económico

Variable C. Dimensión social				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
19	Estado económico	Bajo	a	
		Medio	b	
		Alto	c	
		No hay suficiente datos	d	

Tabla 15: Estado económico. Proviene de Ficha No.1 para análisis de personajes, código 19. Elaboración propia.

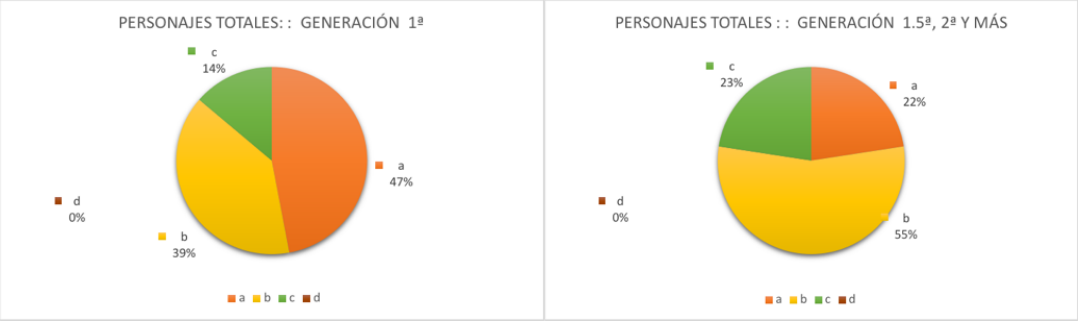


Grafico 21.1 Estado económico de los personajes, hombre. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 19. Elaboración propia.

Grafico 21.2 Estado económico de los personajes, mujer. Datos procedentes de tabla 1: datos básicos de los personajes fílmicos, código 19. Elaboración propia.

La comparación del estado económico de las distintas generaciones muestra que los personajes de la primera generación tienen, en general, un estado económico más bajo que los pertenecientes a las restantes. Tal y como se ha analizado anteriormente, los personajes de otras generaciones migratorias tienen una mayor competencia en el mercado laboral que los de la primera. Su espacio laboral no esta delimitado en Chinatown u otras concentraciones urbanas o geográficas de inmigrantes chinos.

En comparación con los nativos estadounidenses, la primera generación de inmigrantes chinos que llegó a Estados Unidos tiene una brecha considerable con ellos

respecto al estado económico y los salarios. Entre la segunda generación de inmigrantes y la generación paralela de nativos estadounidenses con padres nacidos en Estados Unidos (principalmente blancos), dicha brecha se reduce considerablemente. Para algunas familias inmigrantes es necesario el paso de varias generaciones para lograr una integración económica en condición de igualdad con los locales. Pero en general, la diferencia de ingresos entre las minorías étnicas y los estadounidenses se ha reducido de generación en generación de forma progresiva.

11.5. Análisis de Ficha2: identidad cultural e integración a la sociedad nueva.

11.5.1 Código 20. Nacionalidad

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
20	Nacionalidad	China	a	
		EE.UU	b	
		Otros	c	
		No hay datos suficientes	d	

Tabla 16: Nacionalidad. Procedente de Ficha No.1 para análisis de personajes, código 20. Elaboración propia.

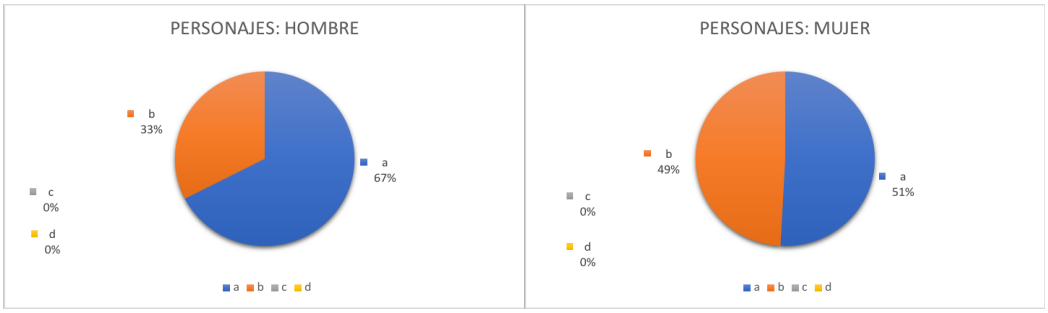


Grafico 22.1 Nacionalidad: personajes, hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 20. Elaboración propia.

Grafico 22.2 Nacionalidad: personajes, mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 20. Elaboración propia.

Este análisis excluye los personajes estadounidenses nativos e inmigrantes de otros países, analizando únicamente los de origen chino (1ª, 1,5 y 2ª generación migratoria, residentes en Estados Unidos). En su composición de género se comprueba que hay más personajes masculinos (Código 20, Variante a. *China*: 67%) que femeninos (Código 20, Variante a. *China*: 51%). Debe tenerse en cuenta que un porcentaje de los personajes chinos presentados en las películas no son inmigrantes, como Mr. Chu (P30), Mr. Shi (P98), Mr. Gao (P66) o el padre de Xu (P83), los cuales viven en China, y solo visitan Estados Unidos con motivo de ver a sus hijos. Debido a los conflictos culturales y los consiguientes problemas de comunicación con la nueva generación, la visita y su posterior convivencia con sus familiares suele terminar en agrias discusiones. En las películas elegidas, la figura del padre suele ser un personaje de cabeza dura, inflexible y muy tradicional, con el cual la comunicación resulta complicada, característica común que ocurre con los cuatro ancianos mencionados. Por ende, su estancia en Estados Unidos suele ser corta a causa de estas desagradables circunstancias que provocan desencuentros.

En el caso de las mujeres, la cifra de nacionalización es más alta (Código 20, Variante b. *EE.UU.:* 49%), resultado influido por el hecho de que los personajes fílmicos de 1, 5ª o 2ª generación de inmigrantes suele ser mujeres mayoritariamente. En cuanto a los personajes principales y secundarios, solamente hemos encontrado 5 personajes masculinos pertenecientes a la 1,5 o 2ª generación migratoria que tengan la nacionalidad estadounidense: Steve (P49), Xiao Hua (P50), Jeremy Chu (P79), Denis (P82) y Raymond Cheng (P41), siendo cuatro de ellos de corta edad. En comparación, esta cifra llega a 15 personajes de género femenino, con un rango de edad más variable.

Analizamos a continuación el tipo de inmigrante respecto a la legalidad de su estancia en Estados Unidos Como ya hemos advertido, solamente se incluyen los personajes

de origen chino, pudiendo pertenecer a distintas generaciones, tanto con estancias fijas y temporales como visitantes.

11.5.2 Código 21. Tipos de inmigrante / tipo de visado y identidad legal

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
21	Tipo de inmigrante/ tipo de visado o identidad legal	Inmigrante ilegal	a	
		Visado de estudiante	b	
		Visado de empleo	c	
		Visado de turismo	d	
		Tarjeta verde	e	
		Ciudadano americano	f	
		No hay datos suficientes	g	
		No se aplica esta categoría	h	

Tabla 17: Tipos de inmigrantes. Procedente de Ficha No.2 para análisis de personajes, código 21. Elaboración propia.

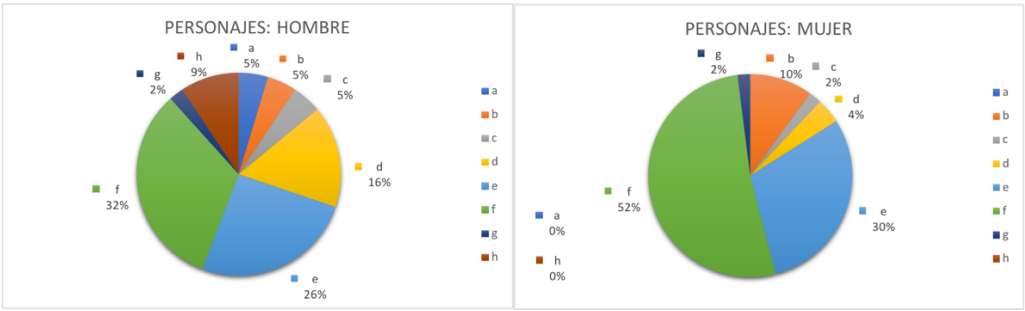


Grafico 23.1 Tipo de inmigrante / tipo de visado o identidad legal: hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 20. Elaboración propia.
Grafico 23.2 Tipo de inmigrante / tipo de visado o identidad legal: mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 20. Elaboración propia.

Los tipos de visado que tienen los chinos residentes en Estados Unidos muestran una gran diversidad, lo cual afecta a los dos géneros. Estar en posesión de la tarjeta verde y ser ciudadano estadounidense son los dos tipos de identidad legal más comunes. De hecho, la obtención de la identidad legal es uno de los temas más recurrentes en las películas sobre la inmigración, 8 películas elegidas presentan este tema directamente,

Illegal Inmigrant (1982), *Dim Sum* (1985), *Fawell China* (1990), *The Wedding Banquet* (1993), *Siao Yu* (1995), *Gua Sha* (2001), *Finding Mr. Right 1* (2013), *New York New York* (2015) entre ellas *Illegal Inmigrant* (1982) y *Siao Yu* (1995) son dos obras cuyas tramas están enfocadas en la obtención de la residencia legal de los protagonistas. Para conseguir la tarjeta verde y establecerse en Estados Unidos los inmigrantes utilizan numerosos sistemas, siendo uno de los más habituales el matrimonio de conveniencia. Cheung Kwan-chow (P2) de *Illegal Inmigrant* (1982) *y* Siao Yu (P29) de *Siao Yu* (1995), son dos protagonistas que recurren a esta manera de lograrla. Cheung Kwan-chow (P2) se casa con una chica de la segunda generación migratoria, la cual acepta siempre que su pretendiente le pague tres mil dólares. Siao Yu (P29) utiliza la misma estrategia para quedarse en Estados Unidos, en este caso casándose con un anciano, Mario (P74), al cual abona cinco miles dólares que ahorraron con mucha dificultad entre ella y su novio, Giang Wei (P73), un chico chino que estudia en Estados Unidos. Estos matrimonios falsos se convierten en la fuente de los problemas que afectan a las personas intervinientes, provocando en su relación grandes daños emocionales.

En el resto de las seis películas, el tema de la identidad legal de los personajes aparece en escenas simbólicas o como contexto general. Por ejemplo, la protagonista de *Dim Sum* (1985), Mrs. Tam (P4), ha inmigrado a Estados Unidos con más de 40 años, ella no quiere nacionalizarse en un principio, pero los continuos requerimientos de sus tres hijos le persuaden, y decide requerir la nacionalidad estadounidense obteniendo los pertinentes documentos legales. Sin embargo, otro personaje de mayor edad, Chan Hung (P1), que lleva el mismo tiempo en Estados Unidos, se niega a realizar estos trámites ya que no quiere ser ciudadano estadounidense. Las razones de su negativa se presentan por boca de su mejor amigo Henry (P118) “los chinos siempre van a ser inmigrantes en Estados Unidos, son extranjeros, no ciudadanos. La historia migratoria de los chinos en este país ya ha durado más de dos siglos, si ellos (los estadounidenses nativos) quisieran aceptarnos, ya lo habrían hecho.” La obtención de la residencia

legal es uno de los retos al que debieron enfrentarse los inmigrantes de primera generación. Wei Wei (P20), una chica que estudia Arte en Estados Unidos no es capaz de encontrar trabajo tras su graduación, por lo que se le obliga a regresar a China, para quedarse en el país, decide ayudar a Wei-tun Gao a esconder su verdadera sexualidad casándose con él, obteniendo además de esta forma la tarjeta verde. Pero no solamente la tarjeta verde es el principal objetivo de los chinos, también lo es el visado estadounidense que se les entrega en China. Yujuan (P46), la protagonista de *New York New York,* con el fin de obtener este visado que le permita ir a Estados Unidos, se convierte en la amante de un mafioso ruso que reside en Nueva York. Algunos personajes con residencia en China no han estado nunca en Estados Unidos (Codigo 22, Variante. h *No se aplica esta categoría*). Este grupo de personajes abarca a Lin Xiao (P71), madre de Anmei (P72), Yang (P97), Hua jia-ju (P63), etc. A pesar de no haber viajado a Estados Unidos, demuestran estrechos vinculos con los parientes que han inmigrado a este país, la existencia de estos personajes demuestra que el hecho migratorio no es óbice para que las relaciones entre los miembros de una familia sigan estrechamente unidas, a pesar de la distancia geográfica que les separa.

11.5.3 Código 22. Tipos de inmigrante / generación

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de Variante	Suplemento
22	Tipo de inmigrante / por generación	Sino-estadounidense de generacion 1ª	a	
		Sino-estadounidense de generacion 1.5	b	
		Sino-estadounidense de generación 2ª y más	c	
		No hay datos suficientes	d	
		No se aplica esta categoría	e	

Tabla 18: Tipos de inmigrantes / por generación. Procedente de Ficha No.2 para análisis de personajes, código 22. Elaboración propia.

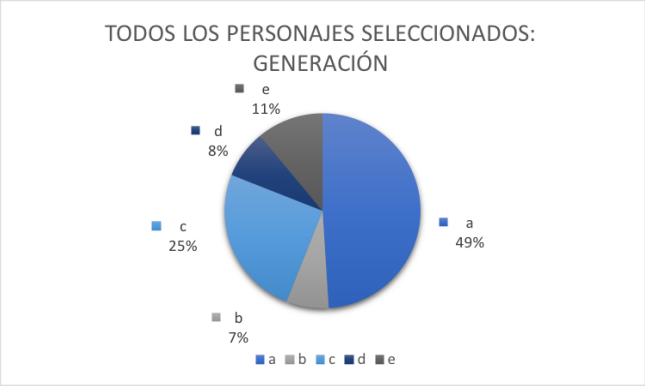
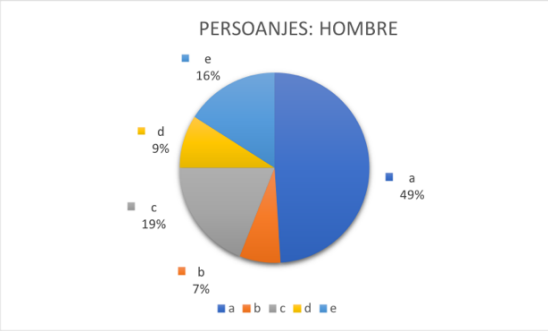


Grafico 24 Tipo de inmigrante / por generación: Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 22. Elaboración propia.

Según el grafico 24. casi la mitad de los personajes principales y secundarios pertenecen a la primera generación migratoria (49%), aquellos que han emigrado a Estados Unidos con una edad superior a 18 años. El porcentaje de personajes que pertenecen a la segunda y generaciones posteriores ocupa un 25%. Algunos personajes, normalmente los secundarios, son estadounidenses nativos blancos, como Mario Moretti (P74), Rita, P78 Martha Chu (P75), Boshen (P95) etc. Otros personajes secundarios no emigraron nunca a Estados Unidos, como Lin Xiao (P71), Yang (P97), Chen Yue (P106), etc. Ambas situaciones no se aplican en esta categoría. Según el gráfico 24, es obvio que los personajes de la primera generación son presentados con mayor frecuencia en las películas seleccionadas. La principal causa de esta circunstancia es que son el grupo migratorio que puede encontrar más conflictos transculturales en el país de acogida, por lo tanto, su integración social es más problemática en comparación con la de sus descendientes. La superación de estos conflictos conlleva transformaciones más radicales, por lo que son los más habituales en las narraciones fílmicas. Según el gráfico 24 podemos ver que los personajes de la 1,5 generación migratoria solo ocupan un 7%, esta variante se refiere a los personajes nacidos en China que emigraron antes de cumplir los 18 años. En las películas elegidas, los personajes que pertenecen a esta generación no suelen destacarse, quizás por estar “entre” las generaciones 1ª y 2ª, así que no son tan “chinos” como los

inmigrantes de la generación 1ª ni tampoco tan "estadounidenses" como la generación 2ª, por lo tanto, sus peculiaridades son menos interesantes para las creaciones fílmicas.



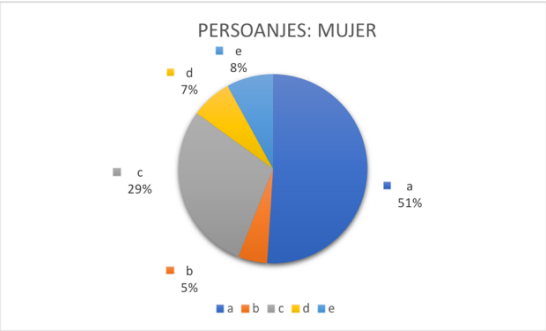


Grafico 25.1 Tipo de inmigrante / por generación: hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 22. Elaboración propia.

Grafico 25.2 Tipo de inmigrante / por generación: mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 22. Elaboración propia.

Si analizamos la pertenencia generacional de los personajes según el género, podemos observar que la diferencia no es tan grande. En ambos géneros, los personajes de primera generación ocupan un mayor porcentaje (hombre: 49%, mujer: 51%), pero la diferencia no es destacable. Sin embargo, en la comparación de personajes que pertenece a la segunda o posteriores generaciones, las cifras si son significativas, ya que los personajes femeninos ocupan un porcentaje del 29% mientras que los masculinos solo alcanzan el 19%, lo que supone un mayor número de hijas y nietas de inmigrantes chinos en Estados Unidos que de hijos y nietos. En algunas películas puede apreciarse esta tendencia: en *Chan is Missng* (1982), el protagonista tiene dos hijas; en *Dim Sum* (1985), Mrs Tam (P4) tiene dos hijas y un hijo; las tres protagonistas de *Full Moon in New York* (1989) son hijas únicas, una de ellas con un hermano menor; en *The Last Aristocrats* (1989) las tres protagonistas son hijas únicas, una de ellas con un hermano mayor. *The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993), *Saving Face*

(2005), A*merican Fusion* (2005), *Red Doors* (2006), *A Thousand Years of Good Prayers* (2008), todas ellas son películas que toman a las hijas como el centro narrativo. Sin embargo, pocas obras destacan las relaciones entre un hijo con sus padres. Encontramos esta circunstancia en *Eat a Bowl of Tea* (1989), *The Wedding Banquet (El banquete de bodas)* (1993), *Pushing Hands (Manos que empujan)* (1995) y *Gua Sha (El tratamiento de Gua Sha*) *(*2001), un número escaso en comparación con el primer tipo de relación familiar.

A la vista de los datos obtenidos sobre la imagen de los chinos en el cine estadounidenses, repetimos, la figura femenina tiene una posición dominante, mientras que la de los chinos es relativamente poco visible, siendo en la mayoría de las ocasiones figuras etiquetadas. Como decimos anteriormente, las posibilidades estéticas y la demanda del mercado influyen de forma notable en las creaciones fílmicas de los cineastas de origen chino. Adem´s, en el área de la literatura chino-americana, las escritoras son más reconocidas que los escritores, en consecuencia, en el proceso de adaptar estos productos literarios a las películas, como el caso de *The Last Aristocrats* (1989) y *The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993), las figuras femeninas suelen ser el foco principal y se presentan de una forma más dinámica.

11.5.4 Código 23. Tiempo de estancia en Estados Unidos

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
23	Tiempo de estancia en EE.UU.	Desde el nacimiento	a	
		0-5 años	b	
		6-10 años	c	
		11-20 años	d	
		Más de 20 años	e	
		Nunca	f	
		No hay datos suficientes	g	

Tabla 19: Tiempo de estancia. Proviene de Ficha No.2 para análisis de personajes, código 23. Elaboración propia.

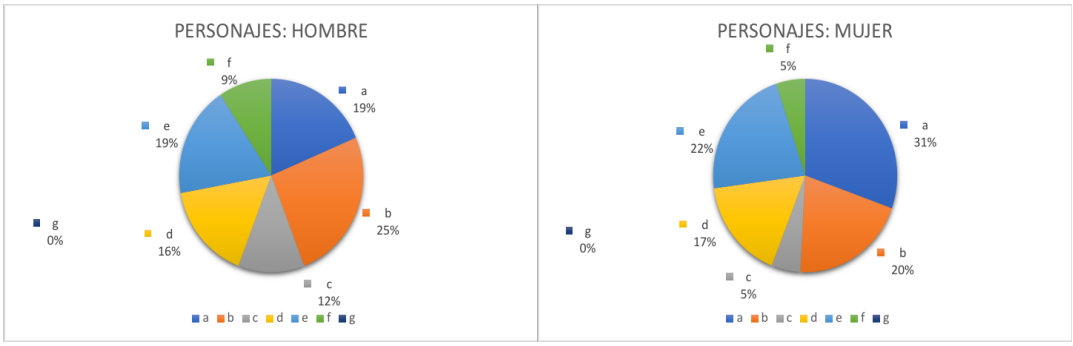


Grafico 26.1 Tiempo de estancia en Estados Unidos: hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 23. Elaboración propia.

Grafico 26.2 Tiempo de estancia en Estados Unidos: mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 23. Elaboración propia.

Según los anteriores graficos, los personajes presentados en las obras filmicas pueden dividirse principalmente en tres grupos según su tiempo de estancia: 1) personajes de primera generacion con un largo tiempo de estancia (Código 23. Variante e. *Más de 20 años*): 19% de personajes masculinos y 22% de personajes femeninos. 2) personajes de primera generacion con un corto tiempo de estancia (Código 23. Variante b. *0-5 años*): 25% de personajes masculinos y 20% de personajes femeninos. 3) Los nacidos en Estados Unidos (Código 23. Variante a. *Desde el nacimiento*): 19% de personajes masculinos y 31% de personajes femeninos. Esta composicion revela que la narración filmica sobre inmirgantes chinos suele enfocarse en personajes recien llegados, segunda generacion migratoria y primera generación con un largo tiempo de estancia.

11.5.5. Código 24. Nivel de idioma / mandarín o dialecto chino

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
24	Nivel de idioma / mandarín o dialecto chino	Muy bajo	a	
		Bajo	b	
		Mediano	c	
		alto	d	
		No hay datos suficientes	e	
		No se aplica esta categoría	f	

Tabla 20: proviene de Ficha No.2 para análisis de personajes, código 24. Elaboración propia.

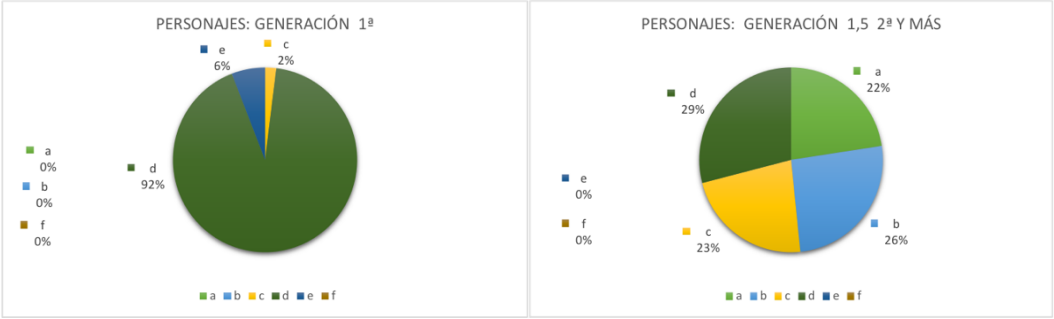


Grafico 27.1 Nivel de idioma: mandarín o dialecto chino: 1 ª generación. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 24. Elaboración propia.

Grafico 27.2 Nivel de idioma: mandarín o dialecto chino: 1,5 y 2 ª y más. generación. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 24. Elaboración propia.

Lo primero que llama la atención en estos dos gráficos es la enorme diferencia que existe entre la 1ª y el resto de generaciones. El dominio del mandarín en la 1ª es predominante (Código 24, Variante d. *Alto,* generación 1ª: 92%), mientras que en las demás se igualan los porcentajes en el nivel hablado de su idioma de origen. Asimismo, de un cierto porcentaje de inmigrantes en la 1ª no puede evaluarse su nivel, dado que no utilizan esta lengua durante toda la película, como es el caso de Chan Hung (P1) o Ed. Wong (P36). Los datos en la 1. 5ª y 2ª generaciones nos ofrecen otro dato significativo: un alto porcentaje de chinos no dominan su idioma o lo hacen de una forma deficiente, como consecuencia, sin duda, de su nacimiento o llegada a una edad

muy corta a Estados Unidos Ello da a entender la pérdida progresiva de sus orígenes o el poco interés que muestran por ellos, puesto que sus preferencias están centradas en la adaptación al país en el que residen actualmente. De la comparación de los dos gráficos pueden deducirse los conflictos existentes entre generaciones de inmigrantes, lo cual, como hemos apuntado, en muchas ocasiones se refleja en los argumentos de las películas seleccionadas.

Así pues, las últimas generaciones de los inmigrantes chinos tienen una aceptación cada vez menor de su origen étnico, a pesar la influencia que sus padres pretenden ejercer sobre ellos para que no olviden su procedencia china. Estos descendientes básicamente no hablan o no quieren hablar otro idioma que no sea el inglés, a pesar de que algunos de ellos pueden dominar una comunicación básica en la lengua de sus ancestros. Los tres hijos de Mr. Tam: Geraldine Tam (P5), Amy Tam (P135) y Kevin Tam (P137) en *Dim Sum* (1985). La nueva generación en *Joy luck Club* (1993), las tres hijas de Ed. Wong en *Red Doors* (2006), la hija de Hwei-lan Gao en *Saving Face* (2005) y dos hijos de Elaine Cheng en *Children of invention* (2010), son todos ellos personajes pertenecientes a este grupo. En algunos casos, algunos personajes que pertenecen a los descendientes de la primera generarión migratoria, dado que sus padres no pueden expresarse correctamente en la lengua de su país de acogida, en el hogar los hijos se hablan chino en la comunicación diaria, lo cual provoca que su capacidad para hablarlo sea alta y de forma fluida. Por ejemplo, Yvonne en *American Fusion* (2005) o los hermanos Cindy Li y Xiao Hua Li en *Ilegal Inmigrant* (1985).

11.5.6 Código 25. Nivel de inglés

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
25	Nivel de idioma / Inglés	Cero	a	
		Muy bajo	b	
		Bajo	c	
		Mediano	d	
		Alto	e	
		No hay datos suficientes	f	
		No se aplica esta categoría	g	

Tabla 21: Nivel de inglés. Proviene de Ficha No.2 para análisis de personajes, código 25. Elaboración propia.

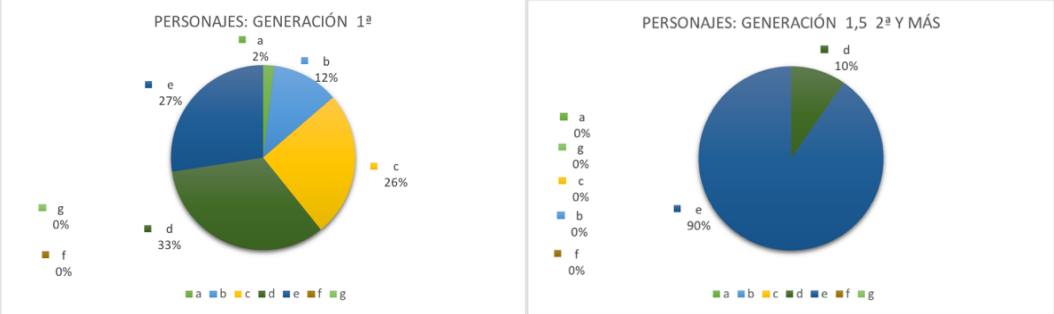


Grafico 28.1 Nivel de idioma/ inglés: personajes totales, generación 1ª. Datos proviene de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 25. Elaboración propia.

Grafico 28.2 Nivel de idioma/ inglés: generación 1,5 y 2 ª y más. Datos proviene de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 25. Elaboración propia.

En clara relación con los datos procedentes de los gráficos relativos al nivel de chino, el dominio del inglés se presenta de forma muy variada entre los personajes de diferentes generaciones migratorias. En las 1, 5 y 2ª y más el nivel de inglés es alto (Código 25, Variante e. *Alto*: 90%) y solo en el 10% de los casos el nivel es mediano (Código 25, Variante d. *Mediano*). Llegar a Estados Unidos con una corta edad o nacer en esta tierra, a la par que les hace olvidar de forma notoria el idioma de sus padres, les ofrece un ambiente lingüísticamente favorable para aprender el inglés. La situación de los personajes de primera generación es más complicada con una amplia variedad. Una parte de ellos domina el inglés (Código 25, Variante e. *Alto*: 27%), en

algunos casos porque su nivel de educación es alto y tenían conocimientos previos de inglés por sus estudios realizados en China, como por ejemplo Chen Hung (P1) o las cuatro protagonistas en *The Last Aristocrats* (1989): Li Tong (P13), Huang Huifei (P14), Zhang Jiaxing (P15) y Lei Zhiling (P16).

Los que poseen un nivel de inglés mediano (Código 25, Variante d. *Mediano*: 33%), pueden mantener comunicaciones cotidianas básicas, pero en ciertas ocasiones, su poca capacidad idiomática les hace cometer errores comunicativos que provocan malentendidos. Por ejemplo, la pareja Xu y su hijo emigran a Estados Unidos porque Datong Xu encuentra un trabajo bien pagado en una empresa estadounidense de dibujos animados. Su padre Lao Xu viene a visitarle, y es el artífice de que se hiciese un tratamiento tradicional Gua Sha a su nieto enfermo Denis (P82), lo cual dejó unas marcas moradas en su espalda, su descubrimiento por parte de una trabajadora social provoca problemas importantes a la familia. Para proteger a su padre, Datong Xu dijo (P31) a la policía que los moratones fueron hechos por él, y a la hora de aclarar las cosas frente al juez, su deficiente nivel de inglés le impide explicarse correctamente para explicar las características de la medicina china tradicional y el tratamiento Gua Sha. Como resultado de su incapacidad en el inglés, el juez le prohíbe ver a su hijo. Dichas circunstancias que suponen un obstáculo en la relación con la sociedad estadounidense en diversos ámbitos, son comunes para numerosos inmigrantes por su falta de dominio del idioma hablado en el país de acogida. Chueng Kwan-chow (P2), el protagonista de *Illegal Inmigrant* (1985) y su mejor amigo Yang Fat (P51) también pertenecen al grupo cuyo inglés es bastante precario. Frente a las revisiones regulares de los agentes de la oficina de inmigración, ni siquiera pueden expresar una frase completa. Siao Yu (P29), la protagonista de *Siao Yu* (1995), después de casarse con Mario (P74), un estadounidense mayor, apenas puede comunicarse con él debido a su bajo nivel de inglés.

11.5.7 Código 26. Alternancia de código (Code switching) y mezcla de código (code mixing)

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
26	Alternancia de código (Code switching) y mezcla de código	Nunca	a	
		Poca frecuencia	b	
		Regular	c	
		Mucha frecuencia	d	
		No hay datos suficientes	e	

Tabla 22: proviene de Ficha No.2 para análisis de personajes, código 26. Elaboración propia.

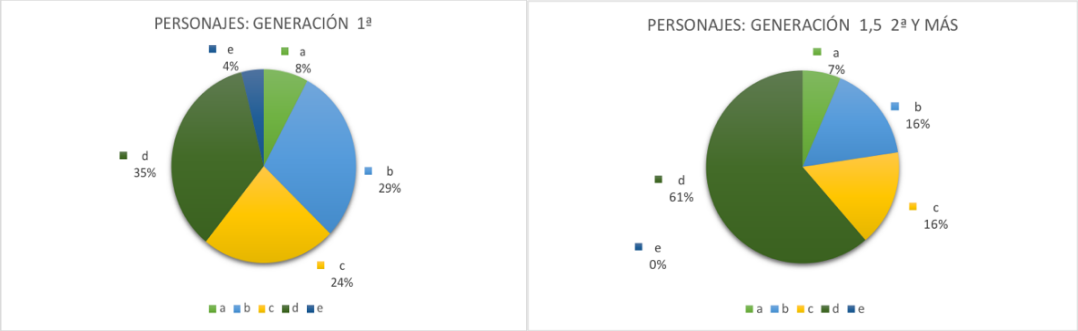


Grafico 29.1 Alternancia de código (Code switching) y mezcla de código, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 26. Elaboración propia.

Grafico 29.2 Alternancia de código (Code switching) y mezcla de código: generación 1,5 y 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 26. Elaboración propia.

El fenómeno de expresarse mezclando palabras de inglés y chino es bastante común en las comunicaciones cotidianas de los personajes seleccionados. Tanto los de primera generación migratoria como los del resto de generaciones, muestran esta característica según se aprecia en los gráficos 29.1 y 29.2, si bien la alternancia y la mezcla de código se dan con mayor asiduidad en los personajes de las generaciones 1,5 y 2ª (Código 26, Variante d. *Mucha frecuencia*: 61%). En los hogares donde residen las familias migratorias, las conversaciones entre los padres y sus hijos mezclan frecuentemente las palabras de distintos idiomas. La causa principal es que los padres no dominan bien el inglés y sus hijos no dominan bien el chino. Esta forma de

comunicación, que aparece de forma habitual, garantiza la transmisión de los mensajes y logran los objetivos comunicativos sin perder las informaciones necesarias.

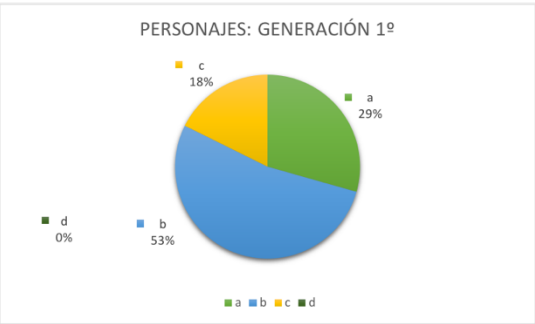
La alternancia de código sucede con normalidad y de forma consciente, ya que los personajes que dominan con corrección los dos idiomas pueden expresarse en uno de ellos dependiendo de la situación. Por ejemplo: en *Full Moon in New York* (1989), Zhao Hong (P12) y Wang Hsiung Ping (P11) conocen a otra emigrante en el restaurante que regenta, y aunque todas hablan su lengua de origen, prefieren comunicarse en inglés en una primera aproximación, pero tras convertirse en amigas cercanas, todas sus comunicaciones se realizan en chino. El uso del inglés para demostrar su identidad estadounidense es una estrategia común en las películas elegidas. En *Farewell China* (1990), Zhao Nansheng (P17) llega a Estados Unidos para buscar a su esposa desaparecida, y por casualidad conoce a una joven de la segunda inmigración, Jane (P64). Cuando Zhao Nansheng intenta comunicarse con ella para pedirle ayuda, esta dice: "*no me hable el chino, chink*[145]*!". C*on el paso de los días, cuando se refuerza su amistad, Jane (P64) le confiesa que no quiere hablar en esa lengua (chino) porque no quiere que la gente le trate como a una china, ella ha nacido en Estados Unidos y nunca ha visitado el país de sus padres, y por eso le molesta profundamente que los estadounidenses insistan en llamarle chinita. Esta escena revela que el uso de idioma también es un marcador para justificar y presentar la identidad de una persona. La alternancia de códigos y la selección del uso del idioma puede ser un hábito natural de los inmigrantes, en muchas ocaciones, también sirven para identificarse.

[145] *una denominación peyorativa para referir los chinos en inglés.*

11.5.8. Código 27. Capacidad de comunicación

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
27	Capacidad de comunicar y resolver problemas	Bajo	a	
		Mediano	b	
		Alto	c	
		No hay datos suficientes	d	

Tabla 23: Capacidad de comunicación. Proviene de Ficha No.2 para análisis de personajes, código 27. Elaboración propia.



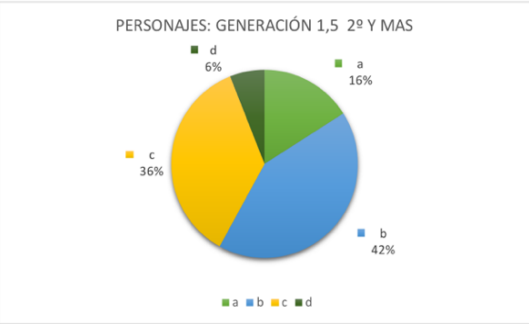


Grafico 30.1 Capacidad de comunicar y resolver problemas, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 26. Elaboración propia.

Grafico 30.2 Alternancia de código (Code switching) y mezcla de código: generación 1,5 y 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 26. Elaboración propia.

El dominio del idioma se relaciona estrechamente con la capacidad de comunicar y resolver problemas, puesto que dominar el inglés facilita las tareas cotidianas y mejora la competencia laboral de los inmigrantes. Como consecuencia, los inmigrantes de 1. 5ª o 2ª generación migratoria recibe mayores ventajas debido a su alta capacidad del idioma nativo. Por otro lado, la concentración geográfica de los inmigrantes chinos ofrece un espacio relativamente cerrado donde el uso del mandarín u otros dialectos del chino no encuentran ningún problema en sus intenciones comunicativas. Así pues, algunos personajes de la primera generación, a pesar de no dominar correctamente el inglés, pueden cubrir todas sus necesidades sin obstáculos procedentes de su

deficiencia idiomática. Estos personajes suelen vivir en Chinatown, y su interacción con los estadounidenses nativos es muy escasa. Por ejemplo, Bao Di (P162) en *Full Moon in New York* (1989), Hwei Lan (P34) y abuelo Gao (P85) en *Saving Face* (2005) son personajes de la primera generación que residen en Estados Unidos desde hace ya un largo tiempo, sin embargo, su nivel de inglés sigue siendo prácticamente nulo, ya que su círculo de vida habitual está dentro de Chinatown , y en este entorno, todos los que allí moran hablan el idioma chino.

Los aspectos relacionados con el uso de idiomas por parte de los inmigrantes es un elemento con mucha presencia en las películas elegidas. Generalmente se presentan con dos formas. En primer lugar, una serie de problemas aparecen en el proceso de comunicación intercultural chino-estadounidense, ya que el idioma es el primer obstáculo al que deben enfrentarse, porque el lenguaje es una parte vital de las actividades de comunicación intercultural con las personas con las que se va a convivir para establecer una conexión. Si los inmigrantes que viven en Estados Unidos no tienen la capacidad de hablar inglés, en realidad se están alejando de la sociedad de ese país, y su objetivo de sobrevivir allí se complica de forma notoria. Quien domina el idioma posee a su vez el derecho a hablar, lo cual supone también cumplir la función de asistencia mutua interpersonal con expresiones subjetivas. Esta función se refleja especialmente en nuestra vida diaria. Una parte considerable de la comunicación y las conversaciones cotidianas no están destinadas únicamente a transmitir noticias objetivas, sino a establecer una relación de asistencia mutua entre los interlocutores. En el proceso de comunicación mediante el lenguaje, ambas partes hablantes pueden sentir los intereses del otro lado, manteniendo frente a una actitud positiva una buena relación interpersonal. Los inmigrantes con bajo dominio del inglés no pueden comprender con precisión los mensajes de los demás en el proceso de comunicación intercultural, y la información que pretende emitirse en el diálogo no se recibe a

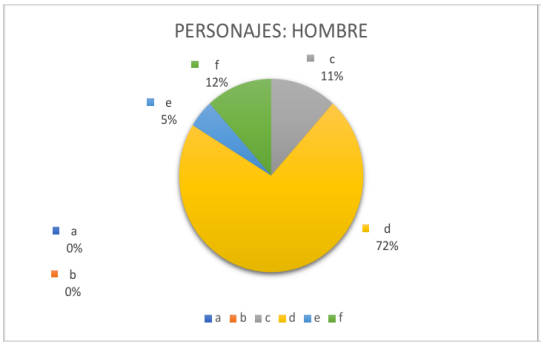
tiempo. Este tipo de relación de asistencia mutua interpersonal queda truncada. El problema de la capacidad de inglés de los inmigrantes se presenta con mucha frecuencia en las películas seleccionadas, deficiencias que aparecen principalmente en el grupo de la primera generación migratoria.

Por otro lado, en términos generales, el idioma, la cultura y la identidad pertenecen a diferentes categorías conceptuales, pero la interacción entre los tres siempre ha sido un enfoque importante en el campo de la investigación social y cultural. El idioma no es solo una herramienta de comunicación, sino también un portador de la cultura que representa. No importa que sea a nivel individual o grupal, el lenguaje es una parte muy influyente en la construcción de la identidad. Así como las opciones de vestimenta y las características de comportamiento de una persona pueden representarla, lo que esta dice también manifiesta su origen familiar y el contexto educativo. Aparte del propio idioma utilizado, el reconocimiento de identidad lingüística también procede de su forma de usar el lenguaje, y de cómo le influyen los diferentes interlocutores cuando interactúa con ellos. El lenguaje no solo está relacionado con la construcción del reconocimiento de la identidad personal, sino que también participa en la construcción del reconocimiento de identidad grupal. El uso y la elección del idioma presentarán diferentes situaciones debido a los propios atributos del hablante, entornos de conversación, temas de conversación, actitudes lingüísticas y prácticas culturales relacionadas con el idioma. Como hemos expuesto anteriormente, los inmigrantes que dominan perfectamente el chino y el inglés eligen automáticamente el idioma adecuado según las distintas situaciones, con el fin de disminuir las distancias entre los hablantes o aclarar su identidad y las actitudes identitarias.

11.5.9. Código 28. Creencia religiosa

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
28	Creencia religiosa	Catolicismo	a	
		Cristianismo	b	
		Budismo	c	
		Ateísmo	d	
		Daoísmo	e	
		No hay datos suficientes	f	

Tabla 24: Creencia religiosa. Procedente de Ficha No.2 para análisis de personajes, código 28. Elaboración propia.



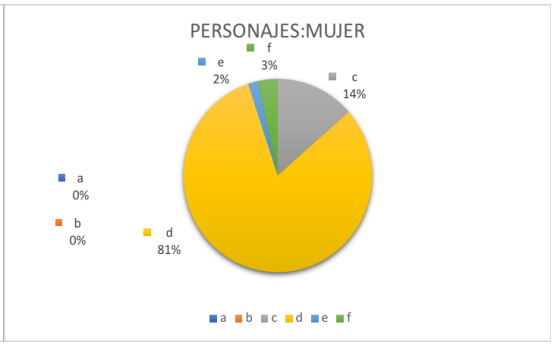


Grafico 31.1 Creencia religiosa, hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 28. Elaboración propia.

Grafico 31.2 Creencia religiosa, mujer Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 28. Elaboración propia.

Según los gráficos 31.1 y 31.2, la presencia de la religión es relativamente escasa en las películas elegidas, la mayoría de los personajes no muestran creencias religiosas (Código 28, Variante d. *Ateísmo,* hombre: 72%, mujer: 81%).

Las creencias religiosas de los personajes se refieren principalmente a las religiones tradicionales de China: el budismo y el taoísmo. Se presentan a través de algún tipo de decoración en el hogar, los elementos budistas aparecen en obras como *Eat a Bowl of Tea* (1989)*, Illegal Inmigrant* (1985) *o Full Moon in New York* (1989). En estas películas, los personajes con mayor edad queman incienso y rezan en casa como

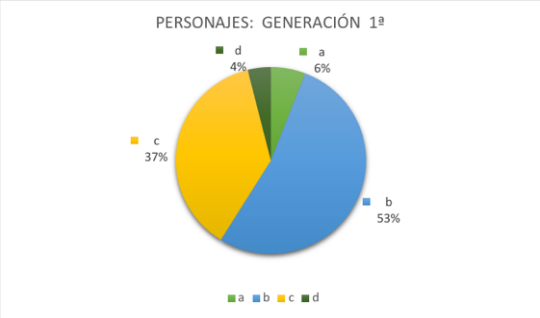
habito cotidiano. Por ejemplo, Uncle Tam (P52) pone una estatua de Buda en su bar, y todos los días reza antes de abrir su establecimiento. La abuela de Cindy Li (P131) de *Illegal Inmigrant* (1985) insiste en quemar incienso frente a la estatua todos los días. El daoísmo se presenta con menos frecuencia, en *American Fusion* (2005), la madre de Yvonne está enferma, pero la anciana se niega a ir al hospital e insiste en buscar un mago para que realice ritos curativos en su propio hogar.

En las películas estadounidenses de tema religioso, el catolicismo tiene una posición predominante, se muestran sus características en las descripciones de los creyentes, su influencia en la construcción de la humanidad, etc. De hecho, la presencia de esta religión no se limita solamente a las películas religiosas, sino que aparece tangencialmente en casi todos los tipos de cintas estadounidenses. El catolicismo es la religión original de muchos inmigrantes estadounidenses, símbolo de su identidad de "extranjero" que les ayuda a mostrar el estilo americano de vida que poseen. La marginación del catolicismo tanto en la cultura popular como en la política de Estados Unidos no existe en las películas estadounidenses de corte popular, ya que es la religión más influyente y no el cristianismo. Pero estas dos religiones no tienen presencia en las películas elegidas, realizadas por directores chinos de ultramar, los inmigrantes chinos suelen mantener su propia creencia religiosa original, influenciada profundamente por el budismo y el taoísmo. La nueva generación de los inmigrantes chinos ha perdido esta preferencia religiosa, tampoco crecen en un ambiente con influencia fuerte religiosa, por lo tanto no suele estar presente una creencia religiosa en las películas elegidas donde participan personajes de segunda o posteriores generaciones migratorias.

11.5.10. Código 29. Hábito de alimentación

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
29	Hábito de alimentación	Estilo americano	a	
		Estilo chino	b	
		Estilo mezclado	c	
		No hay datos suficientes	d	

Tabla 25: Hábitos alimenticios. Procedente de Ficha No.2 para análisis de personajes, código 29. Elaboración propia.



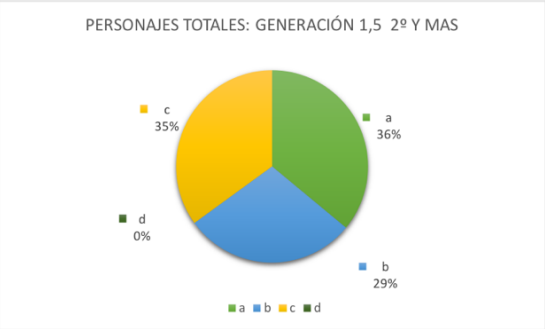


Grafico 32.1 Hábito de alimentación, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 29. Elaboración propia.

Grafico 32.2 Hábito de alimentación: generación 1,5 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 29. Elaboración propia.

Según los resultados estadísticos de los gráficos 32.1 y 32.2, los personajes de diferentes generaciones migratorias demuestran distintos hábitos de alimentación. Escasos personajes de 1ª generación migratoria pueden cambiar completamente sus hábitos alimenticios, y persisten en consumir comidas típicas de China. En comparación, los personajes del resto de generaciones empiezan a adquirir hábitos norteamericanos respecto a los tipos de alimento. Las escenas en las cuales se está comiendo aparecen con una alta frecuencia en las películas elegidas, en la mayoría, cuando están sentados a la mesa los miembros de una familia de emigrantes, parece que ejecutasen una especie de rito cultural. Existe un refrán chino que dice que la gente común considera que comer (o comida) es algo tan grande como el cielo. *(mi yi*

shi wei tian). Por lo tanto, en el seno de la familia china, comer es algo más que alimentarse, y sabida esta circunstancia por los directores, las tomas de comidas hogareñas son inevitables sirven para dem ostrar la vida cotidiana de los inmigrantes, también es un símbolo con alusión cultural muy fuerte.

En los hábitos alimenticios de la primera generación de inmigrantes chinos, mantener los hábitos en las comidas chinas representa una proporción particularmente alta (Código 29. Variante b. *Estilo chino*: 53%). Se puede apreciar que, en las películas seleccionadas, la mayoría de los personajes de la primera generación mantiene la costumbre de consumir comida china en su casa. Sin embargo, esta proporción disminuye significativamente entre personajes de otras generaciones, ya que sus hábitos alimenticios están influenciados por la cultura alimentaria estadounidense.

La escena de una comida en *The Wedding Wanquet (El banquete de bodas)* (1993) es particularmente interesante. El propio nombre de la película, *The Wedding Wanquet,* se refiere a la cena de una boda. Toda la trama gira en torno a dicho banquete, y debido a su conexión con las costumbres tradicionales de la ceremonia de matrimonio, la cena está marcada por influencias culturales chinas. Para satisfacer el deseo de sus padres de tener un nieto, el protagonista Wei-tung (P19) esconde su homosexualidad y se casa con una amiga, la cual necesita obtener la tarjeta verde a través de un matrimonio. Al conocer los padres la noticia de su matrimonio, acuden a Estados Unidos para organizar una boda formal y celebrar un banquete chino tradicional. A lo largo de la ceremonia, se muestran una serie de costumbres arcaicas de las bodas tradicionales de China. La mayoría de los invitados son los conocidos del organizador del evento, Chen (P179), por lo tanto, casi todos son inmigrantes chinos. Los diversos entretenimientos de una boda china resultan extraños para los invitados estadounidenses, el director Ang Lee desempeña un personaje de visitante y le dijo a

un visitante estadounidense nativo al que *"Estás viendo el resultado de cinco mil años de represión sexual en China"* cuando los visitantes celebran la boda con algunos juegos típicos y innobles, por ejemplo la pareja recién casada necesita esconderse baja las sabanas de la cama y quitar todas las ropas de ellos en un tiempo contado, mientras todos, los visitantes están arreador de la cama contando el tiempo, si la pareja no puede cumplir esta tarea dentro de un tiempo, los visitantes van a quitar las sabanas no importan como queda la pareja. En resumen, la mayoría de estos juegos son malas tradiciones chinas.

Comer es más bien un ritual para los chinos, una actividad importante en bodas, funerales, cumpleaños, bautizos, para que los niños cumplan cien días y para que los jóvenes sean admitidos en la universidad. En *The Wedding Wanquet* (1993), los padres de Wei- tung (P66, P67) creen que tener un certificado de matrimonio no significa nada si no se invita a muchas personas para que celebren juntos el acontecimiento en un banquete imprescindible. El que transcurre en esta película refleja completamente el pensamiento tradicional de los chinos sobre cómo se hereda la ascendencia. Las cenas familiares después de la ceremonia muestran la enorme contradicción entre los padres y los recién casados, fiel reflejo de los conflictos entre la ideología actual representada por el hijo homosexual y el pensamiento tradicional de sus padres.

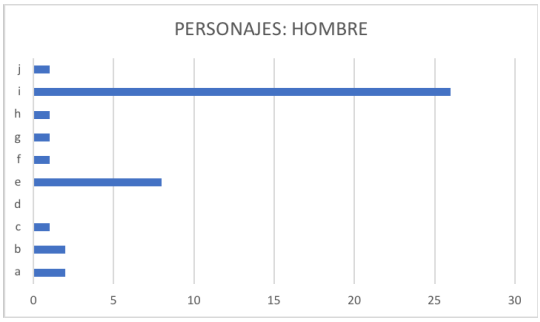
En *Pushing Hands (Manos que empujan)* (1995) las escenas de comidas en grupo se enfocan en la barrera cultural entre China y Occidente, y el entorno en que se celebran muestran los diversos gustos de los comensales reunidos. El anciano padre chino, la nuera estadounidense nativa, el hijo migratorio, el nieto miezla de sangre, cenan en la misma mesa, pero toman diferentes comidas y utilizan diferentes idiomas para comunicarse. Mr. Chu (P30) cree que las ensaladas que come su nuera no son nutritivas e insiste en que al nieto se le debe alimentar con comidas chinas, su nuera Martha (P78) no acepta los platos compartidos y el uso de los palillos. Estas escenas retratan de forma directa los conflictos culturales de una familia trasnacional. En *A*

Thousand Years of Good Prayers (2008) también aparecen muchas escenas en las que la hija y el padre cenan juntos en casa, pero esta actividad cotidiana que debería servir para un acercamiento entre ellos, tiene efectos contrarios. Sus conversaciones son prácticamente inexistentes en la mesa, y cuando se dan, suelen terminar en pelea porque Mr.Shi (P38) apresura a su hija Yilan (P99) para que busque una pareja, pero entre los dos existen muchas discordancias sobre el matrimonio que generan una discusión en la que ninguno cede en sus planteamientos. La mayoría de sus discusiones sucuden en las cenas. En estas películas, los directores muestran numerosas diferencias y semejanzas entre las distintas generaciones de una misma familia de inmigrantes chinos. Por un lado, el mantenimiento de las costumbres alimentarias y las tradiciones chinas se convierten en fuertes lazos entre los personajes migrantes de diferentes generaciones. Por otro lado, las contradicciones y los conflictos entre los miembros familiares son consecuencia de la cultura oriental enfrentada a la occidental, la tradición frente a la modernidad, los valores confucianos frente al individualismo americano. Tanto las semejanzas como los conflictos se presentan a través de los diferentes tipos de comida y las conversaciones mantenidas en el seno familiar durante el momento de la cena.

11.5.11. Código 30. Afición

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
30	Afición	Actividades tradicionales : mahjong, taichí, ópera china	a	
		Deporte	b	
		Gastronomía	c	
		Lectura y cultura literaria	d	
		Música o baile	e	
		Viaje	f	
		Pintura	g	
		Teatro	h	
		No presenta ninguna afición	i	
		No hay datos suficientes	j	

Tabla 26: Aficiones. Proviene de Ficha No.2 para análisis de personajes, código 30. Elaboración propia.



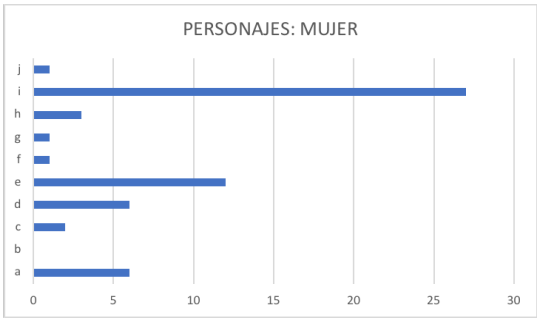


Grafico 33.1 Afición: hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 30. Elaboración propia.

Grafico 33.2 Afición: mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 30. Elaboración propia.

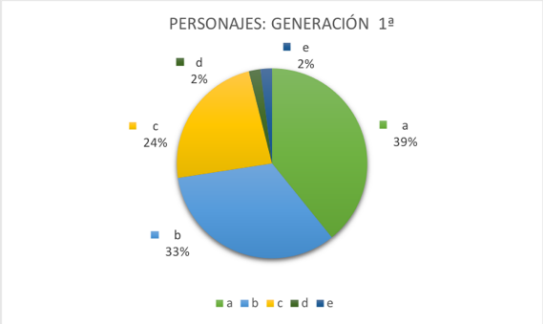
La presencia de una afición puede profundizar en las dimensiones de la figura de un protagonista fílmico y enriquecer sus detalles. En general, la mayoría de los personajes no presentan una afición específica, y entre las que pueden apreciarse, la música o el baile es la más presentada (Código 30, Variante e. *Música y baile.* hombre: 8 personajes, mujer: 12 personajes). Por ejemplo, a Chang Hong (P1), el protagonista de *Chang is Missing* (1982), le gusta el baile todos los fines de semana visita un club de danza en Chinatown. A Jasmine (P47) le encanta la música esta afición le reporta un modo de supervivencia, ya que después de llegar a Estados Unidos trabaja en un bar como cantante. Entre todas las posibilidades expuestas, debe mencionarse la afición a las actividades tradicionales: Mahjong, taichí y ópera china. La escena donde se juega Mahjong aparece en muchas de las películas elegidas, quizá la más representativa sea la que puede verse en *The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993), cuando las tres mujeres mayores: Lindo (P23), Anmei (P25) y Ying Ying (P27) y June (P22) están jugando Mahjong en la casa, evento que se ha convertido en una rutina para ellas. Después del fallecimiento de la madre de June, esta ha ocupado la posición de su madre para sustituirla. El director Ang Lee muestra la vida social de los inmigrantes

chinos a través de las mesas de Mahjong, donde los jugadores difunden rumores o comentan las anécdotas de sus vecinos mientras mueven las fichas. Mahjiong se convierte pues en un medio de comunicación social de los individuos. Además, es el entretenimiento preferido de los personajes con mayor edad, la madre de Cindy (P129) en *Illegal Inmigrant* (1985), la madre de Yvonne (P87) en *American Fusion* (2005) y la madre de Will (P34) en *Red Doors* (2006), todas aparecen jugando al Mahjong con otros inmigrantes chinos. El Taichí también es un evento muy típico de China que se refleja en las cintas; Mr. Chu (P30) en *Pushing Hands (Manos que empujan)* (1995) era un maestro de Taichí en China, pero después de la inmigración no encuentra compañeros que compartan esta afición, hasta que visita Chinatown y entra en un centro de cultura china. Estas aficiones no son únicamente actividades de entretenimiento para los chinos, sino que se consideran símbolos de la cultura tradicional de su país.

11.5.12 Código 31-33 Vivienda (tipo de comunidad / ubicación/ tipo de vivienda / tipo de vivienda)

Ficha 2. Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de Variante	Suplemento
31	Vivienda/ tipo de comunidad	Chinatown / Comunidad china	a	
		Comunidad americana	b	
		Comunidad mezclada	c	
		No hay datos suficientes	d	
		No se aplica esta categoría	e	
32	Vivienda/ ubicación	Zona rural	a	
		Suburbio	b	
		Centro de ciudad	c	
		No hay datos suficientes	d	
33	Vivienda/ tipo de vivienda	Apartamento propio	a	
		Apartamento alquilado	b	
		Habitación alquilada	c	
		Vivienda adosada	d	
		Vivienda unifamiliar	e	
		No hay datos suficientes	f	

Tabla 27: Vivienda. Proviene de Ficha No.2 para análisis de personajes, código 31.32.33. Elaboración propia.



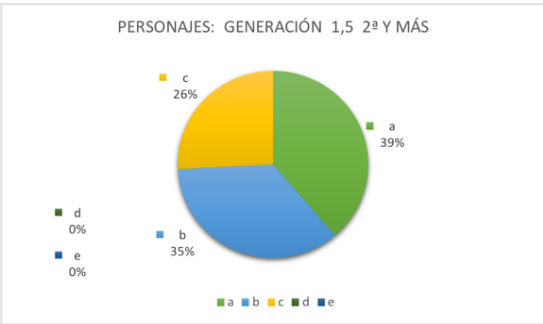


Grafico 34.1 Vivienda / tipo de comunidad, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 31. Elaboración propia.

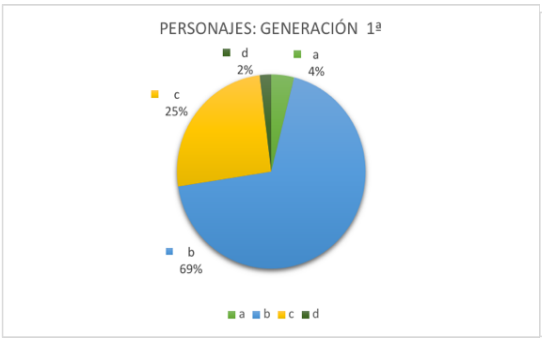
Grafico 34.2 Vivienda / tipo de comunidad: generación 1,5 y 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 31. Elaboración propia.

Los dos gráficos anteriores 34.1 y 34.2, referidos al tipo de vivienda en las distintas generaciones migratorias, 1ª generación en el primero y 1. 5ª y 2ª generaciones en el

segundo, muestran un perfil prácticamente idéntico, únicamente diferenciado en el primero de ellos por la pequeña inclusíon (2% en ambos casos) de las categorías relativas a una insuficiencia de datos de los personajes (*Código 31, Variante d. No hay datos suficientes*) o pertenecientes a una categoría donde no se aplica esta circunstancia (Código 31, Variante e. *No se aplica está categoría*). La estructura de los gráficos es triangular, sin apenas diferencias en cada uno de los trozos de la tarta: un tercio de los personajes residen en Chinatown o entornos propios de comunidades chinas, otro tercio en comunidades estadounidenses y otro tercio en zonas donde se mezclan los dos tipos. Si bien la residencia más común y lógica para los emigrantes de la 1ª generación sería en entornos de comunidades chinas como Chinatown, no lo es tanto para las siguientes generaciones que adoptan la cultura norteamericana como forma de vida, por lo cual su elección no depende tanto del lugar donde residen sus compatriotas. Así pues, la influencia de unos en otros, hace que se diversifiquen las ubicaciones, en un caso de los ancestros sobre sus descendientes y en otras en dirección contraria. Algunos personajes de las últimas generaciones viven con sus padres o familiares en entornos chinos, y algunos de la primera se desplazan o eligen el lugar donde están sus hijos. En el primer caso, tiene los ejemplos de la protagonita Cindy (P3) y su hermano (P50) en *Illegal Inmigrant* (1985), la pareja recien casada Ben Loy (P8) y Mei Oi (P9) con el padre de Ben Loy (P56), Raymond Cheng (P41) y Tina Cheng (P42) con su madre Elanie Cheng (P40) en *Children of Invention* (2010). El segundo caso lo muestra por ejemplo Mr. Chu (P30) en *Pushing Hands (Manos que empujan)* (1995) o Hwei Lan (P34) en *Saving Face* (2005).

En la vida real, la concentración geográfica de los inmigrantes chinos, sobre todo de primera generación, es un fenomeno muy habitual en Estados Unidos. La primera comunidad de inmigrantes chinos en este país apareció a finales del siglo XIX, fue resultado directo del movimiento anti-chino en la costa oeste de Estados Unidos y la Ley de Exclusión de China de 1882 por el Gobierno Federal. En el desarrollo posterior,

Chinatown gradualmente dio forma a su cultura étnica distintiva y a sus características económicas, de tal forma que logró el reconocimiento de los primeros inmigrantes chinos y se convirtió en uno de los asentamientos étnicos más representativos de Estados Unidos. En los últimos 30 años, con el rápido crecimiento de la población china, debido tanto a los nacimientos como al aumento continuo de nuevas migraciones, la comunidad de inmigrantes chinos en Estados Unidos ha experimentado grandes cambios, especialmente en las ciudades y suburbios tradicionales donde los chinos residen en las costas este y oeste entre otras áreas. También en ciudades en las que hasta ahora no solían establecerse los emigrantes chinos, están surgiendo nuevos asentamientos cualitativamente diferentes de los barrios chinos tradicionales. En todo caso, los gráficos 34.1 y 34.2 reflejan la vida y las viviendas de los personajes que aparecen en las películas seleccionadas, que puede reflejar o no fielmente lo que sucede en la realidad.



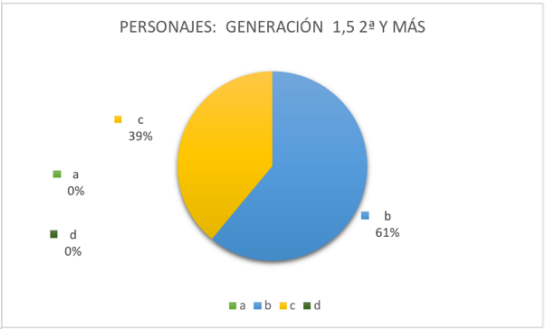


Grafico 35.1 Vivienda / ubicación, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 32. Elaboración propia.

Grafico 35.2 Vivienda / ubicación: generación 1,5 y 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 32. Elaboración propia.

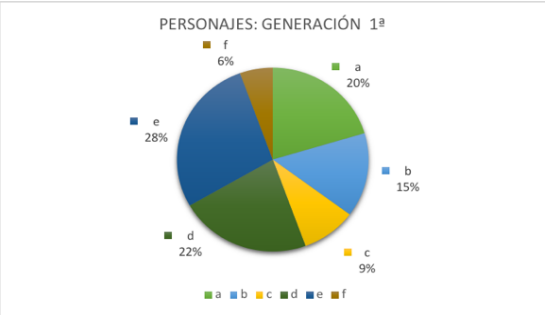
En los gráficos referidos a la ubicación de las viviendas, observamos como mayoritariamente tanto en la 1ª generación como en las restantes, el mayor

porcentaje lo ocupan las zonas suburbiales (69% 1ª generación, 62% resto de generaciones), lo cual indica de nuevo que los inmigrantes se agrupan en barrios donde residen sus compatriotas, como es el caso ya comentado de Chinatown u otros lugares sitos en la misma o en diferentes ciudades. Por supuesto, también con la influencia de sus posibilidades económicas, que les hacen elegir ubicaciones donde los alquileres son más baratos. El ejemplo más representativo es la protagonista Zhao Hong (P18) en *Farewell China* (1990). La ubicación de su vivienda está vinculada estrechamente a su condición económica después de emigrar. Reside en una vivienda miserable dentro de un gueto debido a sus apuros económicos, y su trabajo en una tienda de pollo frito no le ofrece la oportunidad de mejorar, por lo que decide mudarse al barrio chino. Para ganar más dinero, se introduce en un negocio de estafas económicas, lo cual mejora significativamente sus recursos económicos, tanto que puede mudarse a un apartamento del centro de la ciudad.

Aun así, la vivienda en los centros de las ciudades también recoge en las películas seleccionadas un porcentaje significativo, mayor en el caso de las generaciones 1, 5ª y 2ª (un 39% frente al 25% de la 1ª generación). Las causas están determinadas de nuevo por un mayor nivel de integración de los emigrantes más jóvenes o nacidos en v, con mayores recursos económicos, idiomáticos o de relación con personajes nativos. Destacados ejemplos se encuentran en las hijas de *The Joy Luck Club (El club de buena estrella),* Waverly (P24), Rose(P26) y Lena(P28), las cuales no conviven con su madre. Las tres tienen un trabajo digno y una alta condición económica, lo que las permite tener su residencia en el centro de la ciudad.

También hay un bajo porcentaje de personajes sin datos suficientes, pero solo en el caso de la 1ª generación (Código 32. Variante d. *No hay datos suficientes*: 2%). Las zonas rurales aparecen con muy poca frecuencia como entorno argumental, y solo lo apreciamos en un escaso 4% de la 1ª generación, mientras que en el caso de las

últimas generaciones ni siquiera aparece una sola vez. Evidentemente los emigrantes llegados a otro país necesitan buscar trabajo para subsistir, y este se encuentra con mucha mayor frecuencia en las grandes ciudades, donde además residen familiares o conocidos que les ayudan a encontrarlo. Además, los emigrantes más jóvenes encuentran más relaciones sentimentales o de ocio en las urbes, lo cual les influye también en la elección de su residencia. Dicha realidad ha sido reflejada en las películas seleccionadas, cuyo contexto geográfico suele ser las ciudades estadounidenses, y raramente se muestran entornos rurales. Nueva York, los Ángeles, San Francisco y otras grandes urbes son las zonas que aparecen con una mayor frecuencia.



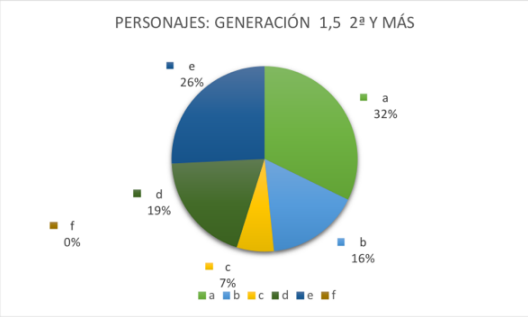


Grafico 36.1 Vivienda / tipo de vivienda, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 33. Elaboración propia.

Grafico 36.2 Vivienda / tipo de vivienda: generación 1,5 y 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 33. Elaboración propia.

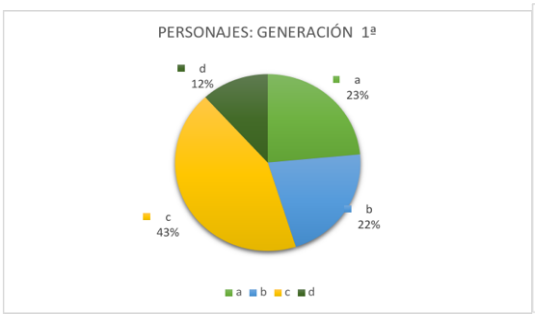
En el caso de los emigrantes chinos, tal y como apreciamos en los gráficos anteriores, existe una gran diversidad. El mayor porcentaje en generación 1, 5ª y 2ª y más corresponde a un apartamento propio *(*Cógido 33. Variante a*. Apartamento propio*), dato menor en la 1ª generación (un 32% frente a un 20%), dato que de nuevo alude a la mayor capacidad económica de los emigrantes más arraigados en tierras estadounidenses y a sus mayores posibilidades de relacionarse con nativos o

residentes chinos. Alquilar un apartamento (Cógido 33. Variante b. *Apartamento adquilado*) es una opción que ocupa un porcentaje parecido en todas las generaciones (15% 1ª generación y 16% resto de generaciones), y también el resto de datos son muy similares. La habitación alquilada (Cógido 33. Variante c. *Haitación adquilado*) ocupa un 9% en la 1ª generación y un 7% en el resto, la vivienda adosada (Cógido 33. Variante d. *Vivienda adosada*), un 22% en la 1ª generación y un 29% en el resto, la vivienda unifamiliar (Cógido 33. Variante e. *Vivienda unifamiliar*), un 28% en la 1ª generación y un 26% en el resto, mientras que la ausencia de datos suficientes (Cógido 33. Variante f. *No hay datos suficientes*) solo se encuentra en las películas seleccionadas en el caso de la 1ª generación, con un porcentaje del 6%. El foco prioritario de atención en las tramas argumentales sobre las mujeres, refleja en estos gráficos la diversidad de las protagonistas, ya que aparecen trabajadoras con pocos recursos, pero también empresarias, esposas de nativos y otras muchas situaciones que lógicamente influyen en el tipo de vivienda.

11.5.13. Código.34 Vivienda (Estilo de decoración de vivienda)

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
34	Estilo de decoración de vivienda	Americana moderna	a	
		China tradicional	b	
		Mezcla	c	
		No hay datos suficientes	d	

Tabla 29: Estilo de decoración de vivienda. Proviene de Ficha No.2 para análisis de personajes, código 34. Elaboración propia.



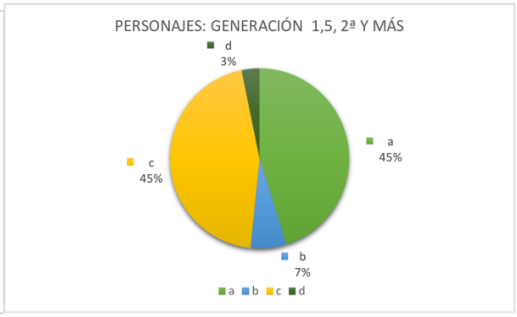


Grafico 37.1 Estilo de decoración de vivienda, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 34. Elaboración propia.

Grafico 37.2 Estilo de decoración de vivienda: generación 1,5 y 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 34. Elaboración propia.

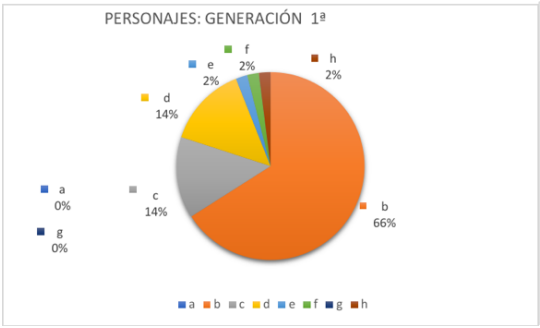
La diferencia entre estos dos gráficos 37.1 y 37.2 estriba principalmente en la procedencia de los estilos de decoración diferenciadores, puesto que la mezcla de estilos ocupa un porcentaje muy similar entre las distintas generaciones (1ª generación, 43% y resto de generaciones 45%). Entre los personajes analizados en las películas seleccionadas, en los de la primera generación la preferencia por una decoración de estilo chino es similar a la de estilo estadounidense (22% y 23% respectivamente). Sin embargo, en las generaciones 1, 5ª y 2ª el estilo chino ocupa un porcentaje muy bajo en relación con el habitual en las viviendas del país de origen de los emigrantes (un 7% en comparación con el 45% de las decoraciones norteamericanas). Aquellos de los que no se tienen datos suficientes son más numerosos en la 1ª generación, puesto que los personajes suelen ser frecuentemente secundarios de edad avanzada que giran en torno a protagonistas más jóvenes. Deducimos de estos gráficos que las nuevas generaciones, tal y como hemos comentado en otros apartados, se adaptan a la nueva cultura de acogida, y recogen sus gustos y preferencias a la vez que van olvidando progresivamente lo relativo a sus países de origen.

El 22% de personajes de la primera generación que muestran un estilo chino tradicional en su vivienda, ofrecen unas escenas visualmente enriquecidas. Por ejemplo, en *The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993) cuatro madres inmigrantes, Wu Suyuan (P21), Gong Linda (P23), Gu Yingying (P25) y Su Anmei (P27) se reúnen semanalmente para jugar al Mahjong. Para estas ocasiones, las mujeres se visten con trajes chinos, comparten platos chinos y juegan al típico juego chino Mahjong, sus conversaciones también versan sobre historias de su país y rumores de otros inmigrantes conocidos. Sus reuniones nos ofrecen escenas muy marcadas de la cultura china. Otro ejemplo destacado proviene de *The Wedding Banquet (El banquete de bodas)* (1993), el protagonista Wei-tung (P19), un inmigrante chino homosexual, convive con su pareja estadounidense Simon (P68), que ha decorado la casa según el estilo de su país. Cuando sus padres le notifican que van a venir a Estados Unidos a visitarle, ambos dedican un día entero a cambiar la decoración de su casa. Los dibujos chinos y los adornos de estilo tradicional asiático sustituyen a los dibujos modernos y otro tipo de adornos de esta tendencia. Esta escena refleja como los personajes son conscientes de que la estética de su vivienda debe adaptarse a las preferencias de los inmigrantes para no perder por completo los valores de su origen. Hay espacios donde se requiere destacar la identidad de la cultura china, por ejemplo, los restaurantes, los centros culturales, etc. En estos lugares, el uso de las decoraciones de estilo chino es una necesidad comercial, pero en otros casos es una necesidad propia, un deseo de mantener su propia identidad cultural, mitigando de esta forma la nostalgia. Por ejemplo, Zhao Hong (P12), la protagonista de *Full Moon in New York* (1989) emigra a Estados Unidos para casarse con Thoms (P61), un inmigrante chino de segunda generación, cuya casa muestra un estilo claramente estadounidense. Zhao Hong (P12) intenta poner algunos adornos chinos, pero su esposo lo rechaza argumentando que "estás en Estados Unidos no deberías poner cosas raras de China viviendo en Estados Unidos."

11.5.14. Código 35. Frecuencia de viajar a China

Ficha 2. Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de Variante	Suplemento
35	Frecuencia de viajar a China	Nunca desde el nacimiento	a	
		Nunca después de inmigración	b	
		Nunca por emigrar en fechas recientes	c	
		Poca Frecuencia	d	
		Frecuencia media	e	
		Mucha frecuencia	f	
		No hay datos suficientes	j	
		No se aplica esta categoría	h	

Tabla 30: Frecuencia de viajar a China. Proviene de Ficha No.2 para análisis de personajes, código 35. Elaboración propia.



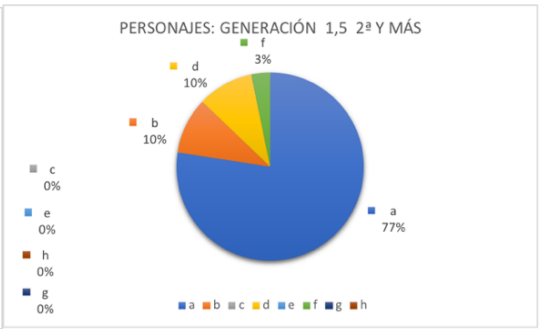


Grafico 38.1 Frecuencia de viajar a China, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 35. Elaboración propia.

Grafico 38.2 Frecuencia de viajar a China: generación 1,5 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 35. Elaboración propia.

A la vista de los gráficos 38.1 y 38.2, es evidente la enorme diferencia entre categorías que existe entre las distintas generaciones migratorias en este apartado. Sin embargo, se analiza los datos presentados como categoría mayoritaria en ambos, puede darse cuenta que en realidad muestran una misma realidad de los emigrantes analizados en

las películas seleccionadas. En los de la 1ª generación, el 66% que alude a que no han vuelto a viajar desde que emigraron, indica la misma circunstancia que el 77% de las restantes generaciones referida a que nunca han vuelto a su país de origen desde que nacieron. Claro está que en a 1ª generación esto no puede darse porque su lugar de nacimiento no es Estados Unidos, y en las otras dos generaciones porque muchos de ellos no son emigrantes, sino descendientes de estos, los que sí lo son, quedan reflejados en un porcentaje del 10% (Código 35, variante b. *Nunca después de inmigración*). Es muy habitual que la mayoría de los personajes de primera generación migratoria no hayan regresado a su patria después de llegar al país de acogida. Gran parte de las películas elegidas reflejan a los inmigrantes de década 60-80, los cuales han viajado por motivos políticos o económicos. Para los refugiados políticos, el regreso a su país les resulta imposible, y para los demás, solo es factible si mejoran su situación económica, La Gran Hambruna China que sucedió entre 1959 y 1961 provocó la huida de muchos ciudadanos, los cuales, normalmente llegaron a Estados Unidos con una competencia laboral muy baja, y las pobres remuneraciones que recibían por sus trabajos poco cualificados les obligaban a elegir entre comprar un billete de avión para viajar a su país, o mandar el dinero a su familia para ayudarles en su supervivencia, así que por lo general se decidían por esta última opción. . Además, muchos inmigrantes chinos suelen traer a su familia con ellos una vez establecidos, o forman una nueva familia en el país de acogida, por lo tanto, el deseo de regresar a China disminuye de forma notable. Por ejemplo: la familia de Chan Hung (P1) de *Chan is Missing* (1982), la familia de Will (P33) en *Saving Face* y la familia de Ed Wong (P36) en *Red Doors* (2006) y las cuatro familias de *The Joy Luck Club* (1993).

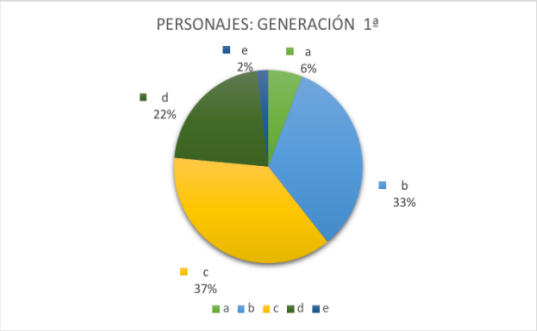
Los viajes con poca frecuencia son más habituales en los personajes de 1ª generación, a pesar de que en la mayoría de los casos ya tienen una avanzada edad, pero sus lazos con su tierra son más estrechos y sienten una mayor añoranza por visitar a sus parientes que continúan allí (Código 35, variante d. *Poca frecuencia*: 1ª generación,

14%, 1,5 y 2ª generación y más, 10%). Un 14% de la primera generación no ha viajado todavía porque han llegado al país de acogida en fechas recientes (Código 35, variante c. *Nunca por emigrar/ llegar en fechas recientes*), circunstancia que no sucede en el resto de generaciones. El resto de variantes presentan datos residuales poco significativos. Las razones que explican la frecuencia de los viajes pueden ser múltiples, situación económica, obligaciones laborales, circunstancias sentimentales, documentos que poseen los personajes, etc. Por ejemplo, una de las tres protagonistas, Lee Fung Jiau (P10), en *Full Moon in New York* (1989), una comerciante exitosa que regenta dos restaurantes chinos en Estados Unidos y una inmobiliaria en Hong Kong, circunstancias que la permiten visitar China frecuentemente. La misma situación se da con los personajes Mr. Gong (P157) en *Full Moon in New York* (1989), Mr. Mi (P110) en New York New York (2015) y Lenny (P115) de *Beijing and New York* (2016).

11.5.15. Código 36. Contactos con otras personas (con los estadounidenses)

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
36	Contactos con los estadounidenses nativos	Ningún contacto	a	
		Poco	b	
		Regular	c	
		Medianos	d	
		No hay datos suficientes	e	

Tabla 29: Contactos con los estadounidenses nativos. Proviene de Ficha No.2 para análisis de personajes, código 36. Elaboración propia.



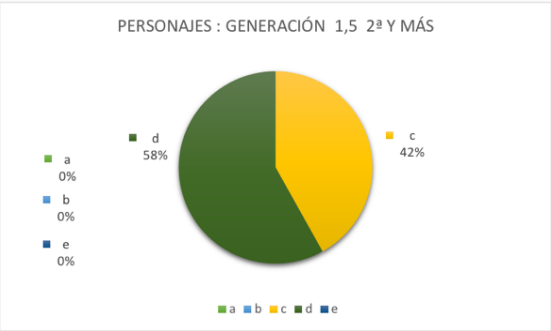


Grafico 39.1 Contactos con los estadounidenses nativos, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 36. Elaboración propia.

Grafico 39.2 Contactos con los estadounidenses nativos: generación 1,5 y 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 36. Elaboración propia.

Los apartados relativos a los contactos con otras personas, se analizan desde dos perspectivas diferentes, por un lado, diferenciando las distintas generaciones, y por otro diferenciando los géneros, y en ambos, según los datos procedentes del análisis de los personajes en las películas seleccionadas. En el primer caso, gráficos anteriores referidos a la relación con estadounidenses nativos, la división es altamente significativa. En la 1ª generación, la variedad es mucho más amplia, y aparece con un alto porcentaje la variante b. (Código 36. Variante b. *Poco,* 33%), mientras que el de la variante d. (Código 36. Variante d. *Muchos,* 22%) es menor. Incluso un 6% nunca ha tenido un contacto con estadounidenses nativos (Código 36. Variante a*. Ningún contacto*[146])

La variante c (Código 36. Variante c. *Regular*) sí que muestra similitud entre los gráficos que aluden a distintas generaciones (1ª generación, 37%, resto de generaciones, 42%). Los personajes que tienen pocos o ningún contacto con los estadounidenses son aquellos que viven en los barrios chinos, estas comunidades

[146] Código 36-38: "ningún" se refiere en las películas elegigidas, dicho personaje no tiene las escenas que demostran este tipo de contactos tampoco existen en las narraciones relacionadas.

han desarrollado sistemas completos de abastecimiento, así que todas sus necesidades básicas pueden satisfacerse en este entorno. Los círculos de contactos se forman entre los propios inmigrantes chinos, como por ejemplo la madre y los abuelos de Will, que a pesar de haber emigrado a Estados Unidos hace ya muchos años, siempre han residido en barrios chinos, y todas sus relaciones sociales han estado allí, como describe Will (P30) "*mis abuelos, viven en un espacio donde no transcurre el tiempo, ellos son como los jarros de cerámica, nunca cambian con el paso del tiempo*" en *Saving Face* (2005).

El gráfico referido a las dos últimas generaciones (gráfico 39.2) se divide únicamente en dos categorías, muchos contactos (Código 36. Variante d. *Muchos*) y contactos medianos (Código 36. Variante c. *Medianos*), siendo mayor la primera de ellas. A través de la observación de apartados anteriores es sencillo deducir sus causas, una mayor integración, zonas residenciales con residentes nativos, circunstancias laborales en establecimientos estadounidenses, etc., hechos que no suceden con los personajes de mayor edad que permanecen con una mayor asiduidad en sus hogares, y adolecen a menudo de los recursos comunicativos necesarios para relacionarse con personas que no sean de su origen étnico.



Grafico 40.1 Contactos con los estadounidenses nativos, hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 36. Elaboración propia.

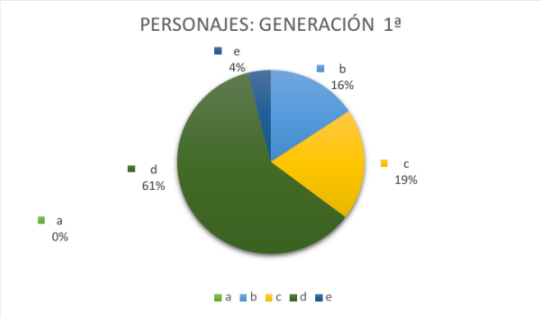
Grafico 40.2 Contactos con los estadounidenses nativos, mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 36. Elaboración propia.

En lo relativo a la diferencia existente entre los dos géneros respecto a su contacto con estadounidenses nativos, los gráficos 40.1, hombres, y 40.2, mujeres, muestran una similitud bastante pronunciada. Vemos como el Variante c. (Código 36. Variante c. *Medianos*) ocupa un porcentaje similar en ambos (37% y 33% respectivamente), sin embargo, el apartado d. (Código 36. Variante d*. Muchos*) es claramente superior en el caso de las mujeres (un 36% frente al 26% de los hombres), al contrario que el apartado b. (Código 36. Variante b. *Pocos*), donde el porcentaje es superior en el caso de los hombres (un 28% frente al 18% de las mujeres). También son contrarios la variante a. (Código 36. Variante a. *Ningún contacto*) y la variante e. (Código 36. Variante e. *No hay datos suficientes*). Mientras que los hombres presentan un menor porcentaje de ningún contacto (2% frente al 11% de las mujeres), aquellos de los que no se tienen datos es superior en el género masculino (7% frente al 2% del femenino). Estos datos sin duda son causados por el hecho de que las mujeres ocupan en las películas seleccionadas un mayor porcentaje de protagonismo que con frecuencia les hace contactar con nativos estadounidenses de ambos géneros, tanto a nivel de búsqueda de pareja o simplemente como una relación amistosa. Los hombres ocupan un menor espacio narrativo en las tramas, lo que provoca que sus contactos sean menores, con frecuencia como personajes secundarios alrededor de la protagonista femenina.

11.5.16. Código 37. y Código 38. Contactos con otras personas (con los inmigrantes chinos en Estados Unidos y los en China)

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de variantes	Suplemento
37	Contactos con los inmigrantes chinos en EE. UU.	Ningún contacto	a	
		Poco	b	
		Medianos	c	
		Muchos	d	
		No hay datos suficientes	e	
38	Contactos con los chinos residente en China	Ningún contacto	a	
		Poco	b	
		Medianos	c	
		Muchos	d	
		No hay datos suficientes	e	

Tabla 30: Contactos con los chinos (dos tipos). Proviene de Ficha No.2 para análisis de personajes, código 37 y código 38. Elaboración propia.



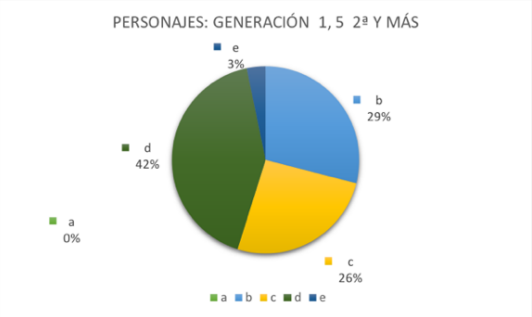
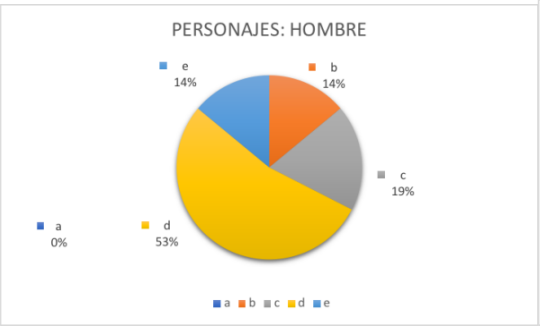


Grafico 41.1 Contactos con los emigrantes chinos residentes en Estados Unidos, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 37. Elaboración propia.

Grafico 41.2 Contactos con los estadounidenses nativos: generación 1,5 y 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 37. Elaboración propia.

En este apartado, haciendo referencia a las diferentes generaciones, la 1ª generación muestra una amplia mayoría en la Variante d. (*Código 37. Variante d. muchos contactos*: 61%), mientras que en el caso de 1,5 y 2ª generación el porcentaje es más bajo, si bien sigue siendo significativo (42%). Los contactos con otros inmigrantes chinos de personajes de 1,5y 2ª generación pueden ser voluntarios o no, en este último caso, aunque estos personajes ya tengan su propio círculo de amistades entre estadounidenses nativos, su familia les obliga a mantener contactos sociales con otros inmigrantes chinos. Por ejemplo: Will (P30) de *Saving Face* (2005), una cirujana exitosa.

Su madre y sus abuelos la obligan a participar en reuniones y fiestas de inmigrantes chinos en Chinatown, con el propósito de que celebre matrimonio con uno de ellos. La presión familiar es pues un factor importante para que los inmigrantes chinos no pierdan el contacto con personas de su propia etnia. Otros personajes como los hermanos Cindy Li (P3) y Xiao Hua (P50) de *Illegal Inmigrant* (1985) también muestran muchos contactos con inmigrantes chinos, ya que la ubicación de su residencia y los frecuentes eventos familiares influyen en su vida social. El resto de la tarta lo ocupan las variantes b. (*Código 37. Variante b. pocos contactos*: 1ª generación 16%, resto de generaciones 29%) y c. (*Código 37. Variante* c. *contactos medianos*: 1ª generación 19%, resto de generaciones 26%). Es significativo el hecho de que el apartado a. (*Código 37. Variante* a, *ningún contacto*) no aparece en los gráficos, lo cual es lógico considerando que los emigrantes suelen residir en barrios donde imperan las comunidades de su procedencia, y tras su llegada a un nuevo país necesitan el apoyo y consejos de sus parientes o amigos. De aquellos que no se tienen datos suficientes solo se muestran porcentajes residuales (4% y 3%), lo cual es lógico teniendo en cuenta las tramas de las películas seleccionadas donde se narran de manera mayoritaria las circunstancias y entornos donde se ubican los emigrantes en Estados UnidosLa misma explicación puede darse a la preponderancia de que tengan muchos contactos con sus compatriotas, aunque tal y como apreciamos, en la 1ª generación es mucho más evidente que en las restantes, por la circunstancia, que ya hemos reiterado, de que nacer en Estados Unidos o llegar a una edad temprana influye en los contactos con nativos estadounidenses y en su forma de vida, que puede a veces estar alejada del ámbito chino.



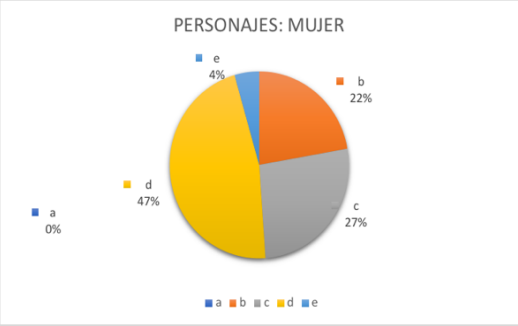
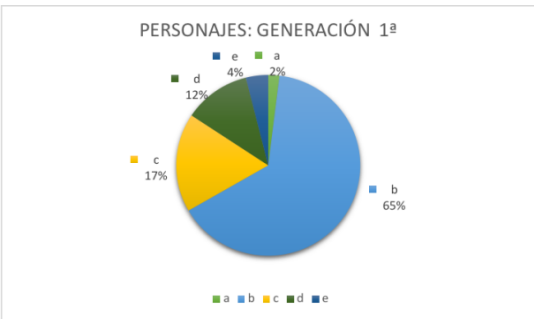


Grafico 42.1 Contactos con los emigrantes chinos residentes en Estados Unidos, hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 37. Elaboración propia.

Grafico 42.2 Contactos con los emigrantes chinos residentes en Estados Unidos, mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 37. Elaboración propia.

Los dos gráficos hacen referencia también al contacto de los emigrantes con compatriotas chinos, pero en relación con el género. En ambos casos, masculino y femenino, casi la mitad de la tarta está ocupada por la variante d. (Código 37. Variante d. *Muchos*), 53% en el caso de los hombres y 47% en el caso de las mujeres, lo cual es lógico considerando los apartados anteriores que hacían referencia a su lugar de residencia en barrios integrados por su misma comunidad étnica. La variante c (Código 37. Variante c. *Medianos*) es mayor en el caso del género femenino (27% frente a 19%), posiblemente por el hecho de que en las películas analizadas la mujer ocupa un lugar predominante como protagonista, lo ha explicado anteriormente. También la variante b. (Código 37. Variante b. *Poco*) presenta esta misma característica, con mayor porcentaje de los casos referidos a las mujeres (22% frente a 14%), y sin embargo es bastante mayor el porcentaje en el caso de los hombres en referencia a la variante e. (Código 37. Variante e. *No hay datos suficientes*), ya que ocupan un 14% frente al escaso 4% de las mujeres, de nuevo a causa de que la historia de las mujeres es la que normalmente se narra en el argumento fílmico.



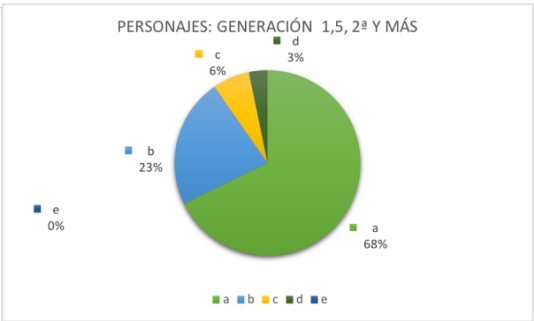
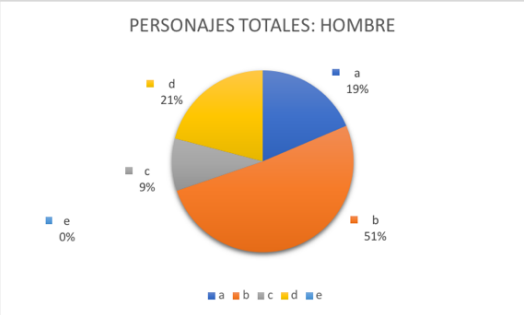


Grafico 43.1 Contactos con los chinos residentes en China, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 38. Elaboración propia.

Grafico 43.2 Contactos con los chinos residentes en China, generación 1,5 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 38. Elaboración propia.

Respecto a los contactos con compatriotas chinos residentes en China, los dos gráficos 43.1 y 43.2 muestran una clara diferencia entre la 1ª y el resto de generaciones. Analizados dichos contactos en las películas analizadas, en la primera generación migratoria existen muchos contactos (Código 38. Variante d*. Muchos: 65%*), dada la circunstancia de que normalmente la familia y amigos de los emigrantes permanecen en su país, y hacen todo lo posible por no perder la relación con ellos, a través de cartas, teléfono o redes sociales. Es decir, no solamente refieren a los contactos físicos. Un 17% solo efectúa contactos de forma esporádica (Código 38. Variante c*. Medianos*) y un 12% realiza pocos contactos (Código 38. Variante b. *Poco*). Ningún contacto solo presenta un 2% (Código 38. Variante a. *Ningún contacto*) y datos insuficientes (*Código 38. Variante* e. No hay datos suficientes) un 4%. En el caso de la 1,5 y 2ª generación los datos son diametralmente opuestos. La variante a. (Código 38. Variante a. *Ningún contacto*) ocupa una gran parte del círculo con un 68% y pocos contactos (Código 38. Variante b. *Poco*) únicamente un 23%, por lo que entre las dos variantes prácticamente ocupan la totalidad del gráfico. Contactos medianos (Código 38. Variante c. *Medianos*) y muchos contactos (Código 38. Variante d. *Muchos*) ofrecen datos poco significativos, con un 6% y un 3% respectivamente. Las generaciones más

jóvenes, dada su mayor integración en la sociedad norteamericana, pierden progresivamente su relación con su país de origen y con las personas que allí permanecen, inclinándose por hacer nuevas amistades en Estados Unidos, tanto si son nativos como si son chinos residentes.



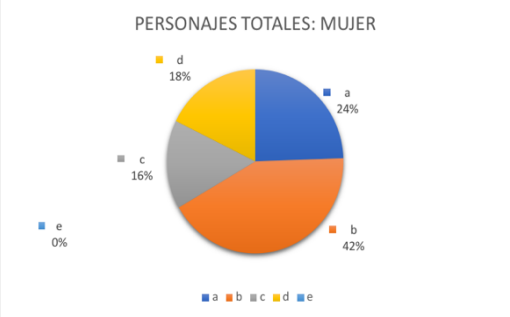


Grafico 44.1 Contactos con los chinos residentes en China, hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 38. Elaboración propia.

Grafico 44.2 Contactos con los chinos residentes en China, mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 38. Elaboración propia.

En esta categoría de contactos con chinos residentes en China, los gráficos relativos a personajes de las películas seleccionadas son muy similares en los dos géneros. Porcentaje ligeramente mayor en el caso de los hombres respecto a la variante mayoritaria (Código 38. Variante b*. Poco*), un 51% frentes al 42% de las mujeres. Dado que la variante a. (*Código 38. Variante a. Ningún contacto*: mujeres 24%, hombres 19%) también es significativa, podemos deducir que los contactos con su país de origen se van perdiendo progresivamente después de la emigración. También en el caso de las mujeres, los contactos medianos son mayores (16% frente al 9% de los hombres), mientras que en la variante d. (Código 38. Variante d*. Muchos*) son superadas por el género masculino (18% frente a 21%). Dos gráficos pues, con alta similitud, que indican que la relación con sus familiares y amigos residentes en China no está

influenciada por el género, sino por las circunstancias que les acontezcan en el país de acogida, relaciones sentimentales, obligaciones laborales, nuevas generaciones con escaso arraigo en su país de origen, etc.

11.5.17. Código 39. - Código 41. Habilidad de integración social, adaptación a la cultura nueva y actitud ante la aculturación

Ficha 2. Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de Variante	Suplemento
39	Habilidades de integración social	Baja	a	
		Medianos	b	
		Alta	c	
		No hay datos suficientes	d	
40	Adaptación de la cultura norteamericana	Bajo	a	
		Regular	b	
		Alta	c	
		No hay datos suficientes	d	
		No se aplica esta categoría	e	
41	Actitud a aculturación	Separación	a	
		Marginación	b	
		Biculturarismo	c	
		Asimilación	d	
		No hay datos suficientes	e	
		No se aplica esta categoría	f	

Tabla 31: Integración, adaptación y actitud ante la aculturación. Proviene de Ficha No.2 para análisis de personajes, código 39.40.41. Elaboración propia.

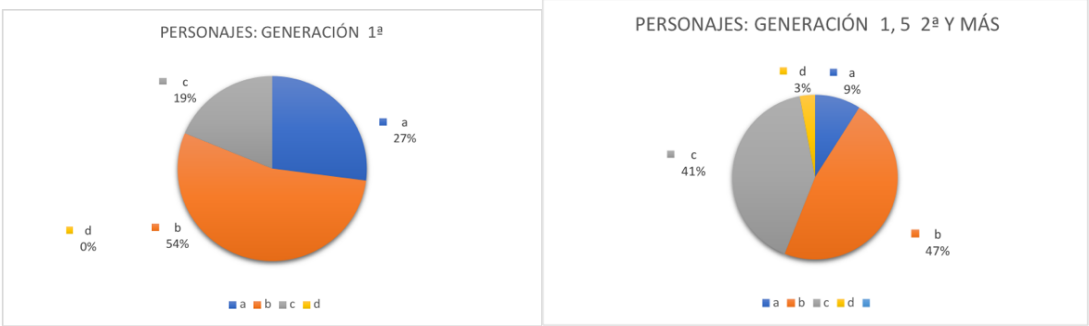
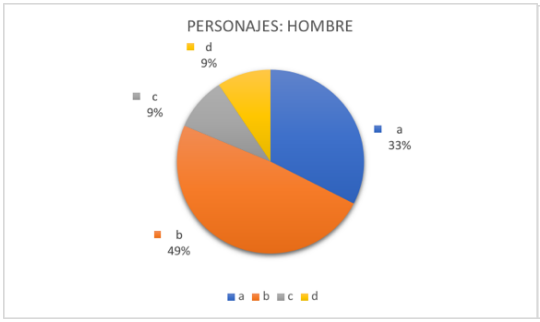


Grafico 45.1 Habilidades de integración social, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 39. Elaboración propia.

Grafico 45.2 Habilidades de integración social, generación 1,5 y 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 39. Elaboración propia.

Los gráficos 45.1 y 45.2 respecto a las habilidades de integración social de los personajes que aparecen en las películas analizadas, se diferencian en lo relativo a las generaciones a las que pertenecen. Los dos muestran una clara mayoría en la Variante b. (*Código 38. Variante b. Habilidad mediana*: 1ª generación, 54%. 1,5 y 2ª generación, 47%). Por otra parte, una habilidad baja (Código 38. Variante a. *Habilidad baja*) es claramente superior en el caso de los emigrantes de la 1ª generación, ocupando un porcentaje del 27%, frente al escaso 9% mostrado por los de las restantes generaciones. Este último dato es totalmente lógico, al considerar que los primeros emigrantes no disponían de los recursos necesarios para la integración, como por ejemplo el dominio del idioma inglés. Por lo tanto, y por la misma circunstancia, la variante c. (Código 38. Variante c. *Habilidad alta*) es muy superior en el caso de las últimas generaciones (41% frente a 19%). Tampoco en el caso del segundo gráfico aparece la variante d. (Código 38. Variante d. *No hay* datos suficientes), mientras que, si lo hacen en el primero, con un 9%. Ya hemos reiterado cómo influye en su capacidad de integración los mayores recursos a su alcance, idioma, trabajo, estudios, etc. Estos retos han sido un enfoque habitual de las películas elegidas, los esfuerzos para la sobrevivencia y la integración social es uno de los argumentos principales. *Illagel Inmigrant* (1985)*, An Atumn´s Tale* (1987)*, Farewell China* (1990)*, Siao Yu* (1995)*, Children of Invention* (2010)*, Beijing and New York* (2016) y *New York New York* (2016) son obras centradas en este tema.



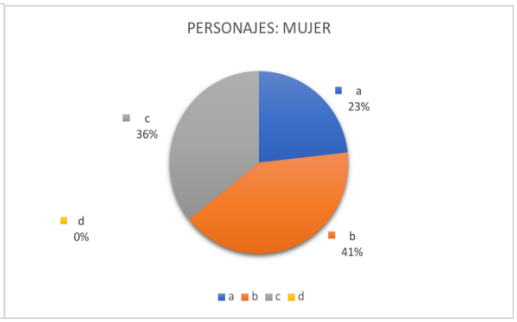


Grafico 46.1 Habilidades de integración social, hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 39. Elaboración propia.

Grafico 46.2 Habilidades de integración social, mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 39. Elaboración propia.

En esta misma categoría, pero en referencia a las habilidades de integración social de los personajes de género masculino y femenino que aparecen en las cintas analizadas, la variante b. (Código 38. Variante b. *Habilidad mediana*) también ocupa la mayor parte de la tarta, con un 49% para los hombres y un 41% para las mujeres. Sin embargo, es muy significativa la diferencia presentada respecto a la variante c. (Código 38. Variante c*. Habilidad alta*), ya que mientras las mujeres llegan al 36%, los hombres solo ocupan un escaso 9%. Puede pensarse que dicha habilidad es más habitual que se consiga por parte de las mujeres, dado quizá su carácter más abierto y propio a establecer relaciones sentimentales o amistosas, sin embargo, ya ha anotado en diferentes ocasiones que el género femenino ocupa la mayor parte de las tramas en las películas que estamos analizando, por lo cual es más habitual que se narren sus historias y vicisitudes que las de los hombres, que generalmente aparecen como personajes secundarios. Así pues, la variante a. (Código 38. Variante a*. Habilidad baja*) es más notable en los hombres (33% frente a 23%), y la variante d. (Código 38. Variante d. *No hay* datos suficientes) ni siquiera aparece en las mujeres, mientras que los hombres presentan un 9% de la totalidad. Circunstancia que redunda en las causas que apuntábamos para el resto de variantes.

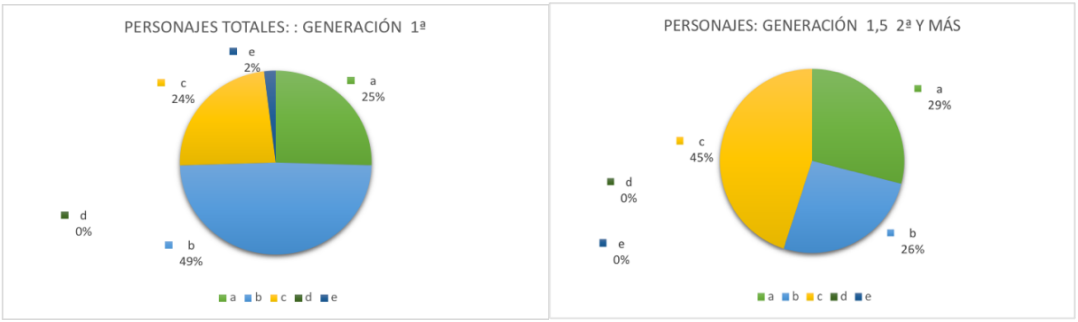
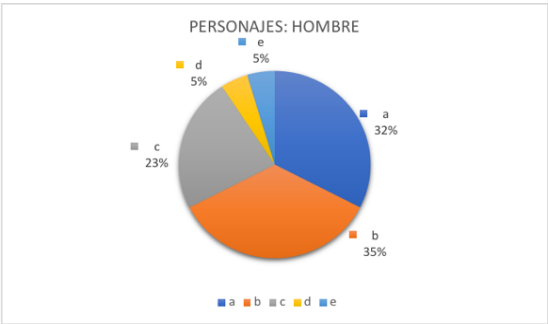


Grafico 47.1 Adaptación a la cultura norteamericana, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 40. Elaboración propia.

Grafico 47.2 Adaptación a la cultura norteamericana, generación 1,5 y 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 40. Elaboración propia.

La adaptación a la cultura norteamericana de los personajes fílmicos analizados es claramente superior en el caso de las últimas generaciones (Código 40. Variante c. *Alta*. 1ª generación, 24%, 1,5 y 2ª generación y más, 45%). Sin embargo, sucede lo contrario respecto a la variante b. (Código 40. Variante b. *Regular*: 1ª generación, 49%, 1,5 y 2ª generación y más, 26%). La baja capacidad de adaptación (Código 40. Variante a. *Baja*) es similar en los dos casos, un 25% frente a un 29%, y la variante d. (Código 40. Variante d. *No hay datos suficientes*) solo aparece de forma residual en la 1ª generación con un 2%. Estos datos de nuevo confirman las hipótesis apuntadas anteriormente, los personajes más jóvenes son más aptos para adaptarse a nuevas situaciones alejadas de los hábitos existentes en China, país al cual algunos de ellos ni siquiera conocen por haber nacido en Estados Unidos o haber llegado en una edad temprana. Por ejemplo las cuatro protagonistas de *The Joy Luck Club* (1993) nacieron y crecieron en Estados Unidos, recibieron educación de élite estadounidense y participaron activamente en la cultura dominante. Persiguen un estilo de vida estadounidense libre e igualitario y abogan por la democratización de la vida familiar.

Siguen la cultura estadounidense y se resisten a la cultura china inculcada por sus madres. Estas hijas no entienden la forma de vida de China, ni siquiera hablan el chino y suelen comentar que el inglés de su madre es horrible. Para ellas, China no les resulta familiar, y la comprensión de este país proviene únicamente de las historias verbales de sus madres, ante las cuales, por supuesto, se sienten conmovidas por sus trágicos detalles, pero no piensan que sea algo vinculado a ellas. La marca heredada de sus padres, el cabello negro y la piel amarilla las coloca en una posición incómoda en los círculos de los nativos. Ellas abogan por el individualismo, actúan según su propio punto de vista y no están dispuestas a convertirse en una copia de sus madres para que estas presuman de hijas. Necesitan un largo tiempo para mantener sus ideas luchando con su madre, con su familia china y con su origen. Bajo el concepto cultural del "crisol" en Estados Unidos, las hijas quieren integrarse completamente a la sociedad estadounidense, pero la discriminación racial afecta continuamente a sus vidas. Para los blancos, ellas son minorías étnicas con nacionalidad estadounidense, no son nativas, lo cual las genera conflictos que se convierten en el motor de búsqueda de su propia identidad. En la película citada, Jane finalmente regresa a China para visitar a sus dos hermanas separadas, y les dice: "Puedo sentir el pinchazo en la piel de mi frente y la sangre fluyendo a lo largo de los nuevos vasos sanguíneos. Los huesos me resultan dolorosos debido a las viejas heridas familiares. Creo que mi madre tiene razón. Me estoy convirtiendo en china". Como ella, otros personajes de segunda generación también están aceptando su doble identidad cultural cada uno a su manera.



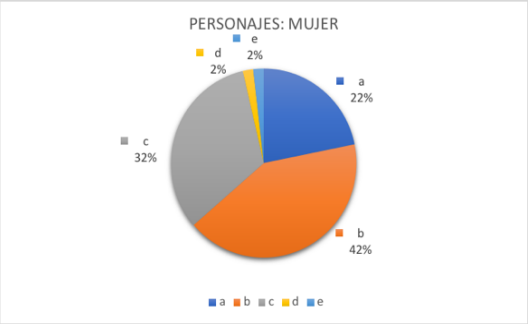
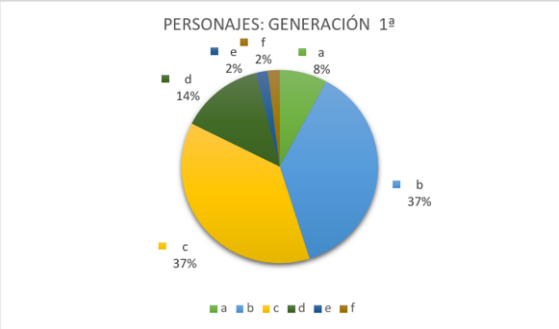


Grafico 48.1 Adaptación de la cultura norteamericana, hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 40. Elaboración propia.

Grafico 48.2 Adaptación de la cultura norteamericana, mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 40. Elaboración propia.

En el caso de los géneros de los personajes fílmicos que analizamos, esta categoría presenta gráficos bastante similares, con las mismas variantes mayoritarias y porcentajes poco diferenciados, exceptuando quizás la variante a. (Código 40. Variante a. *Baja*: hombres 32%, mujeres 22%), dato que confirma lo dicho anteriormente sobre una mayor capacidad de las mujeres para integrarse y su prioritario papel como protagonistas en las películas seleccionadas, aunque también, dado su mayor porcentaje en los dos géneros, vuelve a confirmar la tendencia de los chinos a convivir en comunidades donde se agrupen sus compatriotas. La variante b. (Código 40. Variante b. *Regular*) también presenta un mayor porcentaje en las mujeres (42% frente al 35% de los hombres) si bien no se trata de una gran diferencia. La variante c. (Código 40. Variante c. *Alta*:) es también superior en el género femenino, 23% hombres, 32% mujeres, y la variante d. (Código 40. Variante d. *No hay datos suficientes*) es muy baja en ambos, 5% frente al 2%, los mismos datos que para la variante e (*Código 40. Variante e. No se aplica esta categoría*).



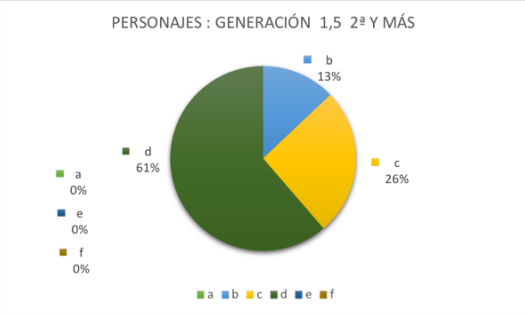


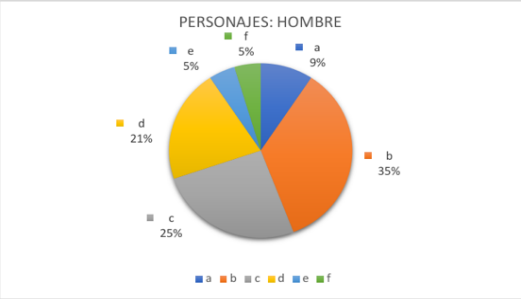
Grafico 49.1 Actitud ante la aculturación, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 41. Elaboración propia.

Grafico 49.2 Actitud ante la aculturación, generación 1,5 y 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 41. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS:

Considerando la definición de aculturación que ya hemos dado, estos gráficos reflejan los cambios provocados en los emigrantes por la nueva cultura de su país de acogida. Los gráficos relativos a dicho proceso respecto a las diferentes generaciones presentan de nuevo muy pocas similitudes. La variante d. (Código 41, Variante d. *Asimilación*) que es mayoritaria en el caso de las últimas generaciones con un 61%, tan solo ocupa un 14% en los personajes fílmicos analizados de la 1ª generación. Consecuencia sin duda de sus deseos de integración y su pertenencia a la nueva cultura por nacer en el país o haber llegado a una edad temprana. La 1ª generación presenta datos idénticos en las variantes b. (Código 41, Variante b. *Marginación*) y c. (Código 41, Variante c. *Biculturalismo*), lo cual indica su negativa a abandonar su cultura original en favor de la estadounidense. Sin embargo, las últimas generaciones presentan datos para estas variantes claramente inferiores, un 26% para la variante c. y tan solo un 13% para la variante b. Y en la mayoría de las veces ocasionado por la actitud influyente de sus familiares para que no abandonen su propia cultura. La variante a. (Código 41, Variante a. Separación) ni siquiera aparece en las generaciones

1,5, 2ª y más, aunque tampoco es muy importante en la 1ª generación, un 8%, y las variantes e. (Código 41, Variante e. *No hay datos sufecienes)* y f. (Código 41, Variante e. *No se aplica está categoría)* aparecen en el primer gráfico de forma muy poco significativa, un 2% en ambos casos.



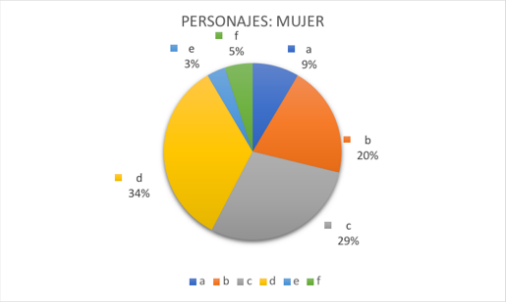


Grafico 50.1 Actitud ante la aculturación, hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 41. Elaboración propia.

Grafico 50.2 Actitud ante la aculturación, mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 41. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS

Los gráficos pertenecientes a la misma categoría, pero referidos al género de los personajes fílmicos analizados son mucho más variados en su presentación. Las mujeres ocupan un porcentaje mayor de asimilación (Código 41, Variante d. Asimilación: mujeres, 34%, hombres 21%) y los hombres un porcentaje superior de marginación (Código 41, Variante b. *Marginación*: mujeres, 20%, hombres 35%). La opción de biculturalismo es similar en ambos géneros (Código 41, Variante c. *Biculturalismo*: mujeres, 29%, hombres 25%). El resto de variantes presentan porcentajes muy por debajo de los 3 anteriores, resaltando quizá la variante a. (Código 41, Variante a. *Separación*) que en ambos casos se refleja con un 9%. Las mujeres de nuevo presentan una mayor facilidad para adaptarse a las nuevas culturas que los

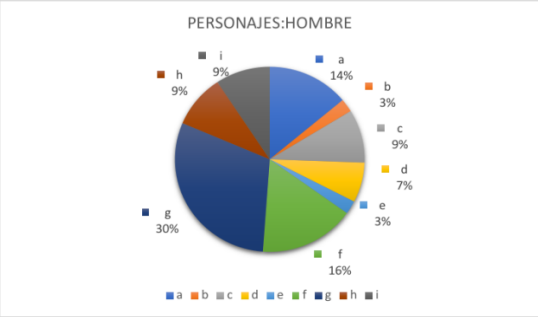
hombres, aceptando sus costumbres inherentes y protagonizando de una forma más notoria las cintas seleccionadas.

11.6. Análisis de Ficha No.3: Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso

11.6.1. Código 42. Círculo vital familiar

Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categoría		Codígo de variante	Suplemento
42	Círculo vital familiar	Fase I: Constitución de la pareja	a	
		Fase II: Nacimiento y crianza	b	
		Fase III: Familia con hijos de edad prescolar	c	
		Fase IV: Familia con hijos escolares	d	
		Fase V: Familia con hijos adolescentes	e	
		Fase VI: Salida de los hijos del hogar	f	
		Fase VII: Familia madura	g	
		Fase VIII:Ancianidad	h	
		No hay datos suficientes	i	

Tabla 32: Círculo vital familiar. Proviene de Ficha No.3 para análisis de personajes, código 42. Elaboración propia.



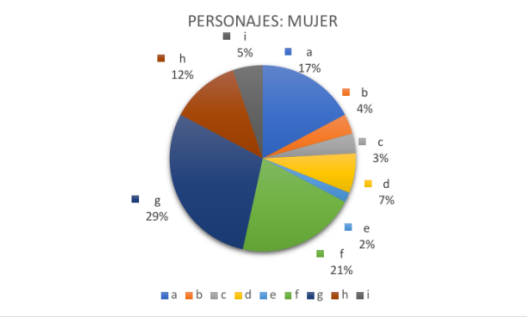


Grafico 51.1 Círculo vital familiar, hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 42. Elaboración propia.

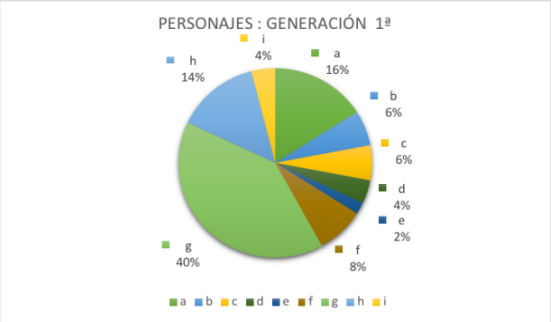
Grafico 52.2 Círculo vital familiar, mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 42. Elaboración propia.

Análisis de los gráficos:

Estos dos gráficos 51.1 y 51.2 analiza las estructuras familiares de los emigrantes chinos que aparecen en las películas seleccionadas. Observa que el porcentaje mayoritario en ambos géneros es la v*ariante* g. que corresponde a familias maduras (hombres, 30%; mujeres, 29%). La siguen el Código 42, Variante f. hijos que ya han abandonado el hogar familiar (hombres, 16%; mujeres, 21%) y el Código 42, Variante a. que aborda la constitución de la pareja (hombres, 14%; mujeres, 17%). Exceptuando la variante e. (Código 42, Variante e. familia con hijos adolescentes) y la variante b. (Código 42, Variante b. nacimiento y crianza) que tienen un porcentaje muy escaso, un 3% ambos en el primer gráfico, y 4% y 2% respectivamente en el segundo, el resto de variantes presentan porcentajes muy similares entre ellos y en los dos gráficos. Rondan todos ellos el 10%, aunque se muestra una bajada importante en el segundo gráfico, el relativo a las mujeres, respecto a la variante c (Código 42, Variante c. *Familias con hijos adolescentes*) y la variante i. (Código 42, Variante i. *No hay datos suficientes).*

Así pues, los argumentos están más centrados en familias maduras en general, y con hijos que residen en otro lugar en particular, abordando con menor frecuencia las familias con hijos de baja edad o en situación de nacimiento. Cuando se presentan familias maduras, los hijos ya son adultos y han salido del hogar, por lo que la construcción de su personalidad y su inmersión en redes sociales ya han transcurrido. En estos casos, las películas pueden disponer de más espacios para mostrar las relaciones entre miembros familiares, los conflictos dramáticos entre diferentes generaciones y la vida interior de cada individuo. La fase VI. *Salida de los hijos del hogar* y la fase VII. *Familia madura* representan grandes cambios del estado estacional y psicológico de los personajes; por un lado, la salida de los hijos provoca la soledad de los padres, por otro lado, la aventura de salir de casa y ser independiente también es un reto para los hijos. *Dim Sum* (1985), trata la relación entre una madre anciana, Mr. Tam (P4), y su hija menor, Geraldine Tam (P5). Después de que se casen los dos

hermanos de Geraldine y salgan de la casa materna, Mr.Tam (P4) y Geraldine (P5) deben convivir solas, y si bien ella quiere que su hija sea independiente y se case pronto, sabe que su marcha del hogar le va a causar una grave angustia, porque su compañía le hace mucho bien. Este conflicto psicológico afecta también a Geraldine, ante la proximidad del viaje de su novio a Estados Unidos para pedirla en matrimonio, le preocupa que su madre se vaya a quedar sola. Los conflictos y problemas provocados por la independencia de los hijos es un tema habitual en las películas seleccionadas. *Eat a Bowl of Tea* (1989)*, The Wedding Banquet (El banquete de bodas)* (1993)*, The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993)*, tratamiento de Gua Sha)* (2001), *Saving Face* (2005)*, American Fusion* (2005)*, Red Doors* (2006) y *A Thousand Years of Prayers* (2008)*,* incluyen todas ellas un contexto de familias maduras y con hijos que han abandonado el hogar. Los problemas entre los padres y sus descendientes durante esta fase, se convierten en uno de los focos más importantes para la narración fílmica.



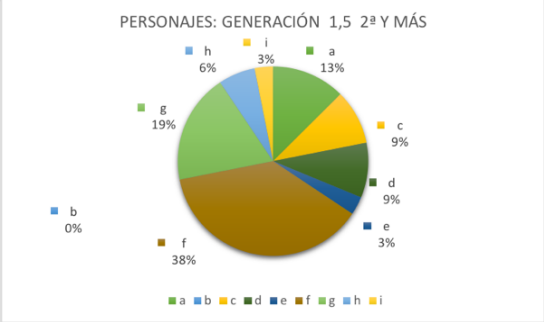


Grafico 53.1 Círculo vital familiar, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 42. Elaboración propia.

Grafico 53.2 Círculo vital familiar, generación 1,5 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 42. Elaboración propia.

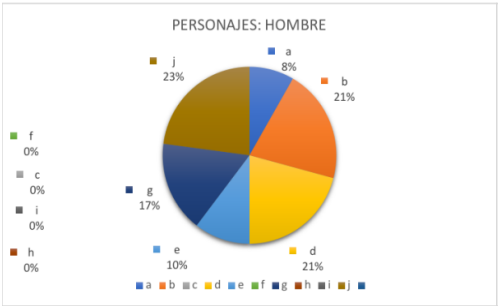
Análisis de los gráficos:

En la misma categoría, estos gráficos hacen un análisis comparativo entre diversas generaciones, 1ª frente a 1,5 y 2ª y más. En este caso existen diferencias significativas. Debe tenerse en cuenta que los personajes de las dos últimas generaciones de las películas seleccionadas, independientemente de su inclusión en las diversas variantes, son ellos mismos hijos que han abandonado el hogar familiar en la mayoría de las ocasiones, por lo cual es lógico que el segundo gráfico tenga esta *variante f.* (Código 42. Variante f. *Fase VI: Salida de los hijos del hogar)* como la que ostenta una mayor cifra (38%). Sin embargo, en la 1ª generación solo ocupa un 8%, mientras que la variante g., *Familias maduras*, ocupa la mayor parte de la tarta, un 40%, a causa de su mayor edad dada su emigración de fecha anterior. Aun así, también aparece en dos últimas generaciones con un 19%. La variante a. (Código 42, Variante a*. Fase I: Constitución de la pareja*) tiene un porcentaje alto en los dos casos, siendo un 16% para la 1ª generación y un 13% para las restantes generaciones. La siguen en la 1ª generación la variante (Código 42. Variante h. *Fase VIII: Ancianidad*), con un 14%, y en las últimas dos generaciones la variante d. (Código 42. Variante d. *Fase IV: Familias con hijos en edad escolar*) con un 9%. En general son mayores los porcentajes referidos a matrimonios jóvenes con hijos de menor edad en el segundo gráfico, lo cual resulta lógico pensando que son inmigrantes llegados más recientemente o incluso nacidos en Estados Unidos

11.6.2. Código 43. Ámbito familiar/ estructura familiar

Ficha 3. Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categoría		Codígo de variante	Suplemento
43	Ámbito familiar / Estructura familiar	Familia sin hijos	a	
		Familia nuclear (biparental)	b	
		Familia homoparental	c	
		Familia monoparental	d	
		Familia adoptiva	e	
		Familia de acogida	f	
		Familia extensa	g	
		Familia compuesta	h	
		No se aplica esta categoría	i	
		No hay datos suficientes	j	

Tabla 33: Ámbito familiar/ Estructura familiar. Proviene de Ficha No.3 para análisis de personajes, código 43. Elaboración propia.



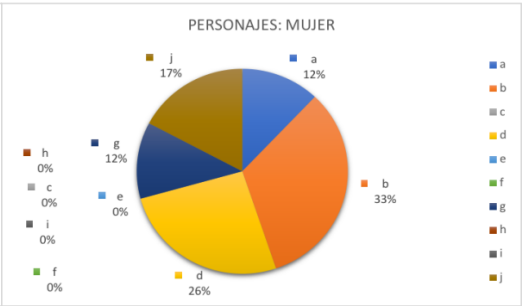


Grafico 54.1 Ámbito familiar/ Estructura familiar, hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 43. Elaboración propia.

Grafico 54.2 Ámbito familiar/ Estructura familiar, mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 43. Elaboración propia.

Análisis de los gráficos:

Los gráficos 54.1 y 54.2 reflejan la estructura familiar en la que se mueven los personajes de las películas analizadas en este trabajo. Los porcentajes están altamente repartidos en los dos casos, lo cual desvela la multiplicidad de ámbitos tratados por los directores chinos de ultramar. En el caso de los hombres, existen tres

variantes con datos muy similares: la variante j. (Código 43. Variante j. *No se aplica esta categoría*, 23%), la variante b. (Código 43. Variante b. *Familia biparental,* 21%) la variante g. (Código 43. Variante g. *Familia extensa,* 17%). El resto de las variantes que aparecen también tienen porcentajes similares, si bien a un nivel inferior: la variante d. (Código 43. Variante d. *Familia monoparental*, 21%). Respecto al gráfico referido a las mujeres, existe una estructura mayoritaria, la variante b. (Código 43. Variante b. *familia biparental*) con un 33%. Le siguen la variante d. Familia *monoparental*, con un 26%. También están presentes la variante a. (Código 43. Variante a. *Familia sin hijos*, 12%), la variante g. (Código 43. Variante g. *Familia extensa,* 12%) y la variante d. (Código 43. Variante d. *Familia monoparental*, 26%), sin la presencia del resto de variantes. La familia biparental es el caso más tratado en los dos casos, reflejando una familia tradicional en gran parte de las cintas analizadas, con una importante presencia de las familias monoparentales. Así pues, salvo el caso de los personajes que no presentan la información requerida (Código 43. Variante j. *No se aplica esta categoría*), la variante b. (Código 43. Variante b. *Familia biparental)*, la variante d. (Código 43. Variante d. *Familia monoparental*) y la variante g. (Código 43. Variante g. *Familia extensa)*, son los tres tipos más representativos. Como explicamos en el apartado dl diseño de la metodología, las familias extensas es un carácter especial de China y algunas zonas asiáticas, coinciden a nuestro resultado analítico que se reflejan en las películas elegidas.

11.6.3. Código 44. Ámbito familiar/ estado de parejas

Ficha 3. Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categoría		Codígo de variante	Suplemento
44	Ámbito familiar/ Estado de parejas	Soltero sin compromiso	a	
		Amante escondido	b	
		Noviazgo	c	
		Prometido	d	
		Concubinato	e	
		Matrimonio de conveniencia	f	
		Matrimonio verdadero	g	
		Divorciado/divorciada	h	
		Viudo o viuda	i	
		No se aplica esta categoría	j	
		No hay datos suficientes	k	

Tabla 34: Ámbito familiar/ Estado de parejas. Proviene de Ficha No.3 para análisis de personajes, código 44. Elaboración propia.

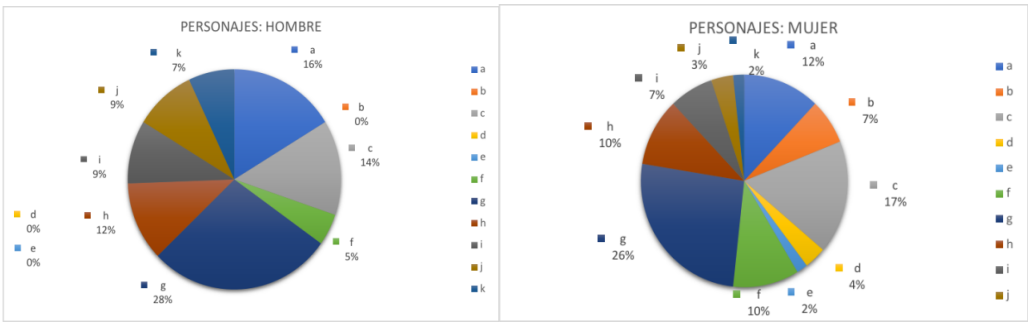


Grafico 55.1 Ámbito familiar/ Estado de parejas, hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 44. Elaboración propia.

Grafico 55.2 Ámbito familiar/ Estado de parejas, mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 44. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS:

Los gráficos 55.1 y 55.2 reflejan la situación de las parejas involucradas en las películas que se han seleccionado. Tanto en hombres como en mujeres es mayoritaria la variante g. (Código 44. Variante g. *Matrimonios verdaderos*), en el primer caso con un porcentaje del 28% y en el segundo con un 26%. En ambos destacan a continuación la

variante a. (Código 44. Variante a. *Soltero sin pareja*: 16% hombres y 12% mujeres) y la variante c. (Código 44. Variante c. *Noviazgo*: 14% hombres y 17% mujeres). Las otras variantes se encuentran altamente repartidas. La variante h. (Código 44. Variante h. *Divorcio*) muestra un 12% para los hombres y un 10% para las mujeres, y la variante i. (Código 44. Variante i. *Viudedad*) un 9% en hombres y un 7% en mujeres. La variante f. (Código 44. Variante f. *Matrimonio de convivencia*) es mayor en mujeres que en hombres, sin embargo, la variante k. (Código 44. Variante *k. No hay datos suficientes*) es superior en el caso del género masculino. Si bien el matrimonio verdadero es la situación más tratada, no se evita el tratamiento de casos extraordinarios como son el divorcio, la viudedad o el matrimonio de conveniencia, este último sobre todo en el género femenino. El matrimonio verdadero, el noviazgo y la soltería sin pareja son los tres tipos más representativos en las situaciones respecto a la pareja de los personajes seleccionados, y también los más comunes en la vida real.

Se aprecia una variante que es bastante llamativa, la variante f. (Código 44. Variante f. *Matrimonio de conveniencia*: hombre: 5% y mujer: 10%). La existencia de este tipo de matrimonio es el resultado de diversas influencias políticas y sociales. Una gran parte de inmigrantes en situación temporal ansían lograr la residencia legal y quedarse en Estados Unidos, deseo que provoca la aparición de este negocio ilegal: el matrimonio falso. Los inmigrantes con visado temporal de estudiante o turismo pueden lograr su propósito de sacar una tarjeta verde gracias a la persona con nacionalidad estadounidense que acepte el trato, siempre, claro está, que abonen una cierta cantidad de dinero a la pareja falsa. Este fenómeno lo apreciamos en las películas *Illegal Imigrant* (1985) y *Siao Yu* (1995). En el caso de *Siao Yu* (1995), la protagonista es huérfana y creció bajo la protección del orfanato de los padres de Giang Wei. Cuando este se fue a Estados Unidos a estudiar, sus padres temían que se casara con una nativa, por lo que Siao Yu (P29) emigró también para estar con Giang Wei (P73) y trabajar ilegalmente en este país. Para mejorar su situación, la pareja se

puso en contacto a través de un intermediario con Mario (P74), un señor de 60 años con una deuda de 5.000 dólares. Dada su necesidad económica, aceptó el matrimonio falso y ayudó a Siao Yu (P29) a obtener la tarjeta verde. Para pasar las revisiones de los agentes de la oficina de inmigración, los esposos recién casados deben vivir juntos, lo cual provocó los celos de Giang Wei, el novio verdadero de Siao Yu. Dicha trama refleja como el matrimonio de conveniencia tiene tintes trágicos, como un fenómeno especial provocado por determinados contextos sociales. Similar situación la encontramos en la película *The Wedding Banquet (El banquete de bodas)* (1993). Para esconder su homosexualidad frente a sus padres, Wei-tung (P19) se casa con Wei Wei (P20), una chica china que no encuentra trabajo después de graduarse y quiere quedarse en Estados Unidos La noticia del próximo matrimonio llega a los padres de Wei-tung en Taiwán (P66, P67), por lo que deciden viajar a Estados Unidos para la ceremonia. La convivencia de la pareja recién casada, el novio verdadero de Wei-tung, Simón (P68) y la visita de sus progenitores, complican la trama desembocando en una situación dramática. Quedarse en Estados Unidos y obtener la tarjeta verde es uno de los enfoques más relevantes en las narraciones fílmicas que analiza este trabajo. Ahorrar la cantidad necesaria para pagar al marido de conveniencia es un reto, pero los problemas que provoca el matrimonio falso son más graves que el propio asunto económico.

11.6.4. Código 45. Ámbito familiar/ Estado parentesco

Ficha 3. Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categoría		Codígo de variante	Suplemento
45	Ámbito familiar / Estado parentesco	Ambos están muertos	a	
		Solo padre/madre está vivo	b	
		Ambos están vivos	c	
		No se aplica esta categoría	d	
		No hay datos suficientes	e	

Tabla 35: Ámbito familiar/ estado parentesco. Proviene de Ficha No.3 para análisis de personajes, código 45. Elaboración propia.

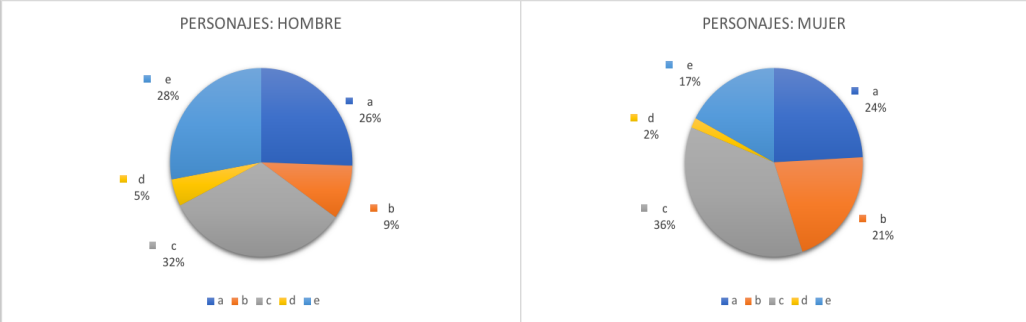


Grafico 56.1 Ámbito familiar/ estado parentesco, hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 45. Elaboración propia.

Grafico 56.2 Ámbito familiar/ estado parentesco, mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 45. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS:

Se analiza en los gráficos 56.1 y 56.2 el estado de los progenitores de los personajes fílmicos que aparecen en las películas seleccionadas. En el caso de los hombres es bastante similar el caso de que ambos estén muertos y que ambos estén vivos. En el primer caso, la variante a. (Código 45. Variante a. *Ambos están muertos*) el porcentaje se sitúa en el 26% y en el segundo, la vaciante c. (Código 45. Variante c*. Ambos están vivos*) el porcentaje sube a un 32%. La situación en que solo uno de ellos esté vivo ofrece unos datos bastante más bajos, únicamente un 9% de los protagonistas. La variante e. (Código 45. Variante e. *No hay datos suficientes*), también ocupa un porcentaje significativo, un 28%, y aquellos a los que no se aplica esta categoría, la variante d. (Código 45. Variante d. *No se aplica esta categoría*) un 5%. Respecto a las mujeres, el caso de que ambos padres estén vivos también es mayoritario, con un 36% del total (Código 45. Variante c*. Ambos están vivos*) Las otras dos opciones, el que los padres estén muertos ambos (Código 45. Variante a. *Ambos están muertos*) y que solo uno de ellos esté aún vivo (Código 45. Variante b. *Solo padre/madre está vivo*)

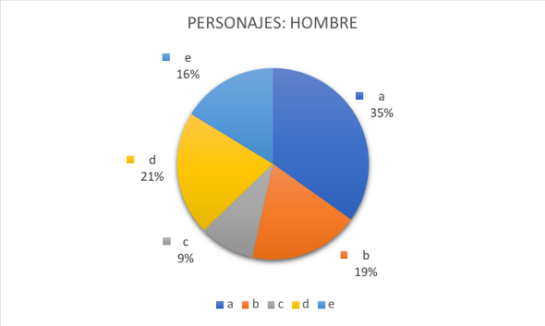
ofrecen porcentajes de 24% y 21% respectivamente. También la variante e. (Código 45. Variante e. *No hay datos suficientes*) se encuentra con cierta frecuencia, un 17% de los datos totales. Este análisis de la situación familiar tiene una influencia importante en las circunstancias de los protagonistas, afectando a su estilo de vida por la relación existente con los emigrantes de la 1ª generación, cuyos hábitos están más cercanos a la cultura de su país de origen.

En los argumentos fílmicos, el estado de parentesco no solamente aporta una información básica de los personajes, sino que se involucra profundamente en su construcción. Por ejemplo, protagonistas como Geraldine Tam (P5), Wang Hsiung Ping (P11), Alex Chu (P76), Xu Datong (P31), Will (P33), Yvone (P35) o Yilan (P39) solamente tienen un progenitor, lo cual se convierte en un aspecto relevante en el desarrollo fílmico de sus historias. En los casos del padre de Alex Chu (P76), el padre de Yilan (P39) y el padre de Xu Datong (P31), vienen a Estados Unidos. y conviven con sus hijos después de la muerte de su pareja. La visita y la convivencia se convierten en la causa directa de los conflictos familiares, en el motor directo del desarrollo de las narraciones. La madre de Will (P33) y la madre Yvone (P35) están solas durante muchos años a causa del fallecimiento de sus esposos. Si bien en principio la relación entre ellas y sus hijas es cercana, surgen diversos conflictos debido al crecimiento de los descendientes y la consiguiente pérdida de control sobre ellos. La madre de Will (P33) es una mujer de mediana edad, bonita y muy sociable, por lo que después de quedarse viuda, sus padres se apresuran a buscarle una pareja adecuada, pero todo se complica cuando se enamora de un joven que tiene la edad de su hijo. Como se ha señalado anteriormente, el estado de parentesco de los personajes está involucrado en las narraciones fílmicas, funcionando como un aspecto importante para el desarrollo personal y social de los personajes.

11.6.5. Código 46. Ámbito familiar/ Distancia geográfica con los padres.

Ficha 3. Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categoría		Codígo de variante	Suplemento
46	Ámbito familiar / Distancia geográfica con los padres	Lejos: Los padres (el que todavía vivo) están en China (habitualmente)	a	
		Cerca: Los padres (el que todavía vivo) están en EE.UU.(habitualmente)	b	
		Uno está en EE.UU. otro está en China (habitualmente)	c	
		No se aplica esta categoría	d	
		No hay datos suficientes	e	

Tabla 36: Ámbito familiar/ distancia geográfica con los padres. Proviene de Ficha No.3 para análisis de personajes, código 46. Elaboración propia.



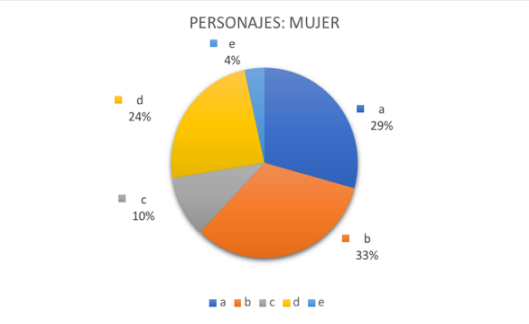


Grafico 57.1 Ámbito familiar/ distancia geográfica con los padres, hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 46. Elaboración propia.

Grafico 57.2 Ámbito familiar/ distancia geográfica con los padres, mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 46. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS

La distancia geográfica a la que los personajes de las películas seleccionadas se encuentran de sus progenitores es la circunstancia que se analiza en estos gráficos. El primer caso, la variante a. (Código 46. Variante a. *Lejos: Los padres /el que todavía vivo están en China*), se refiere al caso de que los padres residan en China de forma habitual, y su porcentaje es muy elevado en ambos casos (hombres, 35%, mujeres, 26%). El

segundo caso, la variante b. (Código 46. Variante b. *Cerca: Los padres /el que todavía vivo están en EE.UU.*) que refleja aquella situación en que sus padres, o uno de ellos si el otro ya ha fallecido, vivan en Estados Unidos también se encuentra con mucha frecuencia, sobre todo en el género femenino (hombres, 19%, mujeres, 33%). Y el tercer caso, la variante c. (Código 46. Variante c. *Uno está en EE.UU. otro está en China*), tiene un porcentaje mucho menor (hombres, 9%, mujeres, 10%).

El caso de los padres que están en China repercute en los personajes de la primera generación migratoria. Cuando viajan a Estados Unidos tanto de forma individual como grupal, dejan a sus progenitores en China, y después no son capaces de traerlos con ellos al país de acogida. Por ejemplo, Cheung Kwan-chow (P2), Zhao Hong (P12), Zhao Nansheng (P17) y Li Hung (P18), las cuatro mujeres mayores de *The Joy Luck Club* (1993), sienten una profunda nostalgia por la enorme separación geográfica. La ausencia de sus padres les provoca un intenso dolor, en el caso de Zhao Hong, Li Hung y otros personajes se muestra de forma explícita.

11.6.6. Código 47. Ámbito familiar/ Número de hijos

Ficha 3. Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categoría		Codígo de variante	Suplemento
47	Ámbito familiar / Número de hijos	Sin hijos	a	
		1 hijo	b	
		2 hijos	c	
		3 hijos	d	
		Más de 3 hijos	e	
		No se aplica esta categoría	f	
		No hay datos suficientes	g	

Tabla 37: Ámbito familiar / Número de hijos. Proviene de Ficha No.3 para análisis de personajes, código 47. Elaboración propia.

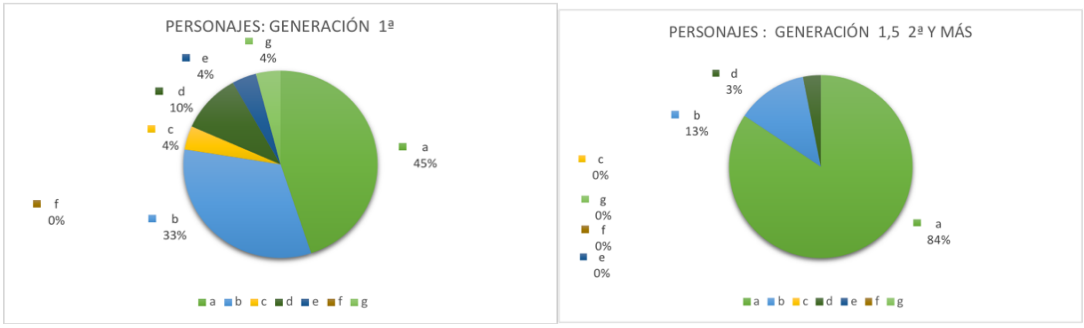
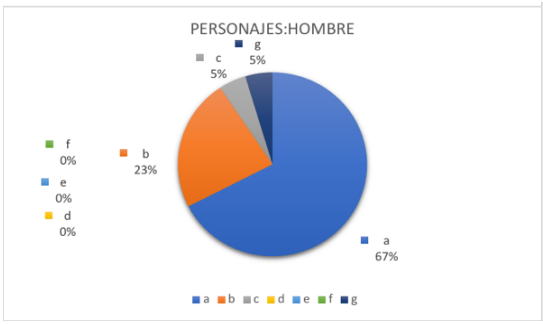


Grafico 58.1 Ámbito familiar / Número de hijos, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 47. Elaboración propia.

Grafico 58.2 Ámbito familiar / Número de hijos, generación 1,5 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 47. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS

Se observa en los gráficos anteriores que el número de parejas sin hijos (Código 47. Variante a. *Sin hijos:* 84%) ocupa en el caso de las últimas generaciones prácticamente la totalidad del gráfico, y también un porcentaje mayoritario, aunque mucho menor, en el caso de la 1ª generación. Circunstancia lógica, dada la mayor juventud de los casos que se narran en las cintas seleccionadas para las generaciones 1,5 y 2ª y más, que normalmente corresponden a parejas recién formadas o incluso en periodo de formación. En todo caso, la variante b. (Código 47. Variante b. *1 hijo*) relativa a parejas con un solo hijo, es a continuación la más alta, aunque solo en el caso de la 1º generación es significativo su porcentaje con un 33%, ya que en el caso de las últimas generaciones solo ocupa un 13%. La variante d. (Código 47. Variante d. *3 hijos*) muestra en el primer gráfico un porcentaje del 10%, y en el segundo un 3%. El resto de las variantes ofrecen datos poco habituales en el caso de la 1ª generación, y en el de las restantes generaciones ni siquiera aparecen.



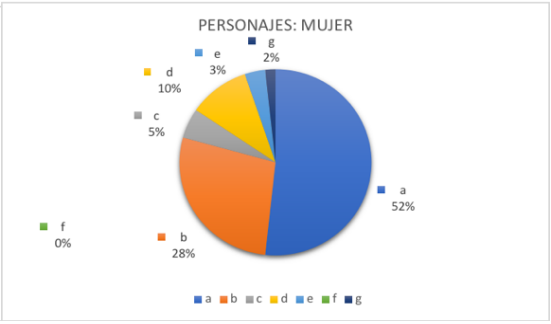


Grafico 53.1 Ámbito familiar / Número de hijos, hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 47. Elaboración propia.

Grafico 53.2 Ámbito familiar / Número de hijos, mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 47. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS:

En los gráficos anteriores se analiza de nuevo el número de hijos que tienen los personajes que aparecen en las películas seleccionadas, pero en este caso respecto a los distintos géneros. Vemos que la circunstancia predominante es aquella en que los protagonistas no tienen hijos, la variante a., una gran mayoría en el caso de los hombres (67%) y también mayoritaria, aunque menor, en el caso de las mujeres (52%). Aquellos que solo tienen un hijo, la variante b., también ocupan un porcentaje importante (hombres, 23%, mujeres, 28%). El resto de las variantes aparece muy repartido, aunque de forma escasa, en las mujeres: la variante c., dos hijos, 5%, la variante d., tres hijos, 10%, la variante e., más de tres hijos, 3%. En los hombres solo la variante c., dos hijos, aparece con un 5%, mientras que las demás opciones están ausentes. De nuevo debemos aludir a que la intervención de las mujeres es mayoritaria como protagonistas en las películas que estamos analizando.

11.6.7. Código 48. Ámbito familiar/ Estado de convivencia generacional

Ficha 3. Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categoría		Codígo de variante	Suplemento
48	Ámbito familiar / Estado de convivencia generacional	Independiente	a	
		Convivencia de dos generaciones	b	
		Convivencia de tres generaciones	c	
		No se aplica esta categoría	d	
		No hay datos suficientes	e	

Tabla 38: Ámbito familiar/ estado de convivencia generacional. Proviene de Ficha No.3 para análisis de personajes, código 48. Elaboración propia.

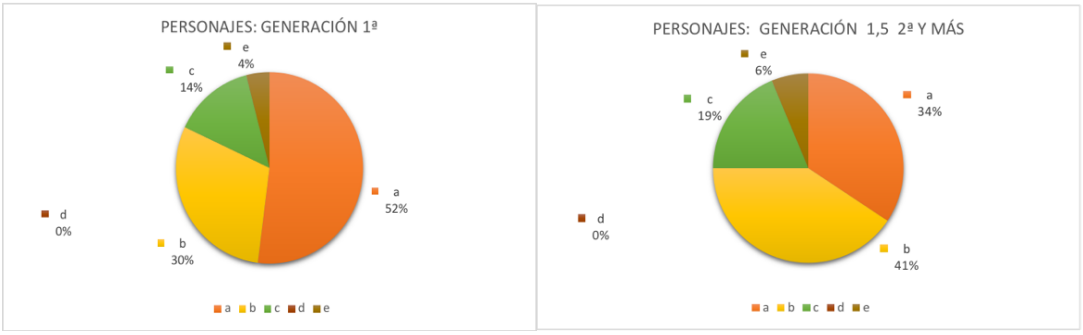


Grafico 59.1 Ámbito familiar / Estado de convivencia generacional, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 48. Elaboración propia.

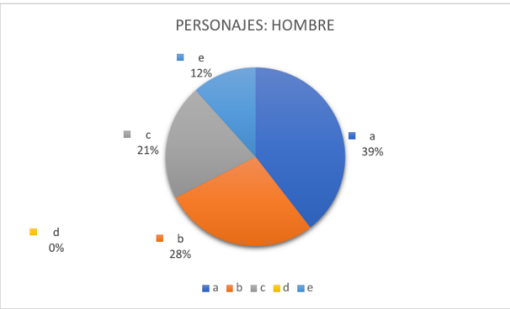
Grafico 59.2 Ámbito familiar / Estado de convivencia generacional, generación 1,5 y 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 48. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS:

Se analiza en los gráficos 59.1 y 59.2 el estado de convivencia entre generaciones para los personajes de las películas seleccionadas. Los protagonistas de la 1ª generación de emigrantes son mayoritariamente independientes, y también es una opción importante, aunque menor en los de las restantes generaciones (1ª generación, 52%, 1,5 y 2ª generaciones 34%). La variante b. (Código 48. Variante b. *Convivencia de dos generaciones*) ocupa un porcentaje superior en el segundo gráfico, convirtiéndose en

la opción más frecuente, mientras que en el primero también es una circunstancia significativa (1ª generación, 30%; 1,5, 2ª y más generaciones 41%). Queda más alejada la variante c. (Código 48. Variante c. *Convivencia de tres generaciones*), siendo ligeramente superior en el segundo gráfico (1ª generación, 14%; 1,5, 2ª y más generaciones 19%)., La variante e. (Código 48. Variante e. *No hay datos suficientes*) se da en escasas ocasiones, un 4% en la 1ª generación, y un 6% en la 1,5 y 2ª y más generaciones. Es normal que las últimas generaciones sean menos independientes, ya que de forma habitual emigran a Estados Unidos junto con sus progenitores de menor edad, y algunos de ellos han nacido directamente en el hogar familiar, son de edad joven y conviven con los padres.

En el caso de la primera generación de inmigrantes, su forma de vida suele ser independiente. La mayoría son personajes jóvenes, como Li Hung (P18), Yilan (P39 *antes de llegar su padre*), Lu Tu (P45), Jasmine (P47), etc. Li Hung emigra a Estados Unidos para ganar dinero, dejando a su bebe recién nacido y a su esposo en China. Algunos de los personajes mencionados son jóvenes solteros, y dado que sus padres están en China, viven solos en el país de acogida.



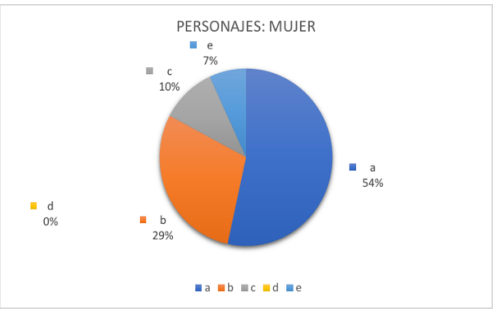


Grafico 60.1 Ámbito familiar / Estado de convivencia generacional, hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 48. Elaboración propia.

Grafico 60.2 Ámbito familiar/ Estado de convivencia generacional, mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 48. Elaboración propia.

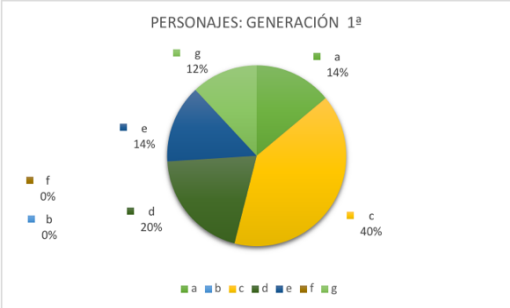
ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS

Esta misma circunstancia, en referencia a los géneros de los personajes de las cintas seleccionadas, se analiza en los gráficos anteriores. Vemos de nuevo que la independencia de los protagonistas es la circunstancia más frecuente, con una gran incidencia en el género femenino (Código 48. Variante a. *Independiente:* hombres, 39%, mujeres, 54%). Le sigue la variante b. (Código 48. Variante b. *Convivencia de dos generaciones*) con porcentajes muy similares, hombres, 39% y mujeres, 54%. El hecho de que convivan tres generaciones (Código 48. Variante c. *Convivencia de tres generaciones*) también se refleja en las tramas fílmicas, en el caso de los hombres con un porcentaje del 21% y en el caso de las mujeres del 10%. La mayor independencia de las mujeres puede estar causada por el hecho de que normalmente se avienen a matrimonios, ya sean verdaderos o de conveniencia, y también porque sus historias son narradas con mayor frecuencia en las películas analizadas.

11.6.8. Código 49. Tipo de relación intergeneracional

Ficha 3. Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categoría		Codígo de variante	Suplemento
49	Tipo de relación intergeneracional	Estilo conflictivo	a	
		Feedback	b	
		Estilo distanciado	c	
		Estilo dependiente	d	
		Estilo emocional y cercano	e	
		No se aplica esta categoría	f	
		No hay datos suficientes	g	

Tabla 39: Tipo de relación intergeneracional. Proviene de Ficha No.3 para análisis de personajes, código 49. Elaboración propia.



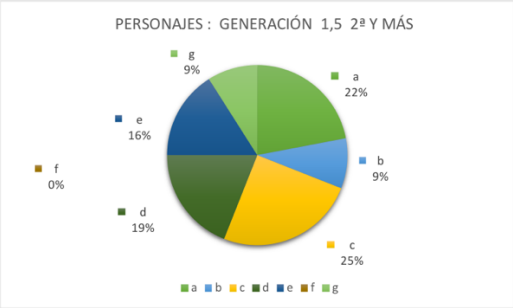


Grafico 61.1 Tipo de relación intergeneracional, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 49. Elaboración propia.

Grafico 61.2 Tipo de relación intergeneracional, generación 1,5 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 49. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS

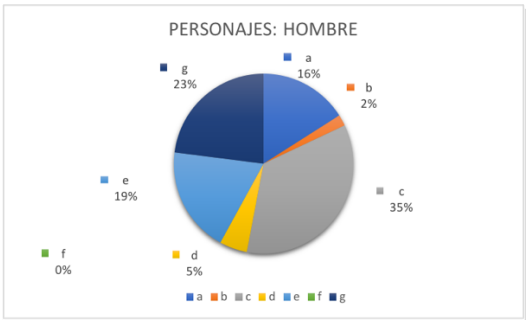
El tipo de relación entre generaciones presenta porcentajes muy similares en los dos gráficos que reflejan la situación de los personajes de las películas seleccionadas. Tan solo puede observarse como la variante b. (Código 49. Variante b. *feedback*) (que podría entenderse como la situación en que dos participantes en un diálogo asumen ambos los papeles de emisor y receptor de mensajes), aparece en las últimas generaciones y no en la primera con un porcentaje del 9%. El resto de las variantes aparecen de forma desigual, aunque siempre en porcentajes significativos. La variante a. (Código 49. Variante a. *Estilo conflictivo*), un 14% en la 1ª generación y un 22% en las restantes; la variante c. (Código 49. Variante c. *Estilo distanciado*), un 40% en la 1ª generación y un 25% en las restantes; la variante d. (Código 49. Variante d. *Estilo dependiente*), un 20% en la 1ª generación y un 19% en las restantes; la variante e. (Código 49. Variante e. *Estilo emocional y cercano*), un 14% en la 1ª generación y un 16% en las restantes; y la variante g. (Código 49. Variante g. *No hay datos suficientes*),

un 12% en la 1ª generación y un 9% en las restantes. El mayor distanciamiento de la 1ª generación, se debe sin duda a su llegada a Estados Unidos de forma solitaria, dejando a sus padres o en algunos casos, descendientes en un país lejano, en aquellos tiempos, no resultaba sencilla ni habitual. La distancia geográfica afecta notablemente en las relaciones entre los personajes que emigran y los que se quedan en su país.

Las relaciones que se presentan en estas obras fílmicas son diversas y cambiantes, pero dentro de esta variedad, algunas son más significativas y habituales, a partir de las cuales se han realizado los análisis. En el caso de la variante c (Código 49. Variante c. *Estilo distanciado*), es la más común en ambos tipos de personajes. En el caso de los personajes de primera generación, la distancia geográfica provoca el distanciamiento de los individuos. En el caso del resto de generaciones, dicha relación distanciada puede ser el resultado de los conflictos culturales entre los hijos nacidos en Estados Unidos con sus padres inmigrantes de primera generación. Diferentes experiencias de crecimiento y contexto educativo provocan brechas entre los miembros familiares que se convierten en conflictos, por lo tanto, se generarán desavenencias entre diferentes generaciones, como señala la frecuencia de la variante a. (Código 49. Variante a. *Estilo conflictivo*) (14% en la 1ª generación y un 22% en las restantes). Pero los conflictos y las discusiones no son el único enfoque de las películas seleccionadas.

Relaciones como *feedback*, dependiente, emocional y cariñosa también se muestran con frecuencia. La familia es la unidad más pequeña de la sociedad, y al igual que los nativos, los inmigrantes pueden tener el derecho y la oportunidad de gozar del amor y el cariño familiar a pesar de la existencia de diferencias ideológicas o culturales, dado que los vínculos de sangre constituyen un componente esencial. La preocupación de Geraldine Tam (P5) hacia su madre en *Dim Sum* (1985), la protección de Alex Chu (P77) hacia su anciano padre en Pushing Hands (*Manos que empujan*) (1995), el cuidado de

Yvone (P35) hacia su madre en *American Fusion* (2005) etc., todos estos ejemplos nos muestran relaciones positivas y cariñosas entre los miembros familiares.



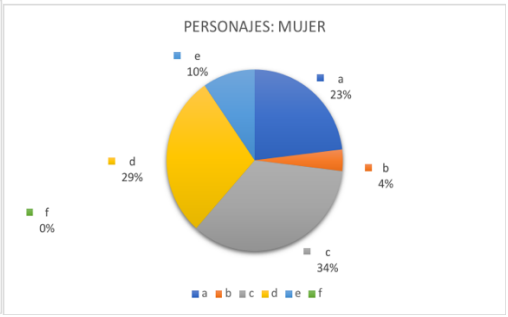


Grafico 62.1 Tipo de relación intergeneracional, hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 49. Elaboración propia.

Grafico 62.2 Tipo de relación intergeneracional, mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 49. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS:

La relación intergeneracional se analiza ahora desde el punto de vista de los géneros de personajes de las películas seleccionadas. La variante c. (Código 49. Variante c. Estilo distanciado) ocupa el mayor porcentaje en los dos gráficos, 35% en hombres y 34% en mujeres. La variante g. (Código 49. Variante g. *No hay datos suficientes*), también ofrece un porcentaje importante en el caso de los hombres, con un 23%, mientras que en las mujeres no aparece. Sin embargo, la variante d. (Código 49. Variante d. *Estilo dependiente*), tiene un alto porcentaje en el género femenino con un 29%, mientras que el masculino solo ocupa un 5%. La variante a. (Código 49. Variante a. *Estilo conflictivo*), afecta de forma significativa a los dos géneros, un 16% en los hombres y un 23% en las mujeres. La variante e. (Código 49. Variante e. *Estilo emocional y cercano*), es mayor en los hombres, 19% frente a un 10% relativo a las

mujeres. Y la variante b. (Código 49. Variante b. *Feedback*) es minoritario, un 2% en los hombres y un 4% en las mujeres. La mayor dependencia de las mujeres se explica quizá por su papel tradicional en la familia china, lo cual se refleja en las cintas fílmicas analizadas.

Las mujeres, inmigrantes o no, suelen mantener vínculos con sus diferentes familias, la familia original, la familia de su esposo y la familia de sus descendientes. Además, sus vínculos con las diferentes generaciones familiares son habitualmente estrechos. Según los gráficos, un 23% de personajes masculinos no presentan una relación intergeneracional, un porcentaje notablemente superior al de las mujeres en relación al mismo aspecto.

11.6.9. Código 50. Conflicto intergeneracional

Ficha 3. Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categoría		Codígo de variante	Suplemento
50	Conflicto intergeneracional	No presenta conflictos	a	
		Poco	b	
		Mediano	c	
		Mucho	d	
		No se aplica esta categoría	e	
		No hay datos suficientes	f	

Tabla 40: Conflicto intergeneracional. Proviene de Ficha No.3 para análisis de personajes, código 50. Elaboración propia.

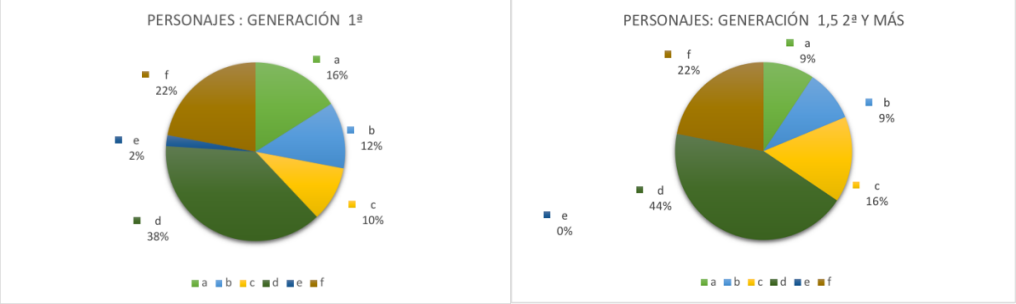


Grafico 63.1 Conflicto intergeneracional, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 50. Elaboración propia.

Grafico 63.2 Conflicto intergeneracional, generación 1,5 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 50. Elaboración propia.

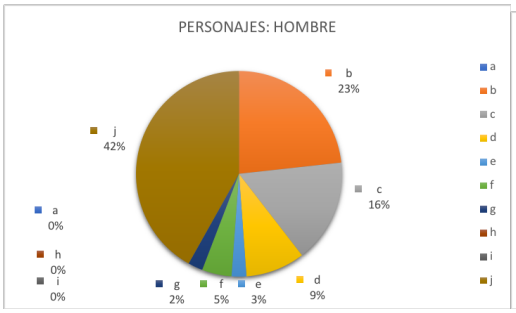
ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS

Los conflictos intergeneracionales quedaban reflejados de forma importante en una de las variantes de la categoría anterior. Esta circunstancia que afecta a los personajes de las cintas seleccionadas se analiza respecto a las distintas generaciones que presentan los dos gráficos. Vemos una clara preponderancia de la variante d. (Código 50. Variante d. *Mucho*) en el caso de la 1ª generación un 38%, y respecto a la 1,5 y 2ª generación un 44%. Sin duda debemos concluir que es este uno de los temas preferidos de los directores chinos residentes en Estados Unidos Si bien es cierto que también es importante el porcentaje que ofrece la variante f. (Código 50. Variante f. *No hay datos suficientes*) con un 22% en ambos casos, por lo tanto, también se tocan otros leitmotiv diferentes en alguna de las películas. Las variantes restantes son también muy similares entre sí y en la comparación de los dos gráficos, lo cual es normal ya que los gráficos están reflejando las distintas generaciones, y la categoría está referida a los conflictos entre ellas. La variante a. (Código 50. Variante a. *No presenta conflictos*) 16% para la 1ª generación, 9% para las restantes; la variante b. (Código 50. Variante b. *Pocos conflictos*) 12% para la 1ª generación, 9% para las restantes; la variante c. (Código 50. Variante c. *Conflictos medianos*) 10% para la 1ª generación, 16% para las restantes. Como se ha mencionado en los análisis anteriores, el conflicto familiar es uno de los enfoques más importantes en las películas seleccionadas, lo que refleja lo habitual de esta circunstancia en los inmigrantes chinos de Estados Unidos

11.6.10. Código 51. Tipo de ambiente familiar

Ficha 3. Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categoría		Codígo de variante	Suplemento
51	Tipo de ambiente familiar	Agresivo	a	
		Conflictivo	b	
		Negligente	c	
		Autoritario	d	
		Permisivo	e	
		Amigable	f	
		Mimado	g	
		Democrático	h	
		No se aplica esta categoría	i	
		No hay datos suficientes	j	

Tabla 41: Tipo de ambiente familiar. Proviene de Ficha No.3 para análisis de personajes, código 51. Elaboración propia.



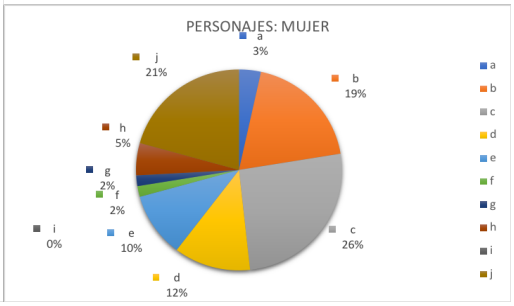


Grafico 64.1 Tipo de ambiente familiar, hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 51. Elaboración propia.

Grafico 64.2 Tipo de ambiente familiar, mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 51. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS:

Se analiza en los gráficos 64.1 y 64.2 el tipo de ambiente familiar de los personajes intervinientes en las películas elegidas desde la perspectiva de los géneros. En el caso del género masculino, la opción mayoritaria es la variante j. (Código 51. Variante j. *No*

hay datos suficientes) con un amplio 42%. A continuación, las variantes: la variante b. (Código 51. Variante b. *Conflictivo*), la variante c. (Código 51. Variante c. *Negligente*) y la variante d. (Código 51. Variante.d *Autoritario*) también contienen porcentajes significativos: 23%, 16% y 9% respectivamente. De forma residual aparecen también las variantes: la varieante e. (Código 51. Variante e. *Permisivo*) 3%, la variante f. (Código 51. Variante f. *Amigables*) 5% y la variante g. (Código 51. Variante g. *Mimado*) 2%. En el caso de las mujeres, los datos están muy repartidos. Las variantes: la variante b. (Código 51. Variante b. *Conflictivo*), la variante c. (Código 51. Variante c. *Negligente*) y la variante j. (Código 51. Variante j. *No hay datos suficientes*) son las más frecuentes, con porcentajes respectivos de 19%, 26% y 21% respectivamente. El resto de variantes se dan con escasa frecuencia en la siguiente proporción: la variante a. (Código 51. Variante a. *Agresivo*) 3%, la varinte d. (Código 51. Variante d. *Autoritario*) 12%, la varieante e. (Código 51. Variante e. *Permisivo*) 10%, la variante f. (Código 51. Variante f. *Amigables*) 2%, la variante g. (Código 51. Variante g. *Mimado*) 2% y la variante h. (Código 51. Variante h. *Democrático*) 5%.

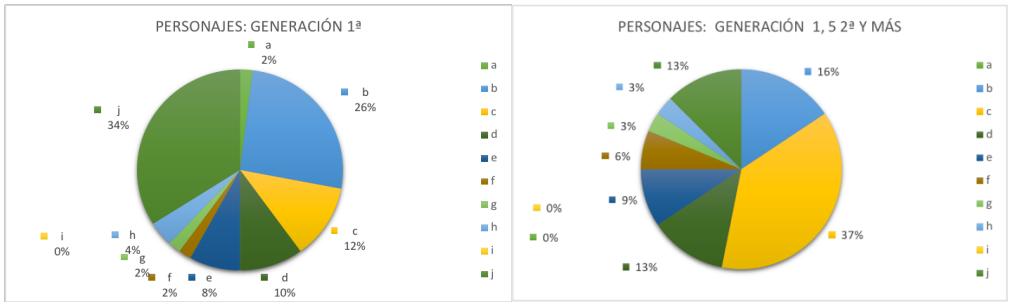


Grafico 65.1 Tipo de ambiente familiar, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 51. Elaboración propia.

Grafico 65.2 Tipo de ambiente familiar, generación 1,5 y 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 51. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS:

La misma categoría, analizada bajo el punto de vista de las distintas generaciones de los personajes de las cintas seleccionadas, arroja los siguientes datos: En la 1ª generación, son mayoritarias las variantes siguientes: la variante b. (Código 51. Variante b. *Conflictivo*) y la variante j. (Código 51. Variante j. *No hay datos suficientes*), con respectivos porcentajes del 26% y 34%. El resto de variantes aparecen con los siguientes porcentajes: la variante a. (Código 51. Variante a. *Agresivo*) 2%, la variante c. (Código 51. Variante c. *Negligente*) 12%, la varinte d. (Código 51. Variante d. *Autoritario*) 10%, la varieante e. (Código 51. Variante e. *Permisivo*) 8%, la variante f. (Código 51. Variante f. *Amigables*) 2%, la variante g. (Código 51. Variante g. *Mimado*) 2% y la variante h. (Código 51. Variante h. *Democrático*) 4%. En las generaciones 1,5 y 2ª es mayoritaria la variante c. (Código 51. Variante c. *Negligente*), seguida por las variantes siguientes: la variante b. (Código 51. Variante b. *Conflictivo*), la varinte d. (Código 51. Variante d. *Autoritario*) y la variante j. (Código 51. Variante j. *No hay datos suficientes*), con porcentajes respectivos de 37%, 16%, 13% y 13%. El resto de variantes presentan los siguientes datos: la varieante e. (Código 51. Variante e. *Permisivo*) 9%, la variante f. (Código 51. Variante f. *Amigables*) 6%, la variante g. (Código 51. Variante g. *Mimado*) 3% y la variante h. (Código 51. Variante h. *Democrático*) 3%.

11.6.11. Código 52. Influencia de familiar nucelar (en general)

Ficha 3. Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categoría		Codígo de variante	Suplemento
52	Influencia de familiar nuclear (en general)	Negativa	a	
		Neutral o no presenta influencias	b	
		Positiva	c	
		No se aplica esta categoría	d	
		No hay datos suficientes	e	

Tabla 42: Influencia de familiar nuclear (en general). Proviene de Ficha No.3 para análisis de personajes, código 52. Elaboración propia.

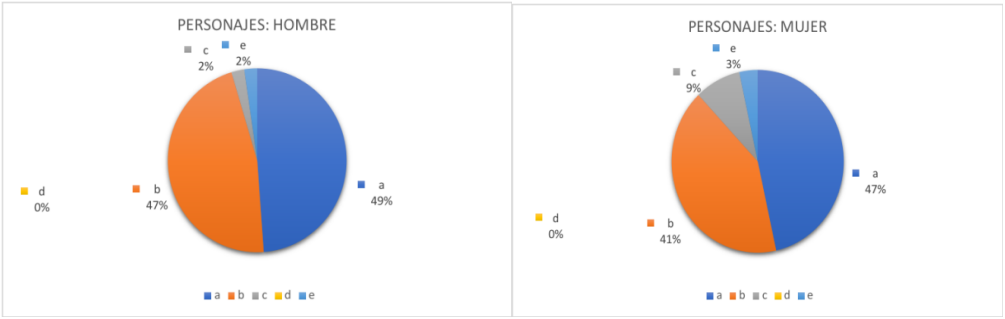


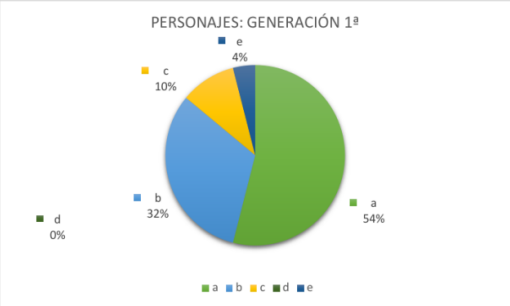
Grafico 66.1 Influencia de familiar nuclear (en general), hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 52. Elaboración propia.

Grafico 66.2 Influencia de familiar nuclear (en general), mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 52. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS:

Se analiza a continuación la influencia de la familia nuclear en los personajes de las películas seleccionadas. Los primeros gráficos desde la perspectiva de las diversas generaciones. Prácticamente existe una división en dos partes similares en ambos, una de ellas ocupada por la variante a. (Código 52. Variante a. *Influencia negativa*) 49% en el caso de la 1ª generación y 47% en las restantes; la otra parte está ocupada en una medida ligeramente menor por la variante b. (Código 52. Variante b. *Influencia escasa*

o nula) 47% en el caso de la 1ª generación y 41% en las restantes. La influencia positiva sobre los personajes, la variante c. (Código 52. Variante c *Positivo*) 2% en el caso de la 1ª generación y 9% en las restantes. Existe un porcentaje residual para la variante e. (Código 52. Variante e. *No hay datos suficientes*) un 2% y un 3% respectivamente.



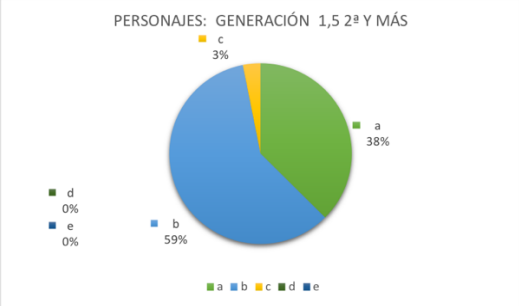


Grafico 67.1 Influencia de familiar nuclear (en general), generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 52. Elaboración propia.

Grafico 67.2 Influencia de familiar nuclear (en general), generación 1,5 y 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 52. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS:

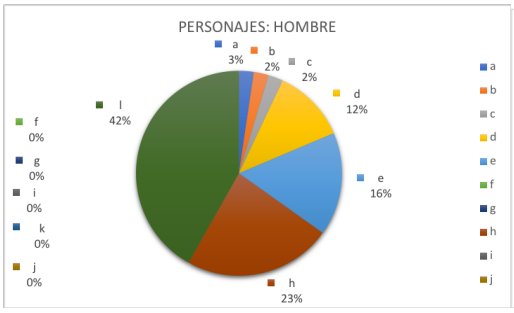
La misma categoría de los gráficos 67.1 y 67.2, desde el punto de vista de las distintas generaciones de los personajes intervinientes en las películas seleccionadas, ofrece los siguientes datos. En la 1ª generación predomina la variante a. (Código 52. Variante a. *Influencia negativa*) con un porcentaje del 54% frente al 38% de las restantes generaciones. En la 1,5 y 2ª y más generaciones el porcentaje mayor corresponde a la variante b., influencia neutral o escasa, con un 59% frente al 32% de la 1ª generación. En las últimas generaciones solo aparece un residual porcentaje del 3% para la variante c. (Código 52. Variante c *Positivo*), mientras que en la 1ª generación sube al 10%, y aparece también la variante e. (Código 52. Variante e. *No hay datos suficientes*) con un 4% de porcentaje. Observamos de nuevo que este tema es ampliamente

tratado por los directores chinos que residen en Estados Unidos, aproximadamente en un 50% de las tramas, y cuando se aborda, suele ser desde una perspectiva de influencia negativa.

11.6.12. Código 53. Valor familiar / Afectividad positiva

Ficha 3. Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categoría		Codígo de variante	Suplemento
53	Valor familiar / Afectividad positiva	Alegría	a	
		Audacia	b	
		Respeto	c	
		Compañía	d	
		Estima	e	
		Confianza	f	
		Apoyo emocional	g	
		Responsabilidad	h	
		Consuelo	i	
		No presenta afectividad positiva	j	
		No se aplica esta categoría	k	
		No hay datos suficientes	l	

Tabla 43: Valor familiar / afectividad positiva. Proviene de Ficha No.3 para análisis de personajes, código 53. Elaboración propia.



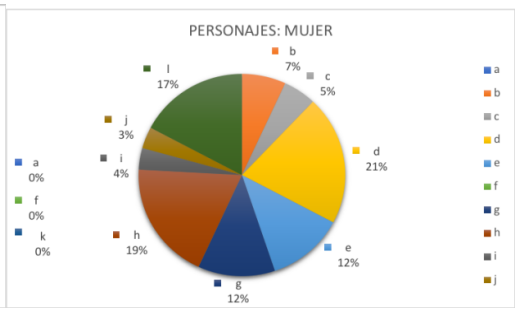


Grafico 68.1 Valor familiar / afectividad positiva, hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 53. Elaboración propia.

Grafico 68.2 Valor familiar / afectividad positiva, mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 53. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS:

Respecto a la afectividad positiva que presentan los personajes intervinientes en las películas analizadas, sus diferentes causas son tratadas por estos gráficos desde el punto de vista de los géneros. Las causas de que resulten positivos los afectos que reciben los protagonistas en las tramas son variopintas. En los hombres el consuelo, la variante l. (Código 53 Variante I. *No hay datos suficientes*) es la predominante con un 42%, lo que revela de nuevo el mayor protagonismo del género femenino en los argumentos seleccionados. A continuación, los porcentajes más notables los ocupan las variantes siguientes: la variante d. (Código 53. Variante d. *Compañía*), la variante e. (Código 53 Variante e. *Estima*) y la variante h. (Código 53 Variante h. *Responsabilidad*) con 12%, 16% y 23% respectivamente. El resto de las variantes solo muestran datos residuales del 2% o el 3%. En el caso de las mujeres, si bien también un 17% muestra que existen personajes que no muestran datos suficientes, la variante l. (Código 53 Variante I. *No hay datos suficientes*) Los porcentajes se han muy divididos, sobre todo entre las variantes siguientes: la variante d. (Código 53. Variante d. *Compañía*), la variante e. (Código 53 Variante e. *Estima*), la variante g. (Código 53. Variante g. *Apoyo emocional*) y la variante h. (Código 53 Variante h. *Responsabilidad*) con porcentajes del 21%, 12%, 12% y 19% respectivamente. El resto de las variantes siguientes: la variante b. (Código 53. Variante b. *Audacia*), la variante c. (Código 53. Variante c. *Respeto*), la variante i (Código 53. Variante i. *Consuelo*), la vriante j. (Código 53. Variante j. *Sin afectos positivos*), también aparece, aunque con porcentajes menores, 7%, 5%, 4% y 3% respectivamente. No aparecen las variantes la variante a. (Código 53. Variante a. *Alegría*) y la variante f. (Código 53. Variante f. *Confianza*), aunque la primera de ellas si que se aprecia en los hombres con un escaso 3%.

A pesar de que la presentación familiar y sus relaciones afectivas suelen ser negativas en las películas elegidas, no faltan tampoco las positivas en algunas de ellas. Según los gráficos, el consuelo y la responsabilidad son las dos variantes más representativas en

el caso de los hombres; el consuelo y la compañía son más valiosos en el caso de las mujeres. Ser inmigrante significa ser miembro de una comunidad minoritaria en la sociedad de acogida, lo que vemos en muchos personajes seleccionados que pertenecen a grupos marginales que tienen círculos sociales bastante restringidos. La familia es para ellos un soporte fundamental, en algunas ocasiones, el único soporte tanto emocional como económico. El ejemplo más destacado es la pareja de *Farewell China* (1990); la protagonista Zhao Hong (P17) emigra para apoyar económicamente en lo posible a su familia de China, pero después de perder el trabajo y sufrir un robo en su casa, se encuentra inmersa en una vida miserable que solo encuentra consuelo emocional en su bebe que todavía está en China. La protagonista Li Tong (P13) en *The Last Aristocrats* (1989) era una chica estudiosa con la aspiración de ser científica, pero después del fallecimiento de sus padres en un accidente, pierde el necesario soporte económico y emocional, por lo que abandona sus estudios universitarios y entra a trabajar como cantante en un bar de Estados Unidos

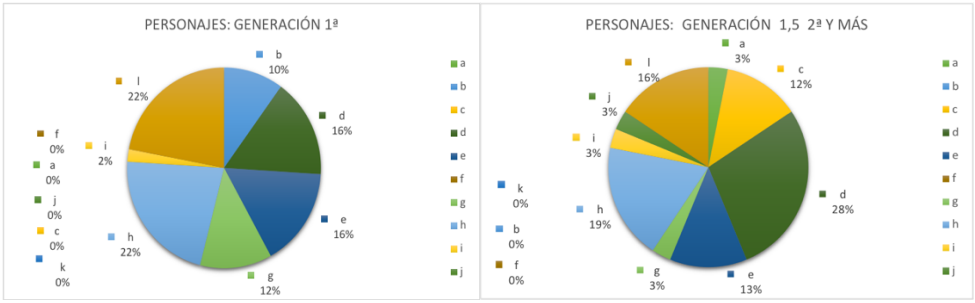


Grafico 69.1 Valor familiar / Afectividad positiva, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 53. Elaboración propia.

Grafico 69.2 Valor familiar / Afectividad positiva, generación 1,5 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 53. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS:

Analiza de nuevo la afectividad positiva, esta vez desde el punto de vista de las diferentes generaciones a las que pertenecen los personajes intervinientes en las

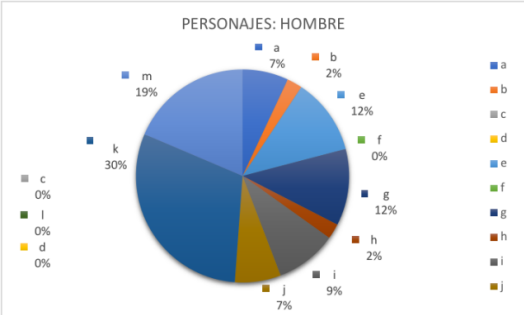
películas elegidas. Los gráficos están muy repartidos en ambos casos. Para la 1ª generación las variantes más notables son: la variante b. (Código 53. Variante b. *Audacia*), la variante d. (Código 53. Variante d. *Compañía*), la variante e. (Código 53 Variante e. *Estima*), la variante g. (Código 53. Variante g. *Apoyo emocional*) y la variante h. (Código 53. Variante h. *Responsabilidad*), con porcentajes respectivos de 10%, 16%, 16%, 12% y 22%, siendo importante también el caso en que no hay datos suficientes, la variante l. (Código 53 Variante I. *No hay datos suficientes*) con un 22%; la variante i (Código 53. Variante i. *Consuelo*) muestra un escaso 2%. Para las generaciones 1,5 y 2ª y más generaciones, los datos más relevantes los ocupan las variantes siguientes: la variante c. (Código 53. Variante c. *Respeto*) 12%, la variante d. (Código 53. Variante d. *Compañía*) 28%, la variante e. (Código 53 Variante e. *Estima*) 13% y la variante h. (Código 53. Variante h. *Responsabilidad*) 19%. Con porcentajes poco significativos, todas ellas con un 3%, aparecen las variantes siguientes: la variante a. (Código 53. Variante a. *Alegría*), la variante g. (Código 53. Variante g. *Apoyo emocional*), la variante i (Código 53. Variante i. *Consuelo*) y la variante j. (Código 53. Variante j. *Sin afectos positivos*). También es importante la variante l. (Código 53 Variante I. *No hay datos suficientes*) que ocupa un porcentaje del 16%.

En general, los personajes de las generaciones migratorias 1,5 y 2ª muestran más variantes de afectividad positiva que los de la primera generación. Debe señalarse, además, que algunos tipos de afecto como la audacia solamente aparecen en los personajes de la 1ª generación, dado que una gran parte de ellos emigran por motivos económicos con el fin de sostener a su familia en China. La variante c., respeto, no aparece en estos grupos de personajes, dado que su familia original suele ser más tradicional, y debido a la influencia de una cultura milenaria, se destaca el respeto de los hijos hacia sus padres, pero no sucede lo mismo en la dirección contraria, desde los progenitores a sus descendientes.

11.6.13. Código 54. Valor familiar / Afectividad genativa

Ficha 3. Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categoría		Codígo de variante	Suplemento
54	Valor familiar / Afectividad negativa	Aversión	a	
		Desprecio	b	
		Odio	c	
		Miedo	d	
		Remordimiento	e	
		Indignación	f	
		Emulación	g	
		Nostalgia	h	
		Consternación	i	
		Presión	j	
		No presenta afectividad negativa	k	
		No se aplica esta categoría	l	
		No hay datos suficientes	m	

Tabla 44: Valor familiar / Afectividad negativa. Proviene de Ficha No.3 para análisis de personajes, código 54. Elaboración propia.



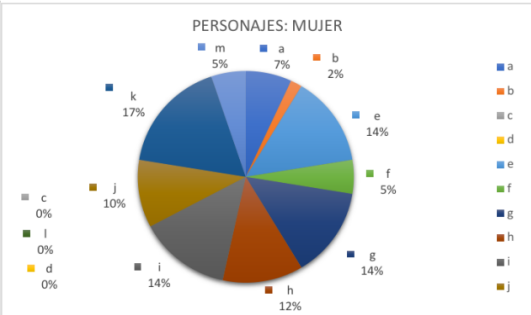


Grafico 70.1 Valor familiar / Afectividad negativa, hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 54. Elaboración propia.

Grafico 70.2 Valor familiar / Afectividad negativa, mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 54. Elaboración propia.

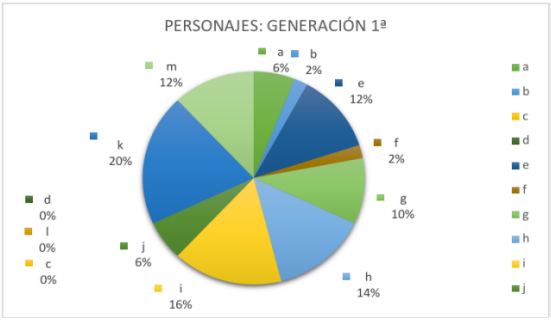
ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS:

En primer lugar, se analiza la afectividad negativa que sufren los personajes de las películas seleccionadas desde el punto de vista de los géneros. Las causas son muy

diversas. Respecto a los hombres, las dos variantes más notables son aquellas que no tratan este tipo de influencia, la variante k. sin afectos negativos y la variante m. no hay datos suficientes, con un 30% y un 19% respectivamente. Las variantes que se ven afectadas en las tramas por esta circunstancia para los hombres, son las siguientes: la variante a. (Código 54. Variante a. *Aversión*) 7%, la variante b. (Código 54. Variante b. *Desprecio*, 2%, la variante e. (Código 54. Variante e. *Remordimiento*) 12%, la variante f. (Código 54. Variante f. *Indignación*) 5%, la variante g. (Código 54. Variante g. *Emulación*) 14%, la variante h. (Código 54. Variante h. *Nostalgia*) 12%, la variante i. (Código 54. Variante i. *Consternación*) 14% y la variante j. (Código 54. Variante j. *Presión*) 10%. En las mujeres los datos están ampliamente repartidos en las siguientes variantes: la variante e. (Código 54. Variante e. *Remordimiento*) 14%, la variante g. (Código 54. Variante g. *Emulación*) 14%, la variante h. (Código 54. Variante h. *Nostalgia*) 12%, la variante i. (Código 54. Variante i. *Consternación*) 14%, la variante j. (Código 54. Variante j. *Presión*) 10% y la variante k. (Código 54. Variante k. *Sin afectividad negativa*) 17%. Con porcentajes bajos aparecen las variantes a. (Código 54. Variante a. *Aversión*) 7%, la variante b. (Código 54. Variante b. *Desprecio*) 2% y la variante f. (Código 54. Variante f. *Indignación*) 5%. La variante m. (Código 54. Variante m. *No hay datos suficientes*) aparece en los dos gráficos, de forma muy superior en los hombres, 19% frente al 5% de las mujeres.

La ausencia de afectividad negativa y no hay datos suficientes ocupan casi la mitad de la composición del grafico 70.1 relativo los hombres, sin embargo, en el caso de las mujeres estas dos variantes solamente ocupan un cuarto del grafico 70.2. Es decir, las afectividades negativas son más habituales en los personajes femeninos. Una de las causas directas es que las mujeres aparecen con una mayor asiduidad en las tramas seleccionadas, sobre todo en lo referente a personajes principales y secundarios, con lo cual se profundiza más en sus caracteres y relaciones. Además, China puede considerarse una sociedad machista, y por lo tanto la valoración de las mujeres son

habitualmente más reconocidas que la de los hombres. La influencia de esta circunstancia queda patente en el caso de las familias de los inmigrantes chinos de Estados Unidos, los personajes femeninos deben afrontar, además de las presiones procedentes de la nueva sociedad, las de sus propias familias. Por ejemplo, Yilan (P39) de *A Thousand Years of Good Prayers* (2008) muestra una profunda aversión a la llegada y posterior convivencia con su padre. La razón estriba en que piensa que al traicionar a su madre ha provocado en esta un dolor incurable, y ella misma perdió la fe en el matrimonio en su juventud, en el momento que supo que su padre, en el que tanto confiaba, tenía una amante.



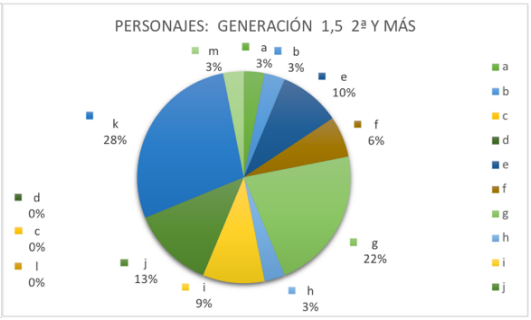


Grafico 71.1 Valor familiar / Afectividad negativa, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 54. Elaboración propia.

Grafico 71.2 Valor familiar / Afectividad negativa, generación 1,5 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 54. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS:

La misma influencia negativa se analiza en estos gráficos desde la perspectiva de las distintas generaciones. Las variantes más notables en el caso de la 1ª generación son las siguientes: la variante e. (Código 54. Variante e. *Remordimiento*) 12%, la variante g. (Código 54. Variante g. *Emulación*) 10%, la variante h. (Código 54. Variante h. *Nostalgia*) 14%, la variante i. (Código 54. Variante i. *Consternación*) 16% y la variante

k. (Código 54. Variante k. *Sin afectividad negativa*) 20%. Con menores porcentajes las variantes siguientes: la variante a. (Código 54. Variante a. *Aversión*) 6%, la variante b. (Código 54. Variante b. *Desprecio)* 2%, la variante f. (Código 54. Variante f. *Indignación*) 2% y la variante j. (Código 54. Variante j. *Presión*) 6% también aparecen en el gráfico. En las generaciones 1,5 y 2ª, los porcentajes presentados afectan en mayor medida a las variantes siguientes: la variante e. (Código 54. Variante e. *Remordimiento*) 10%, la variante g. (Código 54. Variante g. *Emulación*) 22%, la variante j. (Código 54. Variante j. *Presión*) 13% y la variante k. (Código 54. Variante k. *Sin afectividad negativa*) 28%. La variante m. (Código 54. Variante m. *No hay datos suficientes*) aparece en ambos gráficos, más significativamente en la 1ª generación con un porcentaje del 12% frente al 3% que presentan las últimas generaciones, posiblemente por el hecho de que este tipo de afectividad procede principalmente de los progenitores o abuelos, parentesco que los emigrantes más antiguos no suelen tener.

Las emociones de los hijos migrantes hacia sus padres son complicadas y cambiantes. Las películas seleccionadas no solamente están enfocadas a la afectividad negativa, pero en todos los casos sus personajes son elementos imprescindibles para explicar las motivaciones de sus comportamientos. Por ejemplo, Jane (P64), de *Farewell China* (1990)*,* salió de su casa siendo muy joven debido al desprecio que sentía hacia sus padres. Nació en Estados Unidos y se siente estadounidense, pero sus padres son muy tradicionales y conservadores, lo cual no agrada a Jane porque le otorgan una identidad de descendiente de inmigrantes. Tras escapar de casa a los 15 años, fue engañada por su novio, lo cual la obligó a vender su cuerpo en la calle para sobrevivir. Al mismo tiempo que persisten la aversión y el desprecio hacia su familia original, los sufrimientos que le provocan su independencia generan nostalgia y remordimientos. Al final de la película, Zhao Nanshen la persuade para que regrese a casa.

La protagonista de *New York New York* (2016), Ruan Ruan Yujuan (P46), tiene una madre controladora y con pocos escrúpulos, que alberga el deseo de que su hija viaje a Estados Unidos para ganar mucho dinero. Sin considerar la felicidad de Yujuan, la anima a conseguir el visado estadounidense, incluso si para ello debe convertirse en amante secreta de un nativo, ya que lo importante es establecerse en Estados Unidos de cualquier manera. Bajo la presión de su madre, Ruan Yujuan (P46) deja a su novio Lu Tu (P45) y emigra a Estados Unidos convirtiéndose en la amante secreta de un líder mafioso. Su ex novio fue abandonado por su verdadera madre, y su sueño es encontrarla en Estados Unidos, para lo cual es imprescindible viajar hasta allí. Tras conseguir llegar a este país, se entera de que su madre ya tiene un nuevo esposo con un hijo de corta edad. Tras perder la confianza en su propia familia, debe enfrentarse al impacto que le supone saber que Ruan Yujuan (P46) se ha convertido en la amante de un señor mayor. Decide entonces luchar con todas sus fuerzas para salvarla de su triste situación, pero sus intentos acaban de forma trágica cuando muere a manos de la nueva pareja de su amada.

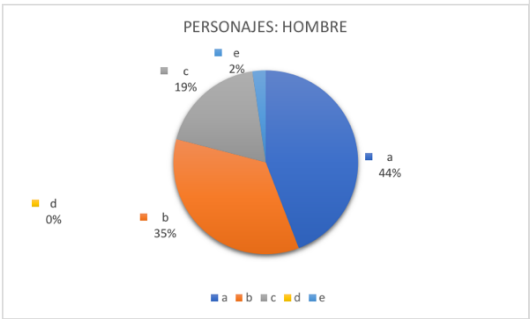
La consternacion y el remordimiento son emociones comunes de los personajes de la primera generacion migratoria hacia su familia original. La protagonista Zhao Hong (P12) de *Full Moon in New York* (1989) emigra a Estados Unidos para casarse con Thoms (P61), un sino-estadounidense. La preocupacion por su madre y el deseo de traerla con ella denegera en un conflicto con su esposo. La forma de pensar de Thoms (P61) es tipicamente occidental. Para él, la independiencia y la libertad son lo más importante, y por tanto, no puede entender que Zhao Hong (P12) quiera traer a su madre y romper la armonia que existe entre ellos. Otra protagonista Wang Hsiung Ping (P11) estaba muy orgullosa de su padre, un general del ejercito jubilado. Viven juntos en Estados Unidos tras el fallecimiento de su madre, y desde allí, el padre de Wang (P59) ayudó a una mujer Bao Di (P162) a salir de China. Una vez en Estados Unidos, la está ayudando a escribir una biografia sobre sus experiencias en la época

de la revolucion cultural. Wang Hsiung Ping (P11) siente un gran aprecio hacia su padre, hasta el momento que descubre que se comporta de forma violenta con Bao Di para satisfacer extrañas necesidades. La figura de su padre queda completamente destruída, y el aprecio se convierte en aversión. Todos los detallles que se han mencionado anteriormente no son enfoques habituales en las películas seleccionadas, pero desempeñan un papel importante a la hora de construir a los personajes y explicar la motivación de sus transformaciones.

11.6.13. Código 55. Nivel socio - económico de la familia

Ficha 3. Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categoría		Codígo de variante	Suplemento
55	Nivel socio - económico de la familia	Bajo	a	
		Mediano	b	
		Alto	c	
		No se aplica esta categoría	d	
		No hay datos suficientes	e	

Tabla 45: Nivel socio-económico de la familia. Proviene de Ficha No.3 para análisis de personajes, código 55. Elaboración propia.



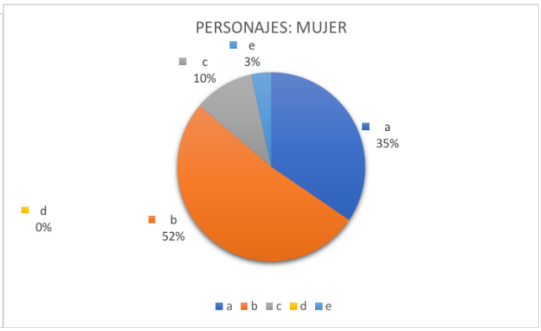


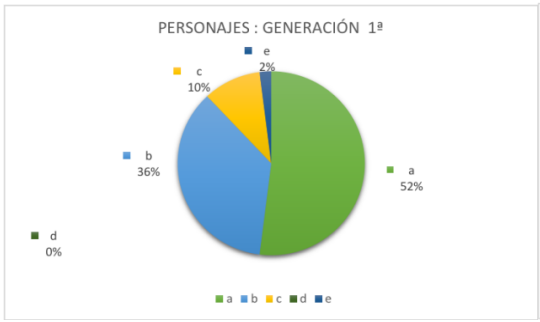
Grafico 72.1 Nivel socio-económico de la familia, hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 55. Elaboración propia.

Grafico 72.2 Nivel socio-económico de la familia, mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 55. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS:

Respecto al nivel socio-económicos del seno familiar donde están integrados los personajes de las cintas elegidas, se analiza en primer lugar desde el punto de vista de los dos géneros. En los hombres predomina el nivel bajo, la variante a. (Código 55. Variante a. *Bajo*) con un 44% y en las mujeres el nivel medio, la variante b. (Código 55. Variante b. *Mediano*) con un 52%. Se cambian los datos en ambos gráficos y la variante b. es la segunda más numerosa en los hombres con un 35%, mientras que en las mujeres se trata de la variante a. con un con 35% también. El nivel medio, la variante c. (Código 55. Variante c. *Alto*) ocupa un bajo porcentaje, mayor en los hombres, con un 19% en las mujeres, un 10%. Los casos en que no hay datos suficientes, variante e., son muy escasos, 2% para el género masculino, 3% para el femenino. Realmente las tramas retratan los avatares de un emigrante en el país de acogida, con lo cual resulta fundamental expresar la situación en que se encuentran.

En general, la situación económica familiar con nivel mediano o bueno ocupa un alto porcentaje en las películas seleccionadas. Si se revisan las obras según su fecha de estreno, el estado económico de los personajes chinos mejora notablemente en los años más recientes. Antes del 2000, de las 11 películas en tres de ellas se presentan las protagonistas cuya situación familiar es económicamente desastrosa. De las 10 películas estrenadas después de ese año, solamente una, *Children of Invention* (2010) presenta protagonistas con ese tipo de características. Según los gráficos 72.1 y 72.2, las condiciones económicas familiares son mejores en los personajes femeninos que en los masculinos. La causa directa es que la mayoría de los personajes de la segunda generación migratoria son mujeres, cuyas familias originales poseen un aceptable estado económico, mediano o bueno. Por ejemplo, las cuatro jóvenes protagonistas de *The Joy Luck Club* (1993) o las tres hijas de *Red Doors* (2006).



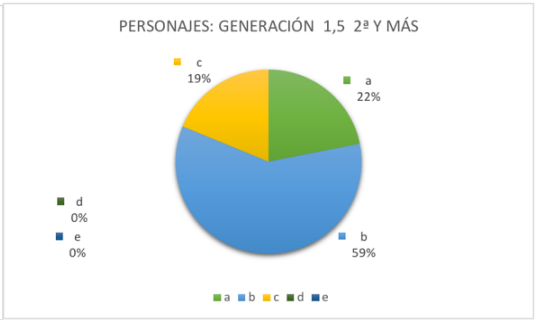


Grafico 73.1 Nivel socio-económico de la familia, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 55. Elaboración propia.

Grafico 73.2 Nivel socio-económico de la familia, generación 1,5 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 55. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS:

La misma característica vista desde la perspectiva de las distintas generaciones a las que pertenecen los personajes de las películas seleccionadas, ofrece unos datos similares respecto a que las variantes mayoritarias son la variante a. (Código 55. Variante a. *Bajo*) y la variante b. (Código 55. Variante b. *Mediano*). El nivel bajo es el principal respecto a la 1ª generación, con un 52%, mientras que, en el caso de las últimas generaciones, se limita a un 22%. El nivel medio en las generaciones 1,5 y 2ª ocupa un amplio porcentaje del gráfico, un 59%, mientras que el nivel bajo solo tiene un 36%. La variante a. (Código 55. Variante a. *Bajo*) ofrece un porcentaje del 10% en la 1ª generación y un 19% en las últimas generaciones. La variante e. (Código 55. Variante e. *No hay datos suficientes*), ni siquiera aparece en el segundo gráfico, y en el primero lo hace con un escaso 3%. Observa un notable incremento en el nivel de las generaciones más próximas, como consecuencia de su mayor integración y su acceso a puestos laborales mejor remunerados.

La composición de los gráficos 73.1 y 73.2 muestra una gran diferencia en la condición económica de las familias migratorias de distintas generaciones. En la vida real, entrado el siglo XXI, la llegada de nuevos inmigrantes, sobre todo los de inversión económica y aquellos con una alta cualificación laboral están disminuyendo progresivamente la brecha existente con los estadounidenses nativos. Esta tendencia queda demostrada en las películas *Finding Mr. Right 1* (2013) *y Beijing and New York* (2015). La protagonista Jiajia (P43), es la amante secreta de Lao Zhong (P252), un comerciante exitoso. La propia Jiajia es editora de una famosa revista, y procede de una familia económicamente saludable. Otro protagonista, Frank (P44), era un cirujano prestigioso en China y su ex esposa Linda (P248) también tiene éxito como comerciante, ambos proceden de familias cuyas economías son estables. El motivo de Frank para emigrar no es mejorar su nivel de vida, sino tener la oportunidad de visitar a su hija Julie (P107), todavía de corta edad. Hace un largo tiempo que no puede estar con ella, ya que después del divorcio Linda se casó con un estadounidense y se fue a vivir a su país llevándose a su hija con ella. Jasmine y Lenny, personajes importantes de *Beijing and New York* (2015), tampoco sufren estrecheces**,** gracias, en el caso de Jasmine, a que sus padres ocupan puestos laborales muy bien pagados que les proporcionan una economía boyante. Lenny creció siendo huérfano, pero su suegro (P263) le ayudó a establecer su propia empresa tras casarse con su hija Shi Yuqing (P259).

Personajes como estos no emigran para mejorar su economía, ya que la que ostentan en su país les ofrece una buena calidad de vida, y además son competitivos en el mercado laboral, incluso con sus propios negocios que les reportan sustanciosos beneficios. Las motivaciones de estos nuevos inmigrantes son distintas a las de los inmigrantes de épocas anteriores. La búsqueda de realización de un sueño propio reafirmando su valor individual, los vínculos emocionales o la potencia económica del

mercado de Estados Unidos, son las causas que les mueven a emigrar o a fijar su estancia por un largo plazo en ese país.

11.6.14. Código 56. Vínculo parentesco / Círculo de los parientes

Ficha 3. Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categoría		Codígo de variante	Suplemento
56	Vínculo de parentesco / Círculo de los parientes	Mayoría de los parientes están en China	a	
		Mayoría de los parientes están en EE.UU.	b	
		Ambos países tienen parientes	c	
		No se aplica esta categoría	d	
		No hay datos suficientes	e	

Tabla 46: Vinculo de parentesco / círculo de los parientes. Proviene de Ficha No.3 para análisis de personajes, código 56. Elaboración propia.

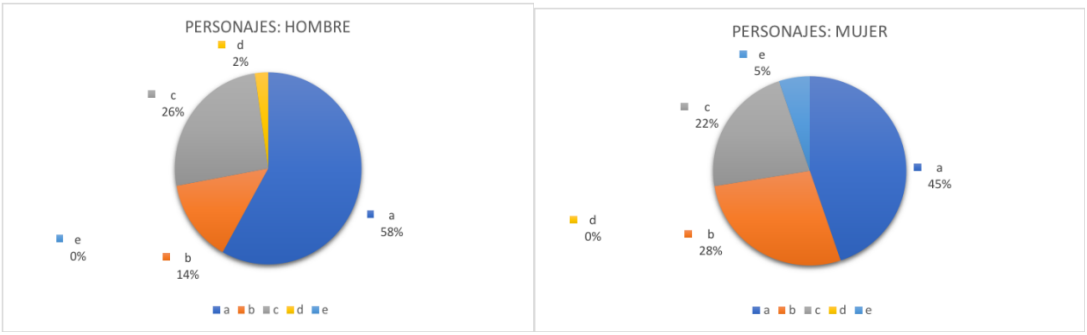


Grafico 74.1 Vinculo de parentesco / círculo de los parientes, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 56. Elaboración propia.

Grafico 74.2 Vinculo de parentesco / círculo de los parientes, generación 1,5 y 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 56. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS:

Se aborda en estos gráficos el lugar de residencia habitual de los familiares de los personajes intervinientes en las cintas seleccionadas, bajo la perspectiva de los géneros. La mayor parte de los protagonistas tienen la mayor parte de su familia en

China, tanto los hombres, con un 45% del total, como las mujeres con un 58%. Posiblemente este dato refleja que las mujeres suelen emigrar en mayor medida sin acompañantes, dado que responden a un matrimonio concertado o real para conseguir la residencia. Por lo tanto, los familiares de las mujeres residentes en Estados Unidos son muy escasos en las tramas, con un 14% únicamente, mientras que en los hombres es el doble, un 28% del total. Aquellos personajes que tienen familia en ambos países presentan porcentajes muy similares, un 22% el género masculino, un 26% el género femenino. La variante d (Código 56. Variante d. *No se aplica esta categoría*) aparece de forma breve en las mujeres, un porcentaje del 2% y la variante e. (Código 56. Variante e. *No hay datos suficientes*) en los hombres, con un 5%.

11.6.15. Código 57. Vínculo de amigos / Tipo de amigos (principalmente)

Ficha 3. Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categoría		Codígo de variante	Suplemento
57	Vínculos de amigos / Tipo de amigos(principalmente)	Amigos que son emigrantes chinos (primera generación)	a	
		Amigos que son descendientes de emigrantes chinos	b	
		Amigos que son emigrantes de otros países	c	
		Amigos son americanos nativos	d	
		No se aplica esta categoría	e	
		No hay datos suficientes	f	

Tabla 47: Vínculo de amigos / Tipo de amigos (principalmente). Proviene de Ficha No.3 para análisis de personajes, código 57. Elaboración propia.

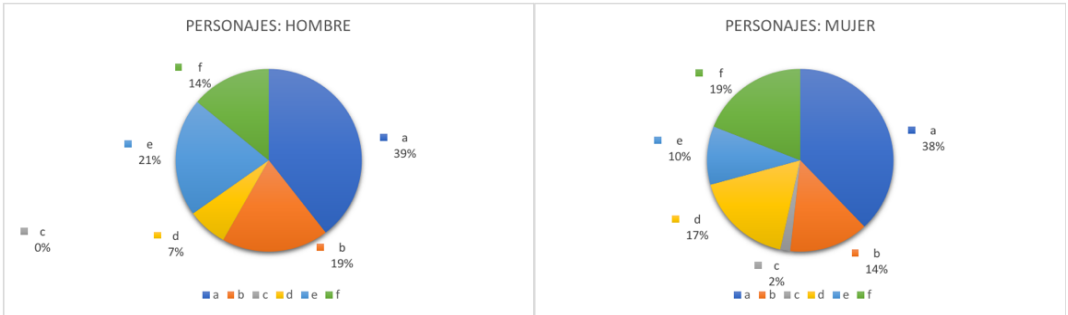
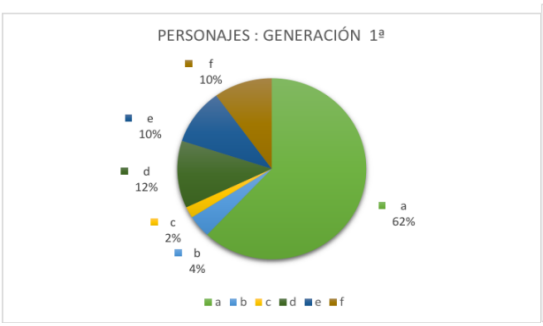


Grafico 75.1 Vínculo de amigos / tipo de amigos (principalmente), hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 57. Elaboración propia.

Grafico 75.2 Vínculo de amigos / tipo de amigos (principalmente), mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 57. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS:

La categoría que analizamos a continuación corresponde al tipo de amigos de los personajes que aparecen en las películas elegidas, analizada en primer lugar desde la perspectiva de los géneros. La opción mayoritaria en ambos casos pertenece a la variante a. (Código 57. Variante a. *Amigos que son emigrantes chinos, primera generacióm*) con un 39% para los hombres y un 38% para las mujeres. Tanto son similiares los casos en que los amigos son hijos de emigrantes chinos, Código 57. Variante b. un 19% para los hombres y un 14% para las mujeres, la variante c. (Código 57. Variante c. *Amigos que son emigrantes de otros países*) solo aparece en el caso de las mujeres, y de forma residual, con un 2%. La variante d. (Código 57. Variante d. *Amigos que son estadounidenses nativos*) es mucho más frecuente en el caso del género femenino, un 17% frente al 7% del masculino. La variante e., no se aplica esta categoría, se presenta en ambos géneros, un 21% en hombres, un 10% en mujeres; y la variante e. (Código 57. Variante e. *No se aplica esta categoría*) también es significativa en los dos gráficos, un 14% en hombres y un 19% en mujeres. Si bien lo más habitual en estas películas es presentar relaciones de emigrantes en un ambiente chino, la amistad con estadounidenses nativos por parte de las mujeres suele ser una consecuencia de la formación de parejas.



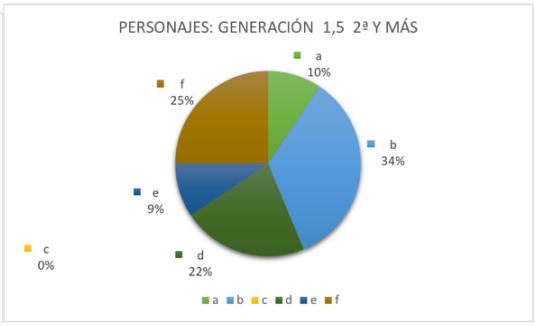


Grafico 76.1 Vínculo de amigos / tipo de amigos (principalmente), generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 57. Elaboración propia.

Grafico 76.2 Vínculo de amigos / tipo de amigos (principalmente), generación 1,5 y 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 57. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS:

La misma categoría desde la perspectiva de las distintas generaciones de los personajes fílmicos en las películas analizadas, arroja los siguientes datos: Una gran mayoría de la 1ª generación pertenece a la variante a. (Código 57. Variante a. *Amigos que son emigrantes chinos, primera generación*) con un porcentaje del 62%, mientras que en las restantes generaciones el porcentaje es únicamente del 10%. Sin embargo, la variante b. (Código 57. Variante b. *Amigos que son descendientes de emigrantes chinos*), es muy notable en las últimas generaciones, un 34%, mientras que en la 1ª apenas aparece, únicamente un 4%. Datos muy lógicos teniendo en cuenta las edades de los personajes de las distintas generaciones. Además, también demuestran que tanto los inmigrantes de primera generación como los de las generaciones restantes, han establecido sus redes sociales y círculos amistosos propios, agruparse y unirse en consonancia con su generación migratoria es una circunstancia habitual presente en todas y cada una de ellas. La variante d., amigos de estadounidenses nativos, se da en los dos casos, pero en mayor proporción en las últimas generaciones, un 22% frente a un 12%, mientras aquellas variantes que no presentan relevancia en

esta categoría tienen también porcentajes significativos: la variante e. (Código 57. Variante e. *No se aplica esta categoría*) un 10% en la 1ª generación y un 9% en las restantes, y la variante f. (Código 57. Variante f. No hay datos suficientes) un 10% en la primera generación y un 25% en las restantes.

El círculo amistoso puede reflejar el estado de integración social de los individuos. En el caso de los inmigrantes chinos, se aprecia una mayor influencia de la generación migratoria que del género, y el hecho de que los amigos estadounidense nativos de las mujeres superen ligeramente a los de los hombres, es causado directamente por la mayor presencia del género femenino en las películas seleccionadas, tal y como ya se ha mencionado anteriormente. También se aprecia a través del grafico 76.2 como los inmigrantes de las generaciones 1,5 2 ª y más. tienen más amigos nativos que sus predecesores.

11.6.16. Código 58. Presentación de la familia

Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categoría		Codígo de variante	Suplemento
58	Presentación de la familia	Nada	a	
		Muy poca	b	
		Poca	c	
		Media	d	
		Mucha	e	
		No hay datos suficientes	f	

Tabla 48: Presentación de la familia. Proviene de Ficha No.3 para análisis de personajes, código 58. Elaboración propia.

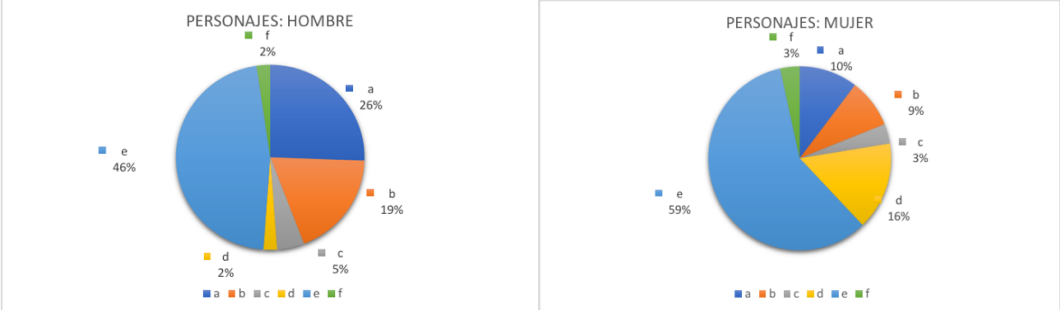
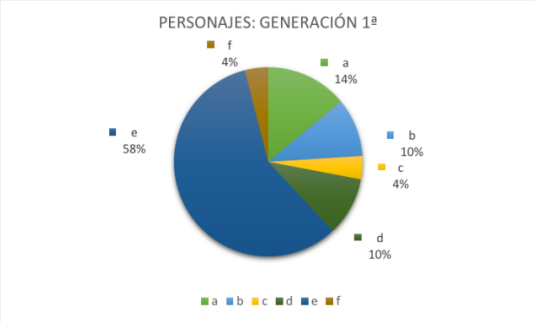


Grafico 77.1 Presentación de la familia, hombre. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 58. Elaboración propia.

Grafico 77.2 Presentación de la familia, mujer. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 58. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS:

Se analiza en estos gráficos si se presenta a de la familia de los personajes en las películas elegidas desde el punto de vista de los géneros. Los dos gráficos muestran la variante e. (Código 58. Variante e. *Mucha*), como mayoritaria, un 46% en hombres y un 59% en mujeres. En el primer gráfico, son importantes a continuación las variantes a. (Código 58. Variante a. *Nunca*) un 26% y la variante b. (Código 58. Variante b. *Muy poca*) un 19%, y pequeños porcentajes para la variante c. (Código 58. Variante c. *Poca*) un 5%, la variante d. (Código 58. Variante d. *Media*) 2% y la variante f. (Código 58. Variante f. *No hay datos suficientes*) 2%. En el caso de las mujeres, las variantes siguientes: la variante a (Código 58. Variante a. *Nunca*) 10%, b. la variante b. (Código 58. Variante b. *Muy poca*)9%, y la variante d. (Código 58. Variante d. *Media*) 16%, son también significativas, aunque en mucha menor medida que la variante d. (Código 58. Variante d. *Media*). Aparecen también las variantes siguientes: la variante c. (Código 58. Variante c. *Poco*) y la varianye f. (Código 58. Variante f. *No hay datos suficientes*), ambas con un porcentaje del 3%. Constata la importancia del seno familiar en la trama de las películas seleccionadas.



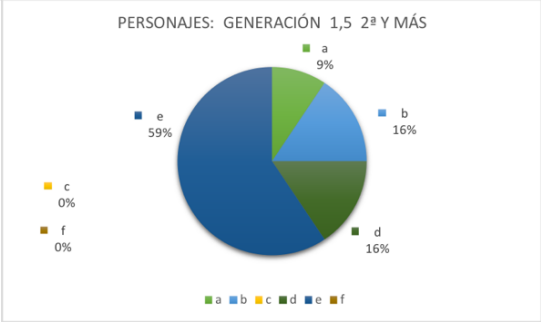


Grafico 78.1 Presentación de la familia, generación 1ª. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 58. Elaboración propia.

Grafico 78.2 Presentación de la familia, generación 1,5 2 ª y más. Datos procedentes de tabla 2: datos básicos de los personajes fílmicos, código 58. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LOS GRÁFICOS:

Desde el punto de vista de las distintas generaciones, la presentación de la familia de los personajes de las cintas seleccionadas, también muestra la variante e., mucha frecuencia, como mayoritaria, en la 1ª generación un 58% y en las siguientes generaciones un 59%. El resto de las variantes se encuentra muy dividido en la 1ª generación: la variante a. (Código 58. Variante a. *Nunca*) 14%, la variante b. (Código 58. Variante b. *Muy poca*) 10%, la variante c. (Código 58. Variante c. *Poco*) 4%, la variante d. (Código 58. Variante d. *Media*) 10% y la variante f. (Código 58. Variante f. *No hay datos suficientes*) 4%. En el caso de las generaciones 1,5 y 2ª, aparecen únicamente tres variantes además de la mayoritaria: la variante a. (Código 58. Variante a. *Nunca*) 9%, la variante b. (Código 58. Variante b. *Muy poca*) 16% y la variante d. (Código 58. Variante d. *Media*) 16%. También en este gráfico se aprecia que los argumentos de las películas elegidas dan suma importancia a la familia de los personajes protagonistas.

CAPÍTULO XII CONCLUSIONES

12.1 Resultados sobre los análisis de tres Fichas

12.1.1. Hallazgos de los análisis de la Ficha No.1. Análisis de personajes. Variable A. dimensión física, Variable B. dimensión psicológica, Variable C. dimensión social (Código1-19)

El diseño de la imagen del personaje de una película es uno de los elementos más importantes en su realización. Los personajes fílmicos analizados en este trabajo presentan elementos enriquecedores procedentes del vestuario, el maquillaje, la caracterización, el entorno y otros detalles fundamentales para su construcción. Mediante dichos elementos imprescindibles, se define claramente el tipo de inmigrante. Según los resultados analíticos de Ficha No.1, el diseño de la imagen de los personajes en las películas elegidas ha combinado varias dimensiones (físico, psicológico y social), dicho diseño cuenta con la participación profesional de maquilladores, encargados de vestuario y por supuesto de las indicaciones del director respecto a su carácter y forma de comportamiento. También es importante la aportación del actor, protagonista visible de todo el trabajo conjunto, encargado de dar vida a la historia en la forma planificada por los guionistas, para lo cual su imagen debe cumplir los cánones estéticos previstos para la película. En las películas elegidas, los cineastas se realizan un concienzudo trabajo en el estudio de la apariencia y las características propia de las personas de la comunidad migratoria china en Estados Unidos, ellos demuestran un panorama completa de la figura de este grupo, se crean las imágenes que se ajustan a las características idóneas para que puedan ser aceptadas por el publico que acuda a ver estas obras.

Los personajes seleccionados muestran una imagen personal adecuada partiendo del sujeto real, de esta forma satisfacen las necesidades de la trama promoviendo su desarrollo mediante un protagonista que ha sido cuidadosamente seleccionado entre todos los posibles actores que reunían las condiciones buscadas para el papel,

además de su adecuación necesaria en el proceso de diseño que hemos descrito. La estrategia de globalización de las películas estadounidenses y el aperturismo actual de China, han brindado a los cineastas de este país amplias oportunidades para participar en la escena cinematográfica hollywoodiense en condiciones de igualdad con directores de otras nacionalidades. Las películas estudiadas en este trabajo son productos elaborados y estrenados con las facilidades que se ofrecen en este contexto. Gracias a esta circunstancia, los inmigrantes presentados por los directores de origen chino se retratan de una manera más cercana a la realidad, a diferencia de aquellos que aparecen en las obras realizadas por directores nativos estadounidenses.

Según los resultados analíticos de la Ficha No.1., en las películas elegidas se presentan la mayoría de los personajes con edades correspondientes a la juventud y a la madurez, mostrando una amplia variedad en su personalidad y temperamento. Los productos fílmicos finales donde aparecen protagonistas de los dos géneros, muestran las características propias de cada uno de ellos, si bien es más frecuente la aparición del género femenino.

La homosexualidad también ha sido presentada en algunas obras. La influencia de la cultura china puede notarse con claridad en la construcción de muchos personajes seleccionados, no solo mediante sus hábitos tradicionales y propios, sino también a través del estilo dado al vestuario escénico y al uso de los accesorios, elementos que denotan evidentes huellas culturales en la construcción de los personajes, sobre todo, en los pertenecientes a la primera generación migratoria. Respeto a los personajes de otras generaciones, su preferencia estética se influye por la cultura estadounidense apareciendo con vestuario y accesorios de estilo moderno, sus comportamientos tienden a ser más abiertos y su forma de ser tienden a ser más extrovertida (Ver el epígrafe 11.3.2 y 11.3.3). En el aspecto de la dimensión social, los personajes chinos se presentan de forma mayoritaria con trabajo, ya sea fijo o

temporal, pero que mejoran significativamente en las generaciones más recientes. (Ver el epígrafe 11.4.2)

A la vista de las informaciones provenientes de los productos fílmicos y los resultados analiticos, podemos resumir que la vida en Estados Unidos, no es un camino de rosas para los emigrantes chinos, sobre todo para los integrantes chinos de la 1ª generación. Esto fenómeno coincide a la situación real de los inmigrantes, porque en general los estadounidenses sienten cierta aversión hacia las comunidades étnica no nativas, y en el caso de los chinos se vio agravada tras la llegada de Mao al poder por tener diferentes ideologías políticas (comunismo y capitalismo). Fuera de las hostilidades provienen del ambiente social, las barreras del idioma, la falta de redes sociales y otros aspectos también pueden crear grande obstáculos para los inmigrantes de primera generación, como consecuencia, su figura puede marcar con algunas características estereotipadas: hablar mal inglés, ser aislados, no aceptar la cultura corriente de Estados Unidos etc,. La posición social y la situación económica de los inmigrantes chinos de otras generaciones ha mejorado significativamente, los personajes de estos grupos demuestran mejores situaciones de empleos y mejores de rango en la escala laboral, como consecuencia, tienen mejores condiciones económicos y niveles salariales (Ver el epígrafe 11.4.2).

12.1.2. Hallazgos de los análisis de la Ficha No.2: Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva (Código 20- 41)

Estados Unidos es un lugar donde conviven diversas culturas. Además de las comunidades culturales dominantes, existen otras "marginales" como es el caso de las chinas. Las películas elegidas muestran todos los aspectos de la vida de los inmigrantes chinos y sus descendientes en Estados Unidos., no solo lo relativo al paisaje circundante o al desamparo, sino que también se aborda un contenido más

profundo, en el cual se revelan problemas emocionales y conflictos intergeneracionales. Como lo revela por los resultados analíticos de Ficha No.2., entre todos los problemas, la identidad cultural y la integración social son los enfoques importantes en las narraciones fílmicas, diferentes generaciones migratorias pueden demostrar distintas características en el momento de adaptar nuevas culturas. Necesitamos aclarar que, según el contenido concreto de cada categoría establecido, algunas categorías de Ficha No.2 se han analizado mediante la perspectiva de diversas generaciones migratorias, y otras, se han complementado por las diferencias existentes entre género masculino y femenino.

A partir de los resultados de la Ficha No.2 hemos extraído diversas conclusiones. En principio es notable la diferencia existente entre la 1ª generación migratoria y las que vinieron a continuación. Paulatinamente, el nivel de arraigo con su cultura original se va perdiendo a partir de la 1, 5ª generación, dado que muchos de los emigrantes llegaron al nuevo país en edades tempranas, y en el caso de la 2ª generación incluso nacieron en esta nueva tierra, con lo cual asimilan de forma natural la nueva cultura donde crecen y estudian. Asimismo, sucede lo contrario con la 1ª generación, mientras conservan sus contactos de forma mayoritaria, su actitud frente al aculturalismo es más reticente a su aceptación y luchan por no perder los lazos con su antigua forma de vida. La conservación de la cultura de origen queda reflejada en diversas categorías concretos de la Ficha No.2, por ejemplo, hábito de alimentación (Ver el epígrafe 11.5.10), selección de el tipo de comunidad o de vivienda (Ver el epígrafe 11.5.12), decoración del alojamiento (Ver el epígrafe 11.5.13), frecuencia de viajar a China (Ver el epígrafe 11.5.14), círculos de contactos (Ver el epígrafe 11.5.15 y 11.5.16), preferencia de utilizar mandarín, dialecto chino o ingles (Ver el epígrafe 11.5.5) etc. Diferentes generaciones migratorias demuestran diferentes preferencias, en breve, mucho más adaptadas a la forma china de vida en la 1ª generación y mucho más adaptadas la forma estadounidense de vida en resto de generaciones.

Respecto a la comparación entre géneros, las diferencias no son muy notables, pero dada la mayor frecuencia de protagonismo de las mujeres en las películas seleccionadas, sus porcentajes tienden a ser mayores por el hecho de que son sus historias y vicisitudes las que se cuentan de forma preferente en las tramas argumentales, quedando relegados los hombres normalmente a papeles secundarios.

Los conflictos sobre la propia identidad cultural es un enfoque importante de las películas seleccionadas, sobre todo, la confusión y la búsqueda de la propia identidad cultural son dos temas principales cuando se narra la vida de los personajes de segunda generación o siguientes. Los ejemplos más representativos abarcan las tres hijas de Ed. Wong en *Red Doors* (2005): Samatha (P91), Julie (P92) y Katie (P93) y las cuatro jóvenes protagonistas *en The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993)*:* Jane (P22), Waverly (P24), Rose (P26) y Lena (P28). Según los movimientos psicológicos de los personajes fílmicos, podemos afirmarse que la identidad cultural es duradera y cambiante. Las diferentes culturas tienen una historia que se construye y evoluciona constantemente, no solo por factores económicos, políticos, sociales, psicológicos y contextuales, sino también por otras identidades culturales. Por ejemplo, las mujeres chinas en *The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993) tienen una comprensión más clara del mundo y han comenzado a mirar las diferentes culturas con nuevos ojos. Como se predice al final de la película, todas las culturas son inclusivas, y ninguna es única, pura y hegemónica. Todas ellas han debido atravesar un proceso de adaptación en el que las unas aprenden de las otras.

Otro fenómeno, la existencia de mezcla identitaria es bastante vistoso en las películas elegidas. Un grupo en el proceso de migración y adaptación a los cambios de contexto social crea y fortalece una variedad de símbolos de identidad. Estos símbolos también muestran la vitalidad y efectividad de una tradición en su herencia y evolución. En el proceso de distinguir estos símbolos sobre la base de la identificación del folklore y

la mentalidad de los residentes dispersos, las personas están creando una tercera cultura, una cultura basada en la mezcla. Por lo tanto, se pueden observar las convivencias de diferentes culturas en una familia migratoria, como se aprecia en algunas de las películas elegidas: *Pushing Hands (Manos que empujan) (*1995*), The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993)*, American Fusion* (2005) o *Red Doors* (2006). En estas películas, la cultura china y estadounidense no solamente conviven paralelamente, sino que esta circunstancia se muestra en todos los miembros familiares. En los procesos dinámicos de las integraciones, la identidad muestra su multiplicidad, temporalidad e hibridación, por lo tanto, el fenómeno de la convivencia de diferentes culturas puede ser observado en dos formas, ya sea entre los grupos completos o entre los miembros de un mismo grupo. Los resultados analíticos de la Ficha No.2 revelan que los inmigrantes chinos son bastante diferentes en comparación a otros grupos asiáticos establecidos en Estados Unidos, poseen una uniformidad que constituye su identidad grupal común y única, por ejemplo, la existencia de Chinatown. Pero dentro de la comunidad de inmigrantes chinos, también existen diferencias en varios aspectos, como el dialecto, la raza o los hábitos, e incluso se encuentran muy marcadas según el género o las diferentes generaciones, dos factores diferenciales que son el enfoque principal para el análisis de Ficha No.2.

Según los análisis aplicados a los personajes de diferentes generaciones. Podemos observar que, la segunda o siguientes generaciones de inmigrantes chinos es diferente de la primera generación en varios aspectos, como las habilidades, el comportamiento y la psicología. Por ejemplo, según la ficha No. 2., la mayoría de los inmigrantes chinos de primera generación no tienen una buena capacidad de idioma, según nuestro análisis, 38% de personajes seleccionados de primera generación tienen un dominio de inglés bajo o muy bajo. (Ver el epígrafe 11.5.6). Como consecuencia, esta debilidad afecta a su selección laboral y el nivel salarial. El nivel de integración a la sociedad nueva se diferencia en distintas generaciones migratorias,

para la primera generación de los inmigrantes chinos, la integración a la sociedad nueva es el reto principal. Según las películas seleccionadas, una parte de ellos eligen quedarse en las comunidades chinas donde se requieren menos contactos con los estadounidenses nativos. Como algunos personajes en *Chan is Missing* (1982) *Saving Face* (2005), *American Fusion* (2005) Otra parte de ellos intentan integrarse en la sociedad de acogida, y debido a su nivel educativo y el dominio del inglés les resulta más sencillo, por ejemplo las cuatro protagonistas de *The Last Aristocrats* (1989), la pareja de *Gua Sha (El tratamiento de Gua Sha)* (2001) y la joven en *The Princess of Nebraska (La princesa de Nebraska)* (2008), ellos consiguen una mayor integración en la sociedad estadounidense, pero esto no significa que no deban enfrentarse a diversos problemas procedentes de las diferencias culturales.

Es necesario señalar que es prioritario el reflejo de la identidad cultural de inmigrantes de segunda o siguientes generaciones en las películas seleccionadas. Los análisis relacionados a la identidad cultural reflejan que la segunda o siguientes generaciones de inmigrantes chinos carece de un sentido de pertenencia cultural y siente que se encuentra en un espacio situado entre dos culturas, sin pertenecer claramente a ninguna de ellas. Debido a esta circunstancia, dicha generación incluida en esta posición de "intermediaria" debe soportar una gran presión cultural y espiritual. Han crecido a caballo entre dos mundos. Los padres que acaban de emigrar a Estados Unidos les enseñan y exigen los valores culturales de su país de origen, pero el proceso de salir de su país y establecerse en Estados Unidos ha hecho que se vean afectados por la cultura y la sociedad occidentales, y el choque inevitable con su cultura oriental de origen provoca que algunos valores entren en conflicto entre sí.

Los resultados estadísticos y analíticos de la Ficha No. 2. revelan que la identidad de la segunda o siguientes generaciones de inmigrantes chinos en diferentes etapas de edad es diferente. A la mayoría de ellos no les gusta que se les llame "chinos" en su

infancia, y piensan que sus padres exageran la importancia del rendimiento académico, restringen la libertad y les imponen culturas y valores desconocidos. Las características étnicas del cabello negro y rasgos orientales son ridiculizadas por sus compañeros de clase blancos, lo cual afecta gravemente a su firme esperanza de integrarse en la sociedad donde residen. Jane (P64), Josh (P90), Katie (P93) y Steve (P223) son representantes de este tipo de personajes. Cuando la segunda o siguientes generaciones supera cierta edad, especialmente después de ingresar en la universidad, se relacionan con compañeros con diversos étnicos y comienzan a adquirir más conocimientos sobre su historia y cultura de procedencia. El período universitario es un período que acelera notablemente su identidad étnica. En la universidad, los jóvenes se relacionan con todo tipo de personas, entran en contacto con numerosas ideas nuevas y tienen la oportunidad de reflexionar sobre quiénes son ellos y quienes sus compañeros de estudios, en qué valores creen y dónde crecieron. En definitiva, cuáles son las características del mundo exterior. En esta etapa, muestran un gran interés por saber quiénes son en realidad, y la curiosidad les conduce a realizar ciertas actividades que les ayuden a comprenderlo, como leer libros, ir a museos o comunicarse con personas del mismo grupo étnico. De esta forma pueden encontrar su identidad de origen, a través de la exploración continua y el ajuste en su interior de dos culturas diferentes. Mediante este proceso comprenderán de manera gradual su identidad étnica, las cuatro hijas de *The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993) son ejemplos representativos de este tipo de personajes.

Además, la identidad cultural de la segunda o siguientes generaciones de inmigrantes chinos en diferentes clases sociales tampoco es homogénea. Según el diferente estatus social y económico en Estados Unidos, los inmigrantes chinos de primera generación pueden dividirse en varias clases sociales y económicas, cuyas circunstancias determinan la diferencia en el entorno de vida y las condiciones

educativas de sus descendientes, lo cual afecta de forma notoria a la construcción de su identidad cultural. Los inmigrantes chinos en Estados Unidos no forman un grupo homogéneo, ya que su composición abarca personal profesional y técnico, inmigrantes de reunificación familiar, inmigrantes de inversión e inmigrantes irregulares. Entre ellos, algunos de los del grupo familiar y los de situación irregular tienen un estatus económico y social relativamente bajo después de su llegada a Estados Unidos, y en su mayoría se dedican a trabajos intensivos como mano de obra poco remunerada, que es la clase obrera más habitual (personajes como P1, P2, P51, P17, P18, P29, P40, P45, P46) Los integrantes de la 1,5 ª o 2 ª generación que nacieron y crecieron en familias de clase trabajadora, viven en un mundo donde se conserva una fuerte tradición cultural china, están acostumbrados a comunicarse en chino y tienden a pensar en sí mismos como “chinos” (Personajes como P34,P88, P96, P155, P217, P219, P232, P202) Las familias de inmigrantes adinerados se establecen directamente en comunidades de clase media, y sus hijos a menudo tratan con los blancos, aceptan más la cultura de estos y se consideran a sí mismos "estadounidenses". (Personajes como P3, P50, P82, P136, P139, P146, P170, P184, P203)

En general, la identidad cultural de la segunda o siguientes generaciones de inmigrantes chinos en Estados Unidos tiene las características comunes de una identidad dual, pero existen diferencias entre los distintos grupos según su posición económica o social. La tendencia a considerarse chinos, estadounidenses o asiático-americanos es una opción individual causada por una serie de factores determinantes, los prejuicios en el entorno familiar, la educación escolar, el entorno y la influencia de la sociedad en su conjunto son las razones específicas de las diferentes identidades culturales de los descendientes de inmigrantes chinos en Estados Unidos. Dichos factores han sido demostrados con la forma directa y indirecta en las películas seleccionadas.

Sin duda, los factores ambientales familiares influyen en la formación de la identidad cultural de los inmigrantes nacidos en Estados Unidos. Las diferentes actitudes de los padres hacia su país de origen y la identidad cultural afectan a los reconocimientos étnicos de sus descendientes. Al mismo tiempo, la relación intergeneracional entre los hijos y sus padres también afecta a la actitud identitaria de la segunda o siguientes generaciones de inmigrantes. Algunos progenitores creen incluso que aprender chino dificultará el aprendizaje del inglés de sus hijos. Al mismo tiempo, para mantener la homogeneidad cultural con la sociedad de acogida, no animan a sus hijos a aprender chino y no inculcan en ellos la cultura de su país de origen. Los inmigrantes de las últimas generaciones que viven en este tipo de familia, culturalmente se consideran a sí mismos como estadounidenses, estos fenómenos aparecidos en *Illegal Immigrant* (1985), *Full Moon in New York* (1989) *American Fusion* (2005), *Red Doors* (2008), *Children of Invention* (2010). Para los padres inmigrantes que están muy preocupados por la herencia de la cultura tradicional en sus hijos, la vida familiar debe aportarles una construcción de identidad que no excluya las características de su etnia. En este caso, los descendientes asimilan el conocimiento cultural chino a través de la vida familiar en forma consciente e inconsciente, casos como *Dim Sum* (1985), *Eat a Bowl of Tea* (1989), *Saving Face* (2005). En la mayoría de los casos, la actitud de los padres en la educación de sus hijos es complicada, ellos quieren que sus hijos pueden adaptar bien en la sociedad de acogida, mientras tanto pueden heredar la cultural tradicional. Por ejemplo, los padres en *The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993), *Pushing Hands (Manos que empujan)* (1995), *Gua Sha (El tratamiento de Gua Sha)* (2001), *A Thousand Years of Good Prayers (Mil años de buenas oraciones)* (2008).

Al mismo tiempo, la educación escolar es un factor importante que afecta a la identidad de los inmigrantes. Las escuelas chinas en Estados Unidos son

principalmente de tipo complementario, lo que significa que los alumnos además de estudiar en escuelas locales acuden a clases de enseñanza de chino los fines de semana. De esta forma, la segunda o siguientes generaciones de inmigrantes chinos puede aprender y practicar actividades que no se enseñan en las escuelas estadounidenses, como escuchar narraciones o cantar canciones propias de China, con el objetivo final de comprender la historia y la cultura de su país de origen. Asistir a una escuela china fortalece enormemente la identidad china de la segunda o siguientes generaciones de inmigrantes y promueve e influye de forma notable en la construcción de su identidad cultural. Estas escenas aparecen en las películas como: *Chan is Missing* (1982), *An Autumn's Tale* (1986), *The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993), *Pushing Hands (Manos que empujan)* (1995).

El tercer factor es el entorno donde se ubica su vivienda y el tipo de comunidad en el que vive. El entorno donde residen los integrantes de la segunda o siguientes generaciones de inmigrantes chinos, especialmente en lo relativo a la relación con sus vecinos y la asistencia a actividades sociales, tiene una influencia significativa en su comprensión de identidad étnica. La mayoría de los chinos que viven en comunidades blancas son típicamente de clase media, y sus hijos generalmente tienen un entorno de vida superior y pueden recibir una educación de calidad. No obstante, algunos inmigrantes asentados en comunidades blancas quieren que sus hijos aprendan sus idiomas de origen para preservar en lo posible las características de su etnia. Pero a pesar de asimilar la herencia cultural, en la relación con el vecindario de clase media blanca carecen de un entorno étnico con el que poder comunicarse en su lengua de origen. Al mismo tiempo, se han integrado en la sociedad dominante debido a su éxito laboral, convirtiéndose en modelos a seguir para sus hijos. La segunda o siguientes generaciones de nuevos inmigrantes chinos descendientes de este tipo de familias se propondrá seguir la trayectoria de sus padres, amoldándose a la sociedad blanca en la mayor medida posible, casos como *Full Moon in New York* (1989), *The Last Aristocrats* (1989) y *Red Doors* (2006) Por el

contrario, aquellos que residen en zonas de asentamientos chinos se ve influenciada por la cultura tradicional durante un largo tiempo y es fácil que lleguen a un consenso sobre la "cultura china" con sus predecesores y vecinos. Las actividades que se llevan a cabo en asentamientos étnicos brindan a los niños inmigrantes oportunidades para comunicarse en idiomas étnicos. Casos como *Chan is Missing* (1982)*, Dim Sum* (1985)*, Eat a Bowl of Tea* (1989)*, Saving Face* (2005).

Finalmente, el factor de prejuicio en la sociedad también puede influir en la construcción de identidad de los individuos migrantes. A causa de que la estructura social, los hábitos de vida, el matrimonio, la familia y el comportamiento lingüístico que mantiene la sociedad chino-estadounidense han experimentado cambios significativos, los inmigrantes chinos aceptan la ideología y el sistema de valores de la sociedad dominante en gran medida, en la cual cada vez son aceptados de una manera más habitual e igualitaria. Sin embargo, debido a los prejuicios todavía existentes hacia los chinos, se mantienen imperturbables los estereotipos. Acercar o alejar su identidad étnica, es una decisión que los chinos inevitablemente tendrán que tomar cuando se integren en la sociedad estadounidense. El prejuicio social es un fenómeno que existe en la mayoría de las películas elegidas, las obras como *Chan is Missing* (1982)*, Illegal Inmigrant* (1985)*, An Autumn's Tale* (1987)*, Eat a Bowl of Tea* (1989)*, Full Moon in New York* (1989)*, Farewell China* (1990)*, Siao Yu* (1995)*, Pushing Hands (Manos que empujan)* (1995)*, The Princess of Nebraska (La princesa de Nebraska)* (2008)*, Children of Invention* (2010)*, Finding Mr.Right 1* (2013)*, Beijing and New York* (2015)*, New York New York* (2016) han demostrado este elemento.

12.1.3. Hallazgos de los análisis de la Ficha No.3: Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso (Código 42-58)

Según los estudios analíticos de la Ficha No.3. En general, las películas seleccionadas han mitigado la importancia a conflictos sociales y políticos. Se prioriza la contradicción entre los inmigrantes de primera generación y los inmigrantes de las generaciones restantes, y la brecha intergeneracional existente entre los estadounidenses de origen chino y la cultura dominante se trata de forma tangencial ante las contradicciones internas de las familias chinas. Esta tendencia se refleja en la mayoría de las películas analizadas. Desde la perspectiva de la representación de la imagen china general, las películas que expresan los conflictos de la identidad cultural del grupo étnico minoritario entre este y la cultura dominante han reducido gradualmente a la contradicción y barrera entre la relación padre-hijo dentro del grupo o de la familia china. Por ejemplo, la representación del grupo chino en Chinatown en *Eat a Bowl of Tea* (1989) se hace a través del retrato de varias familias chinas; en *The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993) se reduce a la aparición de cuatro familias de dos generaciones, y en *A Thousand Years of Good Prayers (Mil años de buenas oraciones) (Mil años de buenas oraciones) (Mil años de buenas oraciones)* (2008) describe los conflictos existentes entre un padre y su hija.

A continuación, vamos a demostrar los conflictos principales y los problemas intergeneracionales existentes en las familias migratorias chinas en Estados Unidos que se presentado por los personajes fílmicos en nuestras películas seleccionadas. El hogar es un espacio para la construcción de la identidad en las familias inmigrantes, que además de la cognición tradicional también está influida por la experiencia migratoria a través de fronteras cada vez más abiertas. A partir del análisis de la Ficha No.3. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso, podemos concluir que cuando la primera generación de inmigrantes chinos llega a Estados Unidos, generalmente se enfrenta a una serie de los dilemas. Uno de ellos son los cambios drásticos en la

estructura familiar y el entorno social y cultural circundante. Generalmente, en China continental, Taiwán, Hong Kong y otros lugares, las familias chinas suelen estar agrupadas, son familias extensas y es común que tres generaciones vivan juntas con otros parientes. En Estados Unidos del siglo XXI, la estructura familiar de los inmigrantes chinos principalmente se presenta con familias nucleares biparentales. Las familias numerosas con tres generaciones bajo un mismo techo son inusuales, por otra parte, aunque la proporción de familias monoparentales ha aumentado en los últimos años, sigue manteniendo un bajo porcentaje. (Ver el epígrafe 11.6.7. estado de convivencia generacional) Estas características se reflejan en la película citada. Pocas obras presentan la convivencia de tres generaciones, *Pushing Hands (Manos que empujan) (*1995), *Gua Sha (El tratamiento de Gua Sha) (El tratamiento de Gua Sha (El tratamiento de Gua Sha))* (2001) y *American Fusion* (2005)*,* son obras que presentan este tipo de convivencia intergeneracional.

A pesar residir en distintos lugares de China, la comunicación entre los miembros familiares sigue siendo estrecha. Pero después de llegar a Estados Unidos, las relaciones entre parientes y amigos se interrumpen repentinamente. La función de asistencia mutua de la red social tradicional centrada en la familia, así como la disciplina y contención de los niños también se debilita de forma considerable. Los resultados analíticos de la Ficha No.3 revelan que, en el caso de los inmigrantes chinos de primera generación, la mayoría de ellos mantienen relaciones cercanas con parientes y amigos, con los cuales conviven tras emigrar a Estados Unidos. (Ver el epígrafe 11.6.4) Por lo tanto, no es tan difícil reconstruir la red social de familiares y amigos en áreas como Chinatown. Esta característica queda reflejada en numerosas películas, en las que se aprecia como las relaciones estrechas de los individuos migratorios en Chinatown conforma una red entre los inmigrantes chinos. *Chan is Missing* (1982)*, Dim Sum* (1985)*, An Autumn´s Tale* (1987)*, Eat a Bowl of Tea* (1989) *o The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993) son obras que reflejan

detalladamente este tipo de agrupaciones en las comunidades chinas. Con el paso del tiempo, el origen regional de los inmigrantes chinos es cada vez más diverso y su contacto menos habitual. Incluso los que hablan el mismo dialecto pueden tener comunicación cero debido a sus diversas condiciones socioeconómicas y diferentes contextos personales. Por un lado, Las relaciones interpersonales entre los nuevos inmigrantes que viven en Chinatown ya no son lo mismo que en tiempos pasados, y en vez de tratarse de una estrecha amistad familiar, pasan a ser superficiales y utilitarias. Por otro lado, el patrón de la diáspora de los nuevos inmigrantes chinos en los suburbios de la clase media blanca ha hecho que aumente la distancia entre las familias chinas y sus comunidades. Al contrario que las familias chinas de clase baja, las de clase media no necesitan mantener un contacto estrecho con los compatriotas de su país para cubrir sus necesidades básicas. Por ejemplo, Wei Tong de *The Wedding Banquet (El banquete de bodas)* (1993); la familia de Ed. Wong en *Red Doors* (2006); Yilan de *A Thousand Years of Good Prayers* (2008) todos ellos no presentan ningún tipo de conexión con las comunidades chinas.

En algunas películas elegidas, sobre todo, las que estrenan en el siglo pasado, transmiten un mensaje: el hecho de “estar fuera del país” y dejar los miembros familiares en China es una consideración puramente económica que creó una peculiar estructura familiar entre los primeros inmigrantes chinos. En estos hogares "mutilados" o "rotos", los hombres chinos casados se encuentran en Estados Unidos, mientras tanto, su esposa e hijos viven en China. Las funciones económicas o de mantenimiento de la familia son asumidas por los padres que viven en Estados Unidos, mientras que otras funciones familiares, como la socialización de los hijos, son asumidas por la esposa y otros parientes en su ciudad natal. En esencia, en los primeros inmigrantes chinos en Estados Unidos, la mayoría eran miembros de familias cuyas esposas y parientes se encontraban lejos. Evidentemente, esta forma de familia está incompleta, y la razón por la que se acepta es que muchos chinos

consideran que su estancia en Estados Unidos es temporal. Por ejemplo, *Eat a Bowl of Tea* (1989) es una obra representativa de esta circunstancia.

Según los análisis de las categorías siguientes: estado de parejas (Ver el epígrafe 11.6.3), estado parentesco (Ver el epígrafe 11.6.4), tipo de relación intergeneracional (Ver el epígrafe 11.6.8), tipo de ambiente familiar (Ver el epígrafe 11.6.10). podemos concluir que, en algunas familias inmigratoria, otro dilema procede de los cambios drásticos en las relaciones familiares y su entorno interno. La mayoría de las familias de inmigrantes chinos no son capaces de depender únicamente de un solo trabajo para mantenerse mínimamente, y se ven obligados a realizar dos o más ocupaciones que generalmente les reportan muy bajos ingresos. Así pues, los dos miembros de la pareja deben trabajar, y alguno de ellos incluso se encarga de varios trabajos temporales al mismo tiempo. Debido a esta circunstancia, los niños pequeños se convierten en "niños llave" (con una llave de la casa colgando del cuello) y deben permanecer solos en casa al salir de la escuela. El ejemplo más destacado lo vemos en la obra *The Children of Invention* (2010). Los dos pequeños que participan en la trama deben cuidarse solos, porque su madre soltera necesita trabajar muy duro para mantener a la familia.

Asimismo, los conflictos culturales y las contradicciones entre la generación joven y los padres inmigrantes es otro dilema que debe afrontarse por las familias migratorias. La relación intergeneracional de las familias inmigrantes está llena de conflictos culturales. (Ver el epígrafe 11.6.8, y 11.6.9). Esto es una consecuencia de que los ancianos inmigrantes con nostalgia de su ciudad natal y pensamiento tradicional intentan imponer sus ideas y valores a sus hijos, quienes ya son totalmente diferentes a ellos. Por ejemplo, *Saving Face* (2005) muestra una descripción profunda sobre el conflicto existente entre tres generaciones: abuelo, madre e hija. *American Fusion* (2005) es otra obra que refleja igualmente los

conflictos entre las tres generaciones de una familia. En estas obras las generaciones más antiguas de comunidades chinas que residen en Chinatown todavía están compuestas de individuos cerrados, tradicionales e incapaces de integrarse en la sociedad estadounidense. Las nuevas generaciones que han recibido educación estadounidense y están de acuerdo con los valores de su país de acogida ya no vivirán en la comunidad china, tendrán trabajos bien remunerados y sus amigos serán de otras razas además de la china. Afrontarán sus deseos y orientaciones sexuales sin represión y con honestidad. La generación de mediana edad entre la primera y la última, mientras se aferra obstinadamente a las tradiciones culturales chinas, es excluida de la cultura dominante, a pesar que recibe imperceptiblemente la influencia de alguno de sus valores como la igualdad y la libertad. Estas contradicciones la convierten en un grupo especial que funciona como eslabón entre las brechas generacionales.

Según los análisis de las películas elegidas, las contradicciones entre la la segunda o siguientes generaciones de los inmigrantes chinos y sus padres se manifiestan principalmente en tres aspectos. En primer lugar, en términos del grado de reconocimiento de la cultura china, se debe aludir al requerimiento de los inmigrantes chinos de primera generación hacia sus hijos, pretendiendo que pongan los intereses familiares y grupales por encima de sus intereses personales, respeten a sus mayores, vivan con frugalidad, se disciplinen estrictamente y estudien mucho. Estos padres consideran estas características como una medida de valor familiar y personal y consideran que deben ser estándares de comportamiento. Sin embargo, sus hijos nacieron y crecieron en Estados Unidos, y la velocidad de asimilación cultural y social es muy diferente a la suya. Dichas circunstancias provocan conflictos intergeneracionales en las familias chinas de inmigrantes con un carácter típico de transculturalidad propio de su condición de familias migratorias. Por ejemplo, *Dim*

Sum (1985)*, Eat a Bowl of Tea* (1989)*, The Wedding Banquet (El banquete de bodas)* (1993)*, Gua Sha (El tratamiento de Gua Sha)* (2001)*, Saving Face* (2005).

El segundo aspecto es la forma de pensar. Por una parte, la segunda o siguientes generaciones de inmigrantes chinos ha recibido una educación occidental en la escuela y se puede decir que su forma de pensar no es diferente a la de los nativos del país de acogida. No pueden acostumbrarse al estilo cauteloso de sus padres, y estos tampoco pueden comprender la forma de ser de sus hijos. Muchos niños se quejan a menudo de que sus padres carecen de "vida social" y que "necesitan algo de entretenimiento". Los padres a su vez se lamentan de que vinieron a este país para darles a sus hijos mejores oportunidades educativas, pero ahora les "están perdiendo". Una familia, dos generaciones, dos formas de pensar, las contradicciones son inevitables. Con la rápida integración de las nuevas generaciones en la cultura estadounidense, los diferentes puntos de vista sobre los temas delicados entre padres e hijos se han convertido en la fuente de conflicto entre ambos. Entre la clase obrera que trabaja en Chinatown o en los suburbios donde los chinos viven en comunidades concentradas, los padres insisten en la educación y el comportamiento de sus hijos. Pero carecen de tiempo, paciencia y recursos económicos para comunicarse y reconciliarse con ellos. Estas familias están sometidas a una gran presión. Los progenitores chinos de clase media esparcidos por los suburbios blancos tienen grandes expectativas para sus hijos, ellos mismos poseen altos estándares de educación, sus familias están bien establecidas y se comportan como otros estadounidenses de clase media. Aunque también son tercos sobre el futuro de sus hijos, generalmente son más razonables y más tolerantes con ellos como Ed. Wong hacia sus tres hijas en *Red Doors* (2006)*,* películas como *Eat a Bowl of Tea* (1989), *Farewell China (1990)* y *Children of Invention (2010)* también tienen este tipo de reflejos.

El tercer aspecto se manifiesta en diferentes puntos de vista sobre la autoridad de los padres y la expresión emocional. Muchos padres de familias de inmigrantes chinos tienen relaciones estrictas con sus hijos, y no están acostumbrados a expresar una intimidad abierta y directa con ellos como sucede en el caso de los estadounidenses. Los padres chinos creen que la mejor acción práctica para mostrar amor es trabajar duro para que toda la familia tenga suficientes recursos de supervivencia. Sin embargo, cuando los hijos ven la igualdad y la intimidad entre padres e hijos en las familias estadounidenses a través de películas, libros y sus compañeros de la escuela, creen que los suyos no los aman lo suficiente. Como resultado, la relación entre padres e hijos se deteriora gradualmente, lo que conduce a la formación y profundización de la brecha generacional. Este fenómeno ha sido presentado detalladamente en obras como *The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993), donde se relatan los conflictos desatados entre las cuatro madres protagonistas y sus hijas. También ha sido demostrado en obras como *Dim Sum* (1985) *The Wedding Banquet (El banquete de bodas)* (1993) y *Pushing Hands (Manos que empujan)* (1995).

Salvo de las relaciones intergeneracionales, en las películas elegidas, hay descripciones y expresiones de la relación entre parejas. Solo un número muy reducido de personajes se muestra en matrimonios interraciales. Por ejemplo: Lena (P28), Alex Chu (P76), Linda (P248), Samantha Wong (P91). Y otros protagonistas como Wang Hsiung Ping (P11), Li Tong (P13), Yvonne (P35) han mantenido relaciones con un novio estadounidense nativo. La gran mayoría de los matrimonios todavía se producen entre la misma raza, y el conflicto entre marido y mujer se manifiesta principalmente en el hecho de que las dos partes pertenecen a distintas generaciones de inmigrantes. Por ejemplo, Cindy Li (P3) y Chung Kwan-chow (P2) en *Illegal inmigrant* (1985), Geraldine (P5) y Richard (P140) en *Dim Sum* (1985), Ben Loy (P8) y Mei Oi (P9) en *Eat a Bowl of Tea* (1989), Zhao Hong (P12) y Thoms (P61) en *Full Moon*

in New York (1989). La misma situación se aprecia en otros muchos personajes terciarios de las películas seleccionadas.

12.2. Conclusiones de las hipótesis establecidas

El objetivo del presente trabajo ha sido analizar la presentación de los inmigrantes chinos residentes en Estados Unidos, a través de los filmes rodados por directores de este mismo origen. Si atendemos a los resultados obtenidos, se confirma nuestra primera hipótesis, la cual indica que existen claras semejanzas en las características de este grupo migratorio en los diversos productos cinematográficos.

Una de las características que aparecen con mayor regularidad para definir a los emigrantes es la asignación de estereotipos. Los estereotipos son comprensiones y conceptos muy simplificados hacia un grupo concreto, que conducen a una percepción unilateral y fija de los individuos. (Definición RAE: *Imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable*). Generalmente se forman a través de dos canales: uno es la observación directa de una muestra más o menos numerosa de personas pertenecientes a un grupo, para generalizar a continuación sus comportamientos o actitudes más frecuentes hasta que se establecen de una forma fija; el segundo canal se basa en métodos indirectos, como la presentación por parte de personas ajenas, la descripción por los medios, etc. Desde la perspectiva de la psicología social, las opiniones estereotipadas hacia los objetos o personas que no pertenecen al grupo del hablante son inevitables, y los productos audiovisuales reflejan estos estereotipos arraigados profundamente en la sociedad a lo largo de la historia por la influencia de la política y los medios de comunicación. En las películas estadounidenses, la expresión de imágenes estereotipadas del "otro" es un fenómeno bastante común, y las relativas a los chinos siguen siendo bastante visibles en los productos contemporáneos. La visión de los cineastas de Hollywood sobre este grupo de inmigrantes no considera las diferencias

individuales, sino que resume y generaliza sus características a la hora de abordar la creación de personajes. La imagen de los chinos se concentra en la coleta china, el vendado de pies de las mujeres, las artes marciales o la gastronomía, todos ellos elementos muy generalizados que dan forma a los estereotipos más comunes. Los productos emitidos en el cine y la televisión han conseguido que estas imágenes estereotipadas hayan llegado a millones de espectadores de todo el mundo. La verdadera imagen de los chinos ha quedado así mutilada y deformada al ser presentada de una forma simplona, casi grotesca.

De las 22 películas que analizamos en este trabajo, puede apreciarse la gran diferencia existente en las obras cinematográficas de directores nativos estadounidenses en comparación con aquellas rodadas por directores de nacionalidad u origen chino, estos últimos evitan en lo posible mostrar etiquetas estereotipadas, especialmente si estas no se corresponden con la realidad o tienen un matiz negativo. Algunas de las más habituales se reducen drásticamente, como por ejemplo las de los gánsteres chinos de gesto adusto, los maestros de kung-fu invencibles o los grupos criminales sin escrúpulos. Sin embargo, sus obras tampoco pueden escapar completamente de la influencia de imágenes estereotipadas. Considerando las demandas del mercado, el gusto estético de los espectadores y la inclusión en una categoría temática concreta, estas películas incluyen ciertos estereotipos, si bien no son tan simples y negativos como los propios de películas dirigidas por estadounidenses. Los inmigrantes chinos muestran una serie de características comunes, siendo las más frecuentes las personas marginadas, minorías étnicas con costumbres propias, forasteros en un entorno que no es el suyo y otras etiquetas similares o relacionadas. Los temas de estas películas también se enfocan hacia una serie de problemas típicos encontrados en el proceso de inmigración, como la adquisición de estatus legal, las barreras del idioma, las dificultades de integración, etc.

En la actualidad, existen muchos estudios que analizan el grupo de los inmigrantes chinos desde diversas perspectivas y campos como la sociología, la economía y la política. La literatura también ha aportado una gran cantidad de novelas referidas a personajes asiático-americanos. Los grupos de inmigrantes chinos en Estados Unidos también muestran un alto grado de similitud en la mayoría de estas investigaciones y trabajos literarios.

En la vida real, los grupos de inmigrantes chinos en Estados Unidos destacan, en términos de cantidad e historia, en comparación con aquellos que residen en otros países. Por tratarse de una de las etnias minoritarias de Estados Unidos más representativa, diversos creadores han observado y procesado artísticamente las características del grupo de inmigrantes chinos para mostrarlas en las pantallas de forma fidedigna. Sin embargo, es difícil modificar en la sociedad su imagen estereotipada mostrada por los cineastas estadounidenses convencionales, ya que las influencias de los productos rodados por directores de origen chino son muy limitadas dada su escasa difusión. En la construcción de los personajes de las 22 películas que hemos analizado, aparecen aspectos que pueden ser categorizados, tales como la apariencia, la vestimenta, los accesorios personales, elementos del hogar, etc. El objetivo de la Ficha No.1 ha sido observar y resumir dichos aspectos, y en los resultados obtenidos de 115 personajes tanto principales como secundarios, puede notarse que existe un alto grado de repeticiones y similitudes en la figura de los protagonistas y sus circunstancias.

Gracias a los análisis realizados a través de las 3 Fichas orientadas a personajes, podemos constatar que los principales papeles protagonistas se apoyan mayoritariamente en características de los emigrantes más típicos, y no existe una heterogeneidad que pueda aportar una visión más completa de la migración china.

En la formación de estos personajes, no se consideran apenas inmigrantes chinos de diferentes edades, diferentes regiones, diferentes ocupaciones, diferentes estilos de pensamiento y patrones de comportamiento. Por lo tanto, desde una perspectiva global, estas obras cinematográficas todavía carecen de una amplia observación de diferencias individuales en los inmigrantes chinos que residen en Estados Unidos.

En nuestra segunda hipótesis afirmábamos que los personajes principales de género femenino ocupan más porcentaje que los de género masculino en estas películas, y por lo tanto representan figuras más diversificadas. Si recorremos la historia del cine estadounidense, la figura de los inmigrantes chinos está bastante feminizada, y es difícil encontrar actores que resalten por su fuerte físico o por poseer caracteres marcadamente masculinos. Debido a la influencia del *Yellow Peril* (peligro amarillo), se les impone una serie de etiquetas, la mayoría de ellas peyorativas, como ser débil, asustadizo, poco atractivo, insidioso, miserable, callado, etc. Estas rígidas impresiones fuertemente arraigadas han impedido otras posibilidades para construir personajes con una mayor profundidad. En comparación con la figura de los inmigrantes chinos masculinos, las mujeres de esta nacionalidad se muestran con descripciones mucho más realistas y alejadas de tópicos desfavorables. Las obras que seleccionamos, producidas por directores de origen chino, también se vieron afectadas indirectamente por esta preferencia de expresión. Por lo tanto, una gran parte de estas películas han evitado de forma consciente la presencia protagonista de inmigrantes chinos masculinos.

En la mayoría de las películas analizadas destaca la importancia de los personajes femeninos, mientras que los de género masculino están más marginados, y escasamente ocupan el centro de la narración fílmica. Su papel suele estar reservado a resaltar y acompañar la historia de las mujeres. En las obras seleccionadas estrenadas antes del siglo XX, por ejemplo, *Dim Sum* (1982), *Full Moon in New York*

(1989), *The Last Aristocrats* (1989), *The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993) o *Siao Yu* (1995), los personajes femeninos son protagonistas absolutos, la narración cinematográfica se desarrolla en torno a sus circunstancias y evoluciones personales. Entre ellas, *The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* aborda con mayor profundidad el tema de la comunidad migrante china en su conjunto, pero el cuerpo principal de esta comunidad sigue siendo las mujeres, situando la línea principal de la trama en la relación madre-hija. En las obras estrenadas después del siglo XXI, *Saving Face* (2005), *Red Doors* (2006) The Princess of Nebraska (La princesa de Nebraska) (2006) o *Finding Mr. Right 1* (2013), las mujeres también desempeñan el protagonismo más relevante. Entre las películas que analizamos, las dos últimas, *Beijing and Nueva York* (2015) y *New York New York* (2016) se basan en la belleza y la moda femenina como motivo de atracción exótica, a través de la creación de imágenes de mujeres visualmente deslumbrantes para llamar la atención de la audiencia y ganar cuota de mercado.

En consonancia con la prominencia de los roles femeninos, algunas películas suavizan y disminuyen conscientemente la imagen masculina, presentando su figura como negativa, ausente o debilitada. Por ejemplo, en *Eat a Bowl of Tea* (1989),*The Wedding Banquet (El banquete de bodas)* (1993), *Pushing Hands (Manos que empujan)* (1995), *Gua Sha (El tratamiento de Gua Sha)* (2001) y *Saving Face* (2005) los personajes masculinos son focos de conflictos y contradicciones. En *The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993) y *Red Door* (2006) su rol se limita a ser un "padre silencioso". En las películas *Dim Sum* (1982), *American Fusion (*2005), *Children of Invention* (2010) y *Nueva York, Nueva York* (2015), la figura del padre ni siquiera aparece, y esta ausencia no está referida únicamente a un sentido de relación sanguínea, sino que alude a los hombres chinos en general.

Con el contenido de la Ficha No.1, código 11.2.1., analizamos la proporción del género de los personajes principales: de 47 protagonistas, los personajes femeninos representaron el 72% frente al 28% de los masculinos, y las mujeres ocupan la posición predominante en el reparto (por encima del 50%). En general, estas imágenes femeninas se pueden dividir en dos categorías: en la primera se presentan mujeres independientes que poseen una fuerte conciencia femenina. Las informaciones que transmiten combinan el espíritu femenino tradicional chino y la conciencia de las mujeres actuales, y por lo tanto se trata de una descripción especial de los cineastas chinos con un trasfondo intercultural. La segunda categoría se refiere a mujeres mucho más tradicionales, que normalmente corresponden a personajes secundarios, y que en la mayoría de los casos están más o menos controladas o presionadas por hombres. Con el desarrollo de las tramas, su conciencia femenina también comienza a despertarse.

Las películas seleccionadas utilizan a las protagonistas femeninas para resistir frente al patriarcado, tales como *Saving Face* (2005) o *A Thousand Year of Good Prayers* (2008); perseguir su derecho a hablar en *Siao Yu* (1995) o *The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993). Lograr el derecho de controlar su propio cuerpo, como por ejemplo en *The Princess of Nebraska (La princesa de Nebraska)* (2006) o *Finding Mr. Right 1* (2013). También se pueden encontrar otras situaciones que muestran la subjetividad y la autoconciencia de las mujeres en un proceso de búsqueda y realización de su propia identidad que les permita salir de lo marginal. Las mujeres que se preocupan por sus propias necesidades y buscan activamente la libertad en el amor y el matrimonio, muestran características de la conciencia femenina en una medida considerable, no exenta, sin embargo, de ciertas características contradictorias y carencias importantes. Caracteres femeninos que pueden verse, por ejemplo, en las protagonistas de *The Last Aristocrats* (1989) o *New York, New York* (2015). Quizá pueda atribuirse este hecho a que en algunas películas,

influenciadas por la perspectiva que le otorga la propia identidad masculina del director en su creación, la conciencia de los personajes femeninos se define con numerosas incertidumbres.

En general, estos productos cinematográficos que enfatizan los roles femeninos les permiten expresar su propia voz y reivindicar su derecho a una participación igualitaria. Persiguen el propósito de romper el silencio de las mujeres chinas impuesto ancestralmente por la cultura y el género, obtener una vida segura e independiente sin imposiciones externas y realizar la remodelación de su identidad en el trance de la emigración.

En la tercera hipótesis, referida a los problemas que surgen en el proceso de adaptación a la sociedad nueva, proponíamos que el nivel de integración social de los emigrantes varía según su pertenencia a diferentes generaciones. La estratificación social es un sistema estructurado basado en la desigualdad de poder, y la identidad étnica es un factor básico en la determinación de sus características. Las personas tienen acceso a diferentes recursos como trabajo, educación, riqueza, etc., en cierta medida, debido a su inclusión en diferentes razas o grupos étnicos. En general, la movilidad social entre los distintos grupos étnicos es relativamente limitadas, y la pertenencia a uno u otro ejerce una gran influencia sobre su nivel de integración en la sociedad estadounidense. Pero en general, todos los grupos sociales en Estados Unidos, independientemente de su raza o etnia, están obligados a participar en las competencias del mercado y lograr sus beneficios, puesto que, en la sociedad moderna, la supervivencia y el desarrollo de los individuos depende en gran medida de su situación laboral. Mediante el análisis de los tipos de profesión, los niveles salariales y las situaciones económicas de los personajes de las películas seleccionadas, podemos concluir que los inmigrantes de primera generación deben enfrentarse a más obstáculos en el país de acogida, ya que en este nuevo entorno a menudo no se reconocen sus títulos profesionales ni su experiencia laboral, por lo

que es necesario que comiencen desde cero. La mayoría, inmersos en un entorno desconocido, no son capaces de abandonar la seguridad y el apoyo que les ofrecen sus círculos étnicos, por lo que sus relaciones sociales son muy limitadas. Muchos de ellos se dedican a trabajos que la sociedad dominante desprecia por varias razones. En Las películas seleccionadas como: *Chan is Missing* (1982), *Illegal Inmigrant* (1985), *Dim Sum* (1985), *An Autumn´s Tale* (1987), *Farewell China* (1990), etc., se aprecia este aislamiento y la conformidad con su estado que les impide competir con la corriente principal. En estas películas, se enfatiza la descripción sobre Chinatown y la comunidad china que allí reside.

El mayor cambio en la estructura profesional de los inmigrantes chinos de segunda generación o siguientes en Estados Unidos, es el hecho de que el número de personas dedicados a trabajos de servicios y propietarios de pequeñas tiendas ha disminuido significativamente, dando paso a una mayor proporción de puestos administrativos o profesionales, la capacitación y el estatus de los trabajadores chinos pertenecientes a dichas generaciones ha aumentado de una forma considerable. En comparación con sus padres, pueden evitar progresivamente la discriminación social y las restricciones institucionales, que les ofrece mayores posibilidades para competir en igualdad con el resto de estadounidenses, sea cual sea su origen o etnia. Por tanto, en las películas seleccionadas aparecen con mejores empleos en entornos laborales más cómodos, con mayores ingresos y condiciones económicas estables. Por ejemplo, los personajes pertenecientes a la segunda o siguientes generaciones de inmigrantes chinos en las películas *The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993), S*aving Face* (2005) y *Red Doors* (2006).

A través de los análisis del código 24-26 en la Ficha No.2: *Identidad cultural e integración a la sociedad nueva*, se puede resumir que la falta de dominio del idioma inglés es uno de los principales obstáculos para la primera generación en la

adaptación e integración social en Estados Unidos, y que en numerosas ocasiones esta desventaja conduce a una discriminación y marginación en el ámbito laboral y comunitario. La exposición de este problema generado por las barreras del idioma para los primeros emigrantes es característico y frecuente en las películas seleccionadas. En contraste, los pertenecientes a la segunda o siguientes generaciones apenas lo sufren, ya que su inglés es fluido, y de hecho, algunos ni siquiera pueden hablar el chino.

Otra influencia importante en la situación social, tal y como analizamos en la Ficha No.3 que trata sobre la condición matrimonial, es la existencia de casamientos transnacionales, mediante los cuales algunos inmigrantes pueden integrarse más rápidamente en el país receptor gracias a la unión con una pareja local. En este tipo de matrimonios, las mujeres inmigrantes chinas tienen una notable ventaja sobre los hombres. En varias de las películas seleccionadas se reflejan este tipo de compromisos matrimoniales por parte de mujeres inmigrantes chinas (la primera o siguientes generaciones) con un cónyuge estadounidense nativo. Por el contrario, los personajes chinos de género masculino que se casan con cónyuges estadounidenses apenas aparecen. Podríamos citar como excepción los protagonistas Wei-tong Gao en*The Wedding Banquet (El banquete de bodas)* (1993) y Yang en *The Princess of Nebraska (La princesa de Nebraska)* (2007), ambos con pareja homosexual local.

La integración social del individuo se refleja en diversos aspectos. A través del análisis realizado en la Ficha No.2: *Identidad cultural e integración a la nueva sociedad*, se desglosa dicho aspecto mediante las circunstancias de los personajes de diferentes generaciones que protagonizan las 22 películas seleccionadas. En general, la pertenencia a una u otra generación genera claras diferencias en el proceso de integración social. La primera generación debe resolver problemas como la residencia legal y las barreras idiomáticas, mientras que el reto al que se enfrentan

los inmigrantes de segunda o posteriores generaciones es principalmente el auto-posicionamiento, ya que los diferentes sistemas de valor y cultura entre sus familias chinas y la sociedad de acogida les provoca confusión emocional y conflictos en ambos entornos.

La cuarta hipótesis hace referencia a la cuestión de la identidad cultural, aspecto sobre el que proponemos que su transformación inevitable en los chinos migratorios y las graves confusiones que conlleva, ha sido mostrado en todas las películas sobre este tema. La identificación, tanto a nivel de grupo étnico como individual, siempre ha sido un punto generador de ansiedad para los inmigrantes, ya que sentirse integrante de una comunidad en la que saberse protegido es un objetivo fundamental para los seres humanos. En un país de acogida, es imposible que los inmigrantes tengan la misma sensación de pertenencia cultural que los grupos nativos en un corto plazo, y máxime si sus diferencias físicas que le identifican con una etnia concreta son notorias, ya que ello provoca discriminación y racismo. La marginación y el rechazo a la asimilación son aspectos que han marcado el desarrollo de la historia migratoria desde sus comienzos, y que, desgraciadamente, siguen existiendo en la actualidad.

Al tratar el grupo de inmigrantes chinos, ya sea en las películas realizadas por directores de China continental, Hong Kong y Taiwán o de directores chinos de ultramar, la "identidad" es siempre el tema nuclear o la "mano de Dios" que se esconde detrás de las imágenes. La retrospección de su propia historia, la consideración del estado actual, el ajuste y el cambio de identidad cultural, están muy relacionados con la esperanza en el futuro de los inmigrantes chinos. La identidad es una autoconciencia formada mediante las actividades sociales a largo plazo de los seres humanos, y su esencia no puede ser verificada por uno mismo, ya que debe existir un cierto estándar de referencia, una autoevaluación considerando el rol del

“yo” frente a los demás. Por lo tanto, requiere un sistema cultural estable como un "espejo" donde reflejarse a sí mismo. El pasado histórico de los individuos migratorios constituye una referencia para su actual situación en un entorno diferente. El orden social y el valor político y cultural del país de acogida aportan el criterio con el que verificar si las condiciones son aptas para la supervivencia del inmigrante en el futuro, y en última instancia, para promover cambios y ajustes de su identidad original y sistema de valores con el fin de adaptarse a la sociedad donde reside.

Debido a las acciones migratorias, se producen cambios radicales en el entorno social y el sistema de evaluación. Eso hace que la identidad de los inmigrantes que dependen de las evaluaciones de “otros” se enfrente a una situación inestable, provocando ansiedad y desconcierto. Esta situación de búsqueda de identidad se plasma en la mayoría de las películas de migración, y por supuesto, también en las que hemos seleccionado para realizar el presente trabajo.

A juzgar por los personajes mostrados en las películas seleccionadas, es evidente que los motivos de la emigración son diversos, con diferente nivel educativo y estado personal, pero el propósito es básicamente el mismo: sobrevivir y conseguir una estable situación satisfactoria en Estados Unidos. Para conseguirlo luchan por obtener la nacionalización y convertirse en ciudadanos locales lo antes posible.

Sin embargo, un emigrante chino puede tener múltiples identificaciones propias cuando se establece en el país de acogida. En términos de identidad étnica, tienen la identidad propia de China, en términos de comunidad e identidad política nacional, ellos tienen la identidad del país de residencia, ambas enfrentadas por profundas diferencias en términos de idioma, estilo de vida, tradiciones, etc. Debido a estas circunstancias, presentan un estado de identidad mixto en términos de sistema de valores e identidad cultural. La identidad étnica puede considerarse un carácter

biológico, pero en su nueva situación es inevitable que surja el dilema de identificarse con ella o asumir la que le ofrece el país de acogida. Por razones familiares, algunos inmigrantes chinos sienten afinidad por la cultura china y se identifican con ella, pero también pueden encontrarse otros que reniegan de sus raíces culturales, a veces incluso con una cierta repulsión. Las diferentes reacciones de los inmigrantes frente al reconocimiento de su identidad han sido captadas por los directores y se muestran en sus creaciones audiovisuales. Así pues, podemos observar que los personajes migratorios de las películas tratadas en este trabajo aportan comportamientos totalmente diferentes frente a la cuestión de su propia identificación, tal y como se aprecia en los análisis de la Ficha No.2.

Desde la perspectiva de las distintas generaciones de inmigrantes, la identidad cultural puede demostrar situaciones totalmente antagónicas. Los pertenecientes a la primera generación ya poseen una identidad cultural completa que se ha arraigado en su país de origen antes de emigrar. El proceso migratorio los obligará a enfrentarse con un nuevo sistema cultural que les provocará conflictos identitarios. Los retos, a veces insalvables, sufridos en el nuevo mundo, les harán buscar instintivamente el consuelo de su cultura original para aferrarse a su sentido de pertenencia.

Sin embargo, los inmigrantes de generaciones posteriores muestran claras diferencias con sus ancestros en varios aspectos como el comportamiento, el sistema de valores, la psicología, etc. Sobre todo, los integrantes de la segunda o siguientes generaciones migratorias carecen de un sentido de pertenencia cultural y siente que pertenece a las dos culturas de forma simultánea, lo que genera que esta posición de "intermediario" les someta a una enorme presión cultural y espiritual. Los padres que emigraron a Estados Unidos con una personalidad ya formada, les enseñan y exigen los valores culturales de su país de origen, pero los relativos a la cultura de la sociedad occidental les resultan imprescindibles para integrarse en el entorno donde han

crecido. Esta doble influencia cultural les provoca dudas que desembocan a veces en conflictos tanto a nivel familiar como social, afectando gravemente a su estabilidad emocional. La familia también está bajo el impacto de la cultura y la sociedad occidental. Entre las culturas orientales y occidentales, algunos valores entran en conflicto entre sí.

Para los inmigrantes nacidos o crecidos en América, China solamente es un concepto lejano y desconocido. El sistema de valores procedente de China y su influencia para un reconocimiento personal ya no ejerce ningún poder sobre ellos, siendo mucho más profundo el que le proporciona la nueva sociedad con la que se sienten más identificados. Aunque la cultura occidental es el principal punto de referencia, sus características étnicas y la influencia de su ámbito familiar y comunitario no les permiten abandonar por completo sus raíces renegando de ellas.

Siendo la emigración una experiencia que requiere una adaptación generalmente traumática, los mayores esfuerzos que deben realizar aquellos que la sufren, es superar las notables diferencias entre su cultura y la existente en el país de acogida. Estas diferencias las sienten como abismales los chinos que se establecen en Estados Unidos, dado el carácter antagónico de los dos países. Por lo tanto, lograr un equilibrio para identificarse con el entorno social y cultural del país de acogida, se convierte en un gran problema que deben resolver irremediablemente. Pero su consecución no resulta en ningún modo sencilla, y en este proceso en el que están sometidos a una doble presión procedente de dos culturas muy diferenciadas, su estado emocional atraviesa un camino lleno de altibajos y dudas existenciales.

Por lo tanto, la identidad cultural, como un aspecto que provoca profundas angustias en los grupos de inmigrantes, está latente en numerosas obras cinematográficas. En los resultados analíticos de la Ficha No.2: *Identidad cultural e integración a la*

sociedad nueva, podemos observar que la mayoría de las películas seleccionadas reflejan directa o indirectamente las transformaciones identitarias de los personajes. Sin embargo, revisando detalladamente los argumentos de las 22 películas, podemos apreciar que si bien el problema de la identidad está presente en la mayoría de ellas, no suele ser la prioridad de sus enfoques. Con el surgimiento de las películas comerciales y su rápido desarrollo en busca de un sustancial éxito de taquilla, los leitmotiv de las tramas tienden a ser las relaciones románticas más o menos conflictivas y otros temas convencionales que se ajusten a la demanda del mercado.

En la quinta hipótesis proponíamos que la familia supone un enlace emocional sumamente importante para las inmigrantes chinas. Los conflictos familiares provocados por las distintas identidades culturales que hemos analizado anteriormente, son bastante frecuentes en los hogares de las familias migrantes, y juegan un papel crucial a la hora de elaborar el guion de las películas relativas al tema migratorio.

El proceso de globalización conlleva continuos movimientos trasnacionales de población, mercancías y capital. La tensión inherente a la necesidad de seguridad de la gente en un entorno social cambiante, constituye uno de los temas más importantes en la vida de los inmigrantes. Las familias les brindan apoyo en los aspectos económico y emocional tanto a nivel presencial como a través de las redes sociales. Como unidad básica de la sociedad humana, la familia es el nivel intermedio entre el individuo y la sociedad, formando una estructura externa que se conecta con la autonomía de los individuos. Las estrategias de migración se basan en esta estructura, negociadas y decididas por los miembros familiares. Por lo tanto, el estudio de las familias migratorias siempre ha sido un campo importante en los estudios sobre inmigrantes, y como tal, sirve de objeto de expresión predominante en las películas de temáticas migratorias.

Desde la perspectiva del entorno de crecimiento, la primera generación de inmigrantes recibió una educación china rigurosa y tradicional desde la infancia. Aquellos que tomaron la decisión de emigrar a Estados Unidos, debieron realizar ímprobos esfuerzos para sobrevivir en una sociedad que les obligaba a adoptar nuevas formas en su cotidianidad. A la vista de los demás, su lenguaje y patrones de comportamiento parecen haber asimilado las normas del mundo occidental, pero interiormente deben enfrentarse a una gran incertidumbre sobre su conciencia identitaria provocada por las colisiones culturales.

El modelo de identidad cultural formado en su infancia y adolescencia se enfrenta a los desafíos e impactos de "otro" sistema cultural completamente diferente. Muchas inmigrantes chinas de segunda o tercera generación, especialmente las consideradas de la élite, ya han sido aceptadas por la sociedad estadounidense corriente, y es habitual que en estos casos posean sistemas de valores y comportamientos similares a los de los nativos. Sin embargo, no pueden eludir que el sistema ético de la comunidad china y de la familia original les afecte de vez en cuando provocando ambivalencias en sus emociones.

Desde la perspectiva del matrimonio y la estructura familiar, las influencias procedentes de las tradiciones del país de origen tienden a debilitarse. Algunos inmigrantes de origen chino mantienen sus estrechas relaciones familiares para no perder las ventajas que ofrece la continuidad en la antigua estructura profesional, mantener un fuerte sentido de la familia aceptando la responsabilidad hacia sus distintos miembros, puede afianzar la confianza de los individuos migratorios en Estados Unidos y proporcionarles el éxito económico. Sin embargo, con el aumento del nivel de educación de los inmigrantes chinos, un número cada vez mayor de jóvenes no tienen la intención de heredar los negocios de sus padres, normalmente

restaurantes o tiendas de comestibles. Las estrechas redes familiares no garantizan un éxito financiero en campos profesionales, sino que debe basarse en un alto nivel de conocimientos procedente de una educación adquirida en su entorno de crecimiento. Por esta razón, los lazos que proporcionaban una relación inquebrantable en las familias chinas de tiempos pasados comenzaron a aflojarse, y las tradiciones que unían a sus miembros comenzaron a dejarse de lado para dar paso a pequeñas familias que adoptan el típico modelo estadounidense. Inevitablemente, en el proceso de esta transformación, surgen los conflictos.

Habitualmente, los conflictos familiares se centran en problemas intergeneracionales. Las normas, comportamientos y comunicaciones entre las diferentes generaciones a menudo se ven afectadas por factores estructurales como el sistema político y económico, la cultura y el entorno social en el que se encuentran. Las enormes diferencias existentes en el significado de familia y la comprensión de las relaciones de sus miembros entre las sociedades china y occidental son a menudo insalvables. Debido a las difíciles situaciones que generan los movimientos migratorios, las relaciones intergeneracionales de las familias que los abordan son más complicadas que las de las familias comunes. Los conflictos en las familias migrantes no solo son los que generalmente existen entre padres e hijos debido a sus diferentes concepciones de la vida, sino que también muestran características propias. Diferencias notables en los valores culturales, la religión, la visión política, el apego a las tradiciones, etc., entre los padres inmigrantes y los niños nacidos y criados en Estados Unidos, son los posibles factores que acrecientan los conflictos intergeneracionales. Esta circunstancia dificulta aún más la integración, ya de por sí llena de complicaciones, de los inmigrantes en un país extranjero.

Al igual que el proceso de establecimiento de la identidad cultural, este conflicto generacional es continuo y duradero, Se refleja sobre todo en padres de mediana edad e hijos pequeños, pero también existe entre hijos ya adultos y sus padres de

edad avanzada. Este último es el foco de las películas seleccionadas como *Dim Sum* (1985), *Eat a Bowl of Tea* (1989), *Full Moon in New York* (1989),*The Wedding Banquet (El banquete de bodas)* (1993),*The Joy Luck Club (El club de buena estrella)* (1993), *Pushing Hands (Manos que empujan)* (1995), *American Fusion* (2005), *Red Doors* (2006) y *A Thousand Years of Good Prayers (Mil años de buenas oraciones)* (2008).

Afectados por la cultura tradicional de su país, los chinos consideran las responsabilidades familiares como un factor importante a la hora de planificar la emigración y abordar el proceso en toda su extensión. Ya sea que se trate de criar hijos o de apoyar a los padres mayores, la ideología de "beneficio mutuo" es sumamente importante. Precisamente por ello, el cuidado de los ancianos se considera un comportamiento inevitable cuya responsabilidad afecta a todos los miembros de la familia. El reemplazo del entorno social y cultural provocado por la migración transnacional, agrega nuevos factores estructurales e individuales que afectan a las relaciones intergeneracionales de las familias migratorias. Tanto los jóvenes como las generaciones de edad avanzada tienen que afrontar pruebas sustanciales en el entrelazamiento de dos valores éticos diferentes entre China y Occidente.

Debido a los conflictos intergeneracionales, las relaciones familiares se han debilitado, lo cual influye negativamente en la felicidad de los inmigrantes más vulnerables, los ancianos. En comparación con ellos, los inmigrantes jóvenes experimentan rupturas más evidentes en los conceptos éticos y las ideologías culturales, puesto que sus contactos e integración con la política, la economía y las costumbres del país de acogida se aceptan con menor resistencia. Por lo tanto, la presión que sufren en sus vidas personales y carreras profesionales son mayores, pero la afrontan con más energía. En medio de este proceso de adaptación, el gobierno y las comunidades pueden proporcionar más recursos y servicios para las personas mayores, pero el

papel fundamental de los hijos en el apoyo a sus padres aminora progresivamente. Con una ausencia cada vez más notable de los hijos adultos en el cuidado de sus padres, se subvierten la relación ética y las tradiciones de estas familias.

En el proceso de la vida transnacional, la esencia de la familia sufre importantes cambios en forma, símbolo e incluso función, y en consecuencia, a las características de una familia local, deben añadirse aquellas que impone el modo de vida del inmigrante en el nuevo país. La relación intergeneracional en las familias de migrantes chinos siempre ha sido uno de los contenidos más frecuentes en las literaturas asiático-americanas, y también es uno de los puntos clave en las obras cinematográficas. A través del análisis de *la* Ficha No.3*: Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso,* se puede apreciar que 15 de las 22 películas basan sus argumentos de forma directa en el tema familiar y 7 involucran conflictos entre sus miembros. Los problemas familiares presentados en las películas seleccionadas incluyen principalmente los siguientes: a) cambios drásticos en la estructura familiar debido al entorno social y cultural circundante; b) cambios drásticos en las relaciones familiares en el entorno interno; c) mientras que los jóvenes se integran rápidamente en la cultura estadounidense, los padres lo hacen con mayor dificultad, y las diferentes opiniones entre ambos sobre temas delicados como la educación, el estilo de vida, las relaciones románticas o el matrimonio, se convierten en las fuentes principales de conflicto entre las diferentes generaciones.

12.3 CONCLUSIONES FINALES Y REFLEXIONES PARA ESTUDIOS DE FUTURO

12.3.1 Conclusiones finales

Tras la llegada de la era industrial, el mundo entró en un mundo globalizado portadora de numerosos avances que incidieron de forma notable en la población.

Se forja gracias a ellos una sociedad de la información, alentada y posibilitada por una mayor conveniencia del transporte, la heterogeneidad y eficacia de los métodos de comunicación y la fluidez de diversos intercambios: culturales, económicos y laborales. Como consecuencia, la movilidad de las personas se incrementa de forma notable, y los países con un mayor grado de desarrollo comienzan a recibir una oleada progresiva de emigrantes procedentes de zonas menos avanzadas. Las razones para los movimientos migratorios son diversas, pero generalmente se deben a la búsqueda de una mayor calidad de vida que aquella a la que podían optar en su país de origen. Este proceso se ha ido incrementando a lo largo de décadas desde su aparición, y en la actualidad reviste tal importancia en numerosos países, principalmente de Europa y América, que se han formado sociedades multiétnicas. Convivir con la disparidad de nacionalidades y culturas se ha ido aceptando progresivamente por la población nativa, por una parte, gracias a la innegable contribución de la mano de obra migrante a los trabajos menos apetecibles y peor pagados, y por otra, debido a una disminución del sentimiento xenófobo que otrora resultaba prácticamente insalvable. Sin embargo, las sociedades que presentan estas características no siempre suponen una integración plena de los extranjeros residentes, y es habitual encontrar grupos étnicos que mantienen una separación tan evidente que dan lugar a zonas donde no existe una mezcolanza con los nativos o con otros grupos: es altamente representativo el barrio neoyorquino de Chinatown, u otros barrios chinos existentes en la mayoría de las ciudades industrializadas. En todo caso, la convivencia con grupos de población ajena a las costumbres y cultura predominante plantea un dilema no siempre resuelto: se acepta que los emigrantes mantengan su propia idiosincrasia e identidad cultural con reservas (recordemos por ejemplo el rechazo al uso del hiyab en las mujeres que residen en países occidentales), pero se exige por otra parte que respeten y se amolden a las directrices de la cultura nacional. En este proceso que da lugar a situaciones dispares, las experiencias de vida y los cambios psicológicos de los grupos de inmigrantes merecen ser observados y

registrados, y el cine ha sido uno de los medios que han profundizado en sus características y evolución.

Una gran cantidad de obras cinematográficas tienden a ser un espejo donde la sociedad se observa a sí misma con la fidelidad que ofrecen los sonidos y las imágenes en movimiento. La descripción de una determinada etapa histórica y social se plasma a través de los avatares que acontecen a sus protagonistas, los cuales, como imágenes de la realidad material, deben ajustarse a las características de la "lógica general de la realidad", con el fin de que sus historias resulten creíbles y atractivas para los espectadores. Así pues, deben cuidarse escrupulosamente los detalles que se presentan en el lugar y tiempo donde transcurren los argumentos, tanto la estética, como el lenguaje, las costumbres, etc. En el caso que nos ocupa, la integración de los grupos migrantes, deben estar incluidos factores tales como la experiencia emocional de la sociedad corriente, la ideología que conforma los valores sociales del país de acogida o el comportamiento de la población nativa respecto a la convivencia con los "otros". Dadas estas premisas, resulta indudable que, como medio de comunicación cultural, el arte séptimo es, gracias a sus amplios recursos, un testigo privilegiado de la historia social de una época en un determinado entorno a través de los relatos que protagonizan sus personajes.

La filmografía que trata el tema de la inmigración china en Estados Unidos es abundante y heterogénea, abordando todo tipo de situaciones relativas a este proceso para reflejar la dificultad que conlleva en su desarrollo. Desde historias dramáticas y miserables como la humillación laboral que se narra en *Thousand Pieces of Gold* (1991) hasta la integración activa de nuevos inmigrantes chinos en la sociedad estadounidense dominante y su experiencia e independencia de identidad política y cultural dual en *The Farewell* (2019), se incluye un amplio espectro de experiencias personales o grupales que definen sus retos, fracasos y consecuciones en un periodo

ya superior a un siglo. No solo se presentan los inevitables conflictos en la colisión entre las culturas china y occidental, sino que también se destaca la influencia de una cultura dual en los inmigrantes y la tendencia a un desarrollo diversificado en los aspectos identitarios. Los directores de origen chino que han abordado esta compleja temática se han esforzado por presentarla con fidelidad, sumergiéndose en la vida de sus compatriotas migrantes no solo a través de sus luces, también de sus sombras. Los personajes, especialmente los de género femenino, se impregnan de una estudiada dosis de humanidad que les permite llegar a los sentimientos más profundos de la audiencia. Sus motivos no solo están basados en la aprobación de los espectadores y las necesidades del mercado, sino que aprovechando las posibilidades que les ofrece el séptimo arte, persiguen una mejoría en las relaciones interculturales entre comunidades antagónicas. De esta forma juegan un importante papel para que se comprenda y valore como corresponde, la ingente labor de las personas que por una u otra razón deben abandonar su entorno natural para establecerse en sociedades no exentas de dificultades.

Muchos de los directores que han rodado las películas seleccionadas para este trabajo, han sufrido en sus propias carnes la experiencia migratoria trasnacional, por lo que cuentan con puntos de vista realistas y sentidos para dar forma a las circunstancias de los personajes. Entre ellos podemos citar a Wayne Wang, Ang Lee, Mabel Cheung, Clara Law y otros directores que residen en Estados Unidos en la actualidad, en ocasiones por haberse convertido en ciudadanos de este país tras viajar desde China, y otros, por ser descendientes de inmigrantes llegados con anterioridad.

Destacan sus obras porque no enfocan sus cámaras desde la perspectiva del nativo norteamericano que observa una comunidad diferente, tal y como se hace en las películas de directores occidentales, sino que ofrecen la visión del emigrante en su

proceso de adaptación, convirtiéndoles en sujetos de la narración. Por lo tanto, el imaginario de los protagonistas es egocéntrico, inmersos en una lucha para lograr la construcción de una nueva identidad sin renunciar a sus raíces ancestrales. Y dado que la las culturas china y americana se encuentran a una distancia significativa, no les resulta sencillo lograr una pertenencia completa a la comunidad donde pretenden establecerse. Ambas comunidades, nativos y emigrantes, observan a los "otros" con un cierto sentimiento de recelo siempre latente en sus relaciones cotidianas.

Si bien este hecho no afecta en absoluto a la identidad individual de los norteamericanos, sí lo hace de forma profunda en el caso de los chinos emigrantes. Debe considerarse que su desplazamiento no se ha realizado en los límites de un mismo país, sino que han debido atravesar fronteras que les alejaban de la forma de vida que conocían desde su niñez, arropados por la identificación con su comunidad y por la protección de sus familias. El impacto causado en su seguridad emocional hace que emerjan dudas en su estado de ánimo, que influyen directamente sobre su confianza en el futuro y en su propia identidad. Este sentimiento solo puede ser captado en su totalidad cuando el proceso migratorio se ha vivido en primera persona o a través de los relatos de sus ancestros, y por esta razón, las películas de directores chinos cuentan relatos realistas de los personajes que luchan por sobrevivir, con más o menos suerte, en Estados Unidos.

El proceso de adaptación de los personajes en una nueva sociedad se ve alterada por la confusión que les provoca la pérdida de su identidad de origen en un entorno de conceptos culturales desconocidos. Por lo tanto, la marginación a la que se ven sometidos procede no solo desde el exterior por causas económicas o políticas, sino también por su propia turbación emocional cuando se ven obligados a aceptar nuevas normas de comportamiento alejadas de su cultura original. Isabel Allende reflexiona sobre este aspecto con las siguientes palabras: "Aprendí pronto que al emigrar se

pierden las muletas que han servido de sostén hasta entonces, hay que comenzar de cero, porque el pasado se borra de un plumazo y a nadie le importa de dónde uno viene o qué ha hecho antes".

Las diferencias más significativas a las que se enfrentan en Estados Unidos respecto a su país de origen se encuentran sin duda en la cultura familiar y en la ética del matrimonio. Así que no es extraño que las percepciones identitarias y los diferentes valores entre los miembros de las familias de inmigrantes, especialmente entre los llegados al país de acogida desde su tierra de origen y sus descendientes, constituyan el contenido central de las obras cinematográficas que tratan el tema migratorio desarrollando los conflictos que se generan.

Este hecho queda ampliamente reflejado en las 22 películas que hemos seleccionado para realizar un análisis integral de sus personajes, 115 en total. Hemos estimado necesario profundizar en la construcción de la imagen de los protagonistas, tanto principales como secundarios, analizando aspectos tales como la confusión identitaria, las relaciones familiares, los conflictos intergeneracionales, las diferentes formas de abordar la integración social, etc. Con los resultados obtenidos que nos proporciona la exhaustividad del análisis, pretendemos dar a conocer la difícil labor que deben acometer los inmigrantes cuando se establecen en un país extranjero, y lo hacemos desde el punto de vista de directores de origen chino que lo han experimentado en primera persona durante su permanencia y trabajo en Estados Unidos Las historias que narran son también sus propias historias, en consecuencia, resultan fidedignas y alejadas de consideraciones estereotipadas que pudieran deformarlas.

12.3.2. Reflexiones para los estudios de futuro

Como reflexión para los estudios de futuro nunca será demasiado recordar que la mayoría de las teorías actuales sitúan el foco de creación cultural, tanto respecto a la estética como al contenido, y exponen sus conclusiones, según los baremos de valores occidentales. Esta circunstancia es especialmente notable en lo relativo a la creación cinematográfica, ya que el liderazgo de Hollywood en la producción de películas ejerce un poderoso impacto en gran parte de la geografía mundial, debido a los cuantiosos recursos que posee para su propaganda y difusión. En las películas convencionales rodadas en estos estudios, los grupos de inmigrantes que conforman minorías poblacionales suelen aparecer de forma marginal y secundaria con características negativas o estereotipadas, y el tratamiento de simples comparsas que se les otorga impide que se realice una descripción detallada y realista de su lucha por sobrevivir en un mundo ajeno.

En el ámbito de la era globalizada que atravesamos, es urgente y necesario que un mayor número de cineastas se alejen de esta tendencia discriminatoria. Los profesionales dedicados a la dirección o producción cinematográfica, pertenecientes a comunidades étnicas minoritarias, deben aunar esfuerzos para sacar a la luz las trabas a las que se enfrentan los grupos migrantes. Si a ellos se unen los cineastas nativos de países de acogida, será posible que las corrientes de opinión evolucionen hacia una mayor comprensión y empatía con este importante componente social de las comunidades multiétnicas. Desterrar las marginaciones, evitar los comportamientos racistas, acoger al diferente sin miradas reticentes y educar con el propósito de formar personas sin prejuicios, debe ser una aspiración necesaria que conduzca a una sociedad más justa e igualitaria. El cine, como poderosa arma de comunicación que fomenta el intercambio transcultural, es una herramienta que debe aportar su influencia para conseguirlo.

Todo lo que nos jugamos para llegar a las próximas generaciones un mundo habitable libre de antiguas y absurdas inquinas, queda resumido en una reflexión de Martin Luther King: “Tenemos que vivir juntos como hermanos o perecer juntos como necios”.

CAPÍTULO XII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Alonso de Santos, J. L., (1998) *La Escritura Dramática.* Madrid, Editorial Castalia.

Alonso Seoane, M. J., (2011) "Roles femeninos en el cine de migraciones", en *España Revista de ciencias sociales*. No.51, pp.7-24.

Alonso, Seoane, M. J., (2012) "Imaginarios sociales del cine español de migraciones", en *Imagonautas*, Universidad de A Coruña, 1 (2), pp. 41-61.

Álvarez Rojas, M. y L. M. Timón Benítez, (2010) "Origen y evolución del cine", en Alvarez Rojas, M., *El cine en la escuela como recurso en el área de educación plástica y visual, aspectos educativos y actividades para su desarrollo,* Sevilla, Wanceul Editorial, S.L.

Andrés del Campo, S., (2004) *Estereotipos de género en la publicidad de la Segunda República española: crónica y Blanco y Negro.* Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación y Publicidad I.

Andrés, E., (1993) *Migración e identidad, experiencias del exilio*, UAEM, México.

Andrew, D., (1976) *The Major Film Theories: An Introduction*. Oxford, Oxford University Press.

Andrew, H. (1989) "The Concept of National Cinema" en *Screen,* 30(4), pp. 36–47.

Andrew, H. (2000) "The Instability of the National" en Justine, A. y Andrew, H., *British Cinema, Past and Present*, London, Routledge, pp.35-48.

Appiah, K.A., y H.L. Gates, (1995) "Introduction: Multiplying Identities", en *Identities*, Chicago, University of Chicago Press.

Arango, J., (1985) "Las Leyes de las Migraciones de E. G. Ravenstein, cien años después" en *Española de Investigaciones Sociales (REIS)*, N.32, pp.7-26.

Arizpe, L., (1980) *La Migración por relevos y la reproducción social del campesinado*. México, Centro de estudios sociológicos.

Arnold, F. y N. M. Shah, (2019) *Asian Labor Migration: Pipeline to The Middle East*. New York, Routledge.

Austin, J., (ed) (2005). *Culture and Identity,* N.S.W., Pearson Education, Australia.

Bach, R.L., (1978), Mexican workers in the United States: a study of migration and social chang. Tesis doctorado, Duke University.

Balaze, B., (1924) *Der sichtbare Mensch*, version ingles, Erica Carter, E. y Livingstone, R., (trads.) "The Visible Man" (2007), *Screen*, 48 (1), pp. 91–108.

Bardin, L., (2002) *Análisis de contenido*. Madrid: Colmenar Viejo.

Bateson, G. y M. Mead, (1942) *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York, The New York Academy of Science.

Berelson, B., (1952) *Content Analysis in Communication Research*. Glencoe, The Free Press.

Berry, J. W., (1990) "Psychology of Acculturation", en Veroff, J.B., y Goldberger, N.R., (eds.) *The Culture and Psychology Reader*. New York, New York University Press, pp.457-488.

Biao, X., (2005) "Relaciones internacionales y migraciones transnacionales: el caso de China", en *Revista CIDOB d´ Afers Internacionals*, No.68, pp.133-149.

Bhugra, D. y M. A. Becker, (2005) "Migration, cultural bereavement and cultural identity", en *World Psychiatry*, 4(1), pp. 18–24.

Bhugra, D., (2001) "Acculturation, cultural identity and mental health", en Cochrane, R., (eds) *Psychiatry in multicultural Britain*, London, Gaskell, pp. 112–136.

Blanco, C., (2000) *Las migraciones contemporáneas*. Madrid, Alianza Editorial.

Brinkley, A., (aut.) y Z. Chen, (trad.) (2019) *American History.* Pekín, Peking University Press.

Brubaker, R., y F. Cooper (2000) "Beyond identity", en *Theory and Society*, No. 29, pp.1–47. Version traducida, Wacquant, L., (comp.) (2005), *Repensar Estados Unidos: para una sociología del hiperpoder*, Barcelona, Anthropos Editorial, pp.178-208.

Bryceson, D. y U. Vuorela, (2002) *The Transnational Family, New European Frontiers and Global Networks*. Oxford, Berg.

Budiman, A., (2020) *Key findings about US. Immigrants*. Disponible online: https://www.pewresearch.org/fact-tank/2020/08/20/key-findings-about-u-s-immigrants/ [Consultado en febrero de 2021]

Cai, C., (2004) "The Theory of New Immigrants: Sociological Insights", en Gu, D. Y. y Gan, ZH. Q., (eds) *Education and Curriculum Reform: Adaptation and Development of the Pearl River Delta*, Hong Kong, Hong Kong and Macau Children's Education International Association Press, pp.83-92 (título traducido).

Canadian Multiculturalism Act (1985, c. 24 (4th Supp). Disponible en: Justice Laws Website. https://laws-lois.justice.gc.ca/eng/acts/c-18.7/page-1.html [Consultado en enero de 2019]

Casetti, F. y F. Di Chio, (1990) *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidos Iberica Ediciones S A.

Castello L., (2007) "Going bush: the implications of urban-rural migration", en *Geographical Research*, 45(1), pp.85-94.

Castells, M. y C. Martínez Gimeno, (trads.) (1998) *La era de la información. Vol.II: El poder de la identidad*. Mexico, Alianza editorial.

Castells, M., (1997) *The Power of Identity, The Information Age: Economy, Society and Culture Vol. II.* Massachusetts, Blackwell.

Castles, S. y Miller, M.J., (2005) La era de la migración. Movimientos internacionales de población en el mundo moderno, en Migtacion internacionales, 3(2), pp.175-178.

Castles,S., (2000) International Migration at the Beginning of the Twenty-First Century: Global Trends and Issues, en International Migration at the Beginnign of the Twenty-First Century: Global Trends and Issues, 52 (164), pp.269-281.

Chao, L.Q. (2010) *History of Chinese in America*. Shandong, Shandong Pictorial Publishing House (título traducido)

Chatman, S. B., (1980), Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca, Cornell University Press.

Chatman, S., (1993) *Reading Narrative Fiction*. New York: Macmillan.

Chen, L. Y., (ed.) (2016) *The Hollywood Model: Research on the American Film Industry*. Pekín, Pekín United Publishing Company (título traducido)

Chin, C., y M.E. Deo, (2017) *Tokens on the Small Screen: Asian Americans and Pacific Islanders on Prime Time and Streaming Television, Report 2017.* Disponible en: https://www.aapisontv.com/uploads/3/8/1/3/38136681/aapisontv.2017.pdf [Consultado en julio de 2020]

Colaizzi, G., (2001) "El acto cinematográfico: género y texto fílmico", en *Dones i textualitat*, No.7, pp. 1-4.

Colaizzi, G., (1990) "They shoot women, don't they?: feminismo y cine" en *Discurso: revista internacional de semiótica y teoría literaria*, No.5, pp.23-38.

Colaizzi, G., (1994) "Feminismo y teoría del discurso: razones para un debate", en *Revista de critica literaria*, No.1. pp.149-150.

Colle, R., (2011) *El análisis de contenido de las comunicaciones. 2. Técnicas de análisis.* Tenerife, Sociedad Latina de Comunicación Social.

Conroy, H., (ed.) (1991) *American Views China: American Images of China Then and Now*. Bethlehem, Lehigh University Press.

Crevecoeur, H. J. y A.E. Stone, (2009) *Letters from an American Farmer*. New York, Oxford University Press.

Cui, S.Q., (2003) *Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*. Hawaii, University of Hawaii Press.

Daniels, R., (1990) *Coming to America: A History of Immigration and Ethnicity in American Life*. New York, Harper Collins.

Dao, Z., (2019) History of Overseas Chinese in the Americas. Guangdong, Deep Logic (título traducido).

Darrell Y. Hamamoto (1994) *Monitored Peril: Asian Americans and the Politics of TV Representation*. Minnespolis , University of Minnesota Press.

Declaración de México sobre las políticas culturales (1960) Conferencia mundial sobre las políticas culturales, 27(108), pp. 629-675. Documento en línea: https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals400.pdf [Consulta: enero de 2019]

Den, T. H., (1997) "La popularidad de nacionalización de los chino-americanos", en *Huang Ren,* No.1, pp.24-36(título traducido).

Deo, M.E.,(2008) "Missing in Action: 'Framing' Race on Prime— Time Television" en *Social Justice*, 35(2), pp,145—162.

Egri, L., (1947), Como escribir un drama, Buenos Aires, S.A. Editorial Bell.

Egri, L., (1972) The Art of Dramatic Writing: Its Basis in the Creative Interpretation of Human, edition revisada. New York, Touchstone.

Egri, L. N., (1965) *The Art of Creative Writing*. New York, Citadel Press.

Erickson, J. C., (2013) *American Industry and the European Immigrant 1860–1885*. Cambridge, Harvard University Press.

Erikson E.H., (1950) *Childhood and Society*. New York, Norton.

Erikson E.H., (1968) Identity: Youth and Crisis. New York. Norton.

Erikson E.H., (1975) *Life History and the Historical Moment*. New York, Norton.

Erikson, E. H. (1956) El problema de la identidad del yo, en *Uruguaya de Psicoanálisis*, Tomo V, 2 (3), Montevideo, pp.267-338.

Erikson, E. H., (1963) "El problema de la identidad del yo" en *Revista Uruguaya de psicoanálisis* (En línea), V.02-03. Disponible en: https://www.apuruguay.org/apurevista/1960/16887247196305020304.pdf [Consultado en marzo de 2018]

Eui-Young, Y. y Phillips, E.H., (1987) *Korean women in transition: at home and abroad*. Los Angeles, Center for Korean-American and Korean Studies.

Everett, S. L., (1966) "A Theory of Migration", en *Demography*, 3(1), pp.47-57.

Fairchild, H. P., (1913) *Immigration: A World Movement and Its American Significance*. New York, Macmillan Publishers Ltd.

Fajardo, G.E., (2006) Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva, ECO-PÓS, 9 (1), pp.58-81.

Fan, K. (2017) "Trust, Identity and 'Others'——Some Thoughts on Ethnic Groups and Nationalities", en *Journal of Guangxi University for Nationalities*, No.6. pp.38-51.

Feng, P., (1996) "Being Chinese American, Becoming Asian American: 'Chan Is Missing'", en *Cinema Journal,* 35 (4), pp. 88–118.

Feng, P., (2003) *Identities in Motion: Asian American Film and Video.* Durham, Duke University Press.

Fernández, A., (1983) *El cine y la investigación en ciencias sociales*. Buenos Aires, Ciclo básico común.

Fernández, A., (2005) “El cine y la investigación en las Ciencias Sociales”, en Colombres, A., (ed.), *Cine, Antropología y Colonialismo*. Buenos Aires, Ediciones del Sol Clacso, pp. 169 - 189.

Fernández, Heredero, C., (1997) *Espejos de miradas. Entrevista con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Alcalá de Henares, Cartoné editorial.

Fernández, Labayen, M., (2008) *Pensar el cine. Un paso histórico a las teorías cinematográficas*. Instituto de la Comunicación UAB.

Ferro, M., (1968) “1917: History and Cinema”, en *Journal of Contemporary History*, 3(4), pp. 45-61.

Field, S. (1995) *El libro del guión*. Madrid, Plot.

Field, S. y M. Heras, (trad.) (1995) *El libro del guión: fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid, Plot Ediciones.

Field, S., (1984) *El manual del guionista. Ejercicios de instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Madrid, Plot Ediciones.

Findley, S. E., (1987) “An interactive contextual model of migration in Hocos Norte, the Philippines”, *Demography,* No.24, pp.163-190.

Fite, G. y J. Reese (autores); Si, T. C. (trad) (1981) *American Economic History*. Shenyang, Liaoning People's Press.

Foner, E., (2017) *Give Me Liberty! An American History.* New York, W. W. Norton & Company.

Forster, E. M., (1983) *Aspecto de la novel*a. Madrid, Debata.

Forster, E. M., (1996) "Personajes planos y personajes redondos", en Enric Sullá (ed.), *Teoría de la novela: Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Editorial Crítica, pp.35-37.

Fraud, S. (2003) *The Psychopathology of Everyday Life*. Version original en 1901, Bell, A. (trad) Version nueva en 2003, London, Penguin Classics.

Galán Fajardo, E., (2006) "Personaje, estereotipo y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva", en *ECO-PÓS*, 9(1), pp.58-81.

García J. J., (1993) *Narrativa audiovisual.* Madrid, Ediciones Cátedra.

Giménez Romero, C., (2003) *¿Qué es la inmigración? ¿Problema y oportunidad? ¿Cómo lograr la integración de los inmigrantes? ¿Multiculturalismo o interculturalismo?* Barcelona, RBA.

González-Varas, I., (2015) *Patrimonio cultural: Conceptos, debates y problemas*. Madrid, Ediciones Cátedra.

Gordon, M., (1961) "Assimilation in America: Theory and Reality", en *Daedalus*, 90(2), pp.263-285.

Gordon, M., (1964) *Assimilation in American life: the role of race, religion, and national origin*. New York, Oxford University Press.

Gordon, M., (1978) *Human Nature, Class and Ethnicity*. New York, Oxford University Press.

Greeley, A. M. y W. C. McCready, (1974) *Ethnicity in the United States: A Preliminary Reconnaissance*. New York, Wiley.

Greeley, A. M., (1974) *Ethnicity in the united states: a preliminary reconnaissance*. New York, Wiley.

Grossberg, L., (2003) "Identidad y estudios culturales ¿no hay nada más que eso?", en Hall, S. y Du Gay, P., (coords.) *Cuestiones de identidad cultural*, pp.148-180.

Grubel, H., (ed.) (2009) *The Effects of Mass Immigration on Canadian Living Standards and Society*, Fraser Institute. Disponible en: file:///Users/carmelita/Desktop/The%20Effects%20of%20Mass%20Immigration%20on%20Canadian%20Living%20Standards%20and%20Society.pdf [Consultado en marzo de 2019]

Guo, D.W., (2018) *Chinese American History*. New York, Routledge.

Gutiérrez, A. B., (2013) *Las prácticas sociales. Una introducción a Pierre Bourdieu*. Argentina, Editorial Eduvim.

Gutiérrez, B.; Gazzera C y I. Salinas (2013) *Las prácticas sociales. Una introducción a Pierre Bourdieu,* Madrid, Poliedros.

Hagedorn, J., (2012) "Asian Women in Film: No Joy, No Luck", en Mask, S. y Solomon, J., *Signs of Life in the USA*, 7th edition, Boston, Bedford. pp. 396 – 404.

Hall, S. (aut.) y Gang, L., (trad.) (2000) *Cultural Identity and Diaspora en Colección Cultural studies: a reader.* Pekín, China Social Sciences Press.

Hall, S. y P. Du Gay, (2003) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu editores.

Hall, S., (1987) "Miminal selves", en Bhabha Homi (1987) *Identity: The Real Me*, London, Institute of Contemporary Art, pp. 44-46, Piedrahíta, L. y Sánchez, A.

(trads.) (2015) “Los sí mismos al mínimo”, en *Intervenciones en Estudios Culturales*, 2 (9), pp.9-15.

Hall, S., (1996) "Introducción: ¿Quién necesita ‘identidad’?", en Hall, S. y Du Gay, P., (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu, Buenos Aires, pp. 13-39.

Hall, S., (1999) “Identidad cultural y diáspora”, en Castro Gómez S.; Guardiola Rivera O. y C. Millán de Benevides (eds) *Pensar (en) los intersticios*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, pp.131–145.

Hall, S., (2018) “The Multicultural Question”, en Morley, D., (ed.) *Essential Essays, Volume 2: Identity and Diaspora.* Duke University Press.

Hall, C (2014) Comentarios del presidente Barack Obama Discurso a la Nación sobre Inmigración La Casa Blanca Información. Disponible online https://Obamawhitehouse.archives.govthe-press-office/2014/11/21/comentarios-del-presidente-barack-obama [Consultado junio de 2019]

Hamamoto, D. y S. Liu, (Comp) (2000) Counter visions: *Asian American Film Criticism -Asian American History and Culture*. Philadelphia, Temple University Press.

Han, Y.L., (2014) *Beyond National Cinema: Overseas Chinese Cinema and National Identity*. Honshu, Kansai Gakuin University Press (título traducido)

Harold， R．（2015） *Scratches on Our Minds：American Images of China and India*. New York：Routledge.

Hatton, T. J. y J. J. Williamson, (2004) "Cuáles son las causes que mueven la migración mundial" en *Asturiana De Economía – Rae,* N.30, pp.7-36.

Hawley,S., (1991) "The Importance of Being Charlie Chan," en Conroy, H.,(ed.) *America Views China: American Images of China Then and Now*. Bethlehem, Lehigh University Press, pp.132–33.

Heath, C.; Hindmarsh, J. y P. Luff, (2010) *Video in Qualitative Research*. London, Sage.

Heredero, C.F., (1997) *Espejo de miradas: entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Alcalá Henares, Fundación Colegio del Rey.

Hoskins, C., (1998) *Global television and film: An introduction to the economics of the business*. Oxford, Clarendon Press.

Hsiao-Chuan Hsia （2000）"Transnational Marriage and Internationalization of Capital-the Case of the 'Foreign Bride' Phenomenon in Taiwan" en *Taiwan: A Radical Quarterly in Social Studies*， No.39, pp.45 – 92.

Huang, Y.T., (2011) *Charlie Chan: The Untold Story of the Honorable Detective and His Rendezvous with American History.* New York, W. W. Norton & Company.

Hueso Montón, A. L., (2009) "Grandes corrientes migratorias y su reflejo cinematográfico", en Borge, J. H., (coord) *La emigración en el cine: diversos enfoques*. Actas del Coloquio Internacional Santiago de Compostela, pp.95-106.

Hughes, R., (2017) *Ambivalent Orientalism: Footbinding in Chinese American History, Culture and Literature Originally*. Tesis doctoral, Facultad de Las Letras, University of Lausanne.

Igartua, J. J. y M. L. Humanes, (2004) "El método científico aplicado a la investigación en comunicación social", en *Portal de la Comunicación del INCOM*, Aula abierta.

Institute of International Education (2017) *The 2017 Open Doors Data.* Disponible en: https://www.iie.org/en/Research-and-Insights/Open-Doors [Consultado en diciembre de 2019]

International Organization for Migration (2019) *Key Migration Terms.* Disponible online https://www.iom.int/key-migration-terms [Consultado en marzo de 2019]

Iris, C., (2004) *The Chinese in America: A Narrative History*. London, Penguin Books.

Isaacs, H., (1958) *Scratches on Our Minds: American Images of China and India*. New York, John Day Company.

Isaacs, H.R., (2015) *Scratches on Our Minds American Images Of China And India*. Charleston, Andesite Press.

Isajiw, W. W., (1992) "Definition and dimensions of Ethnicity: A theoretical Framework", en U.S.Census Bureau (ed.) *Challenges of measuring an ethnic world science, politics, and reality : proceedings of the Joint Canada-United States Conference on the Measurement of Ethnicity*. April 1-3, pp.407-427.

Jasso, G., y M. Rosenzweig (1986) "Family Reunification and the Immigration Multiplier: U.S. Immigration Law, Origin-Country Conditions, and the Reproduction of Immigrants," *Demography,* No.23, pp.291–311.

Jiang, T. M., (2005) "Some Questions about the Study of International Immigration", en *Journal of Qinghai Junior Teachers ´College*, No.1, pp.35-46(título traducido).

Jiang, Z. Q., (2008) "Love Taboo and Saving Myth: Chinese Men and Women in the Hollywood Films", en *Journal of Jinan University*, Social Science Edition, 18 (6), pp.37-42 (título traducido).

Jiang, Z.Q., (2007) *Fu Manchu and Chen Charlie: Chinese Image in American Popular Culture*. Nanjing University Press (título traducido).

John W Berry, J.W., (1997) "Immigration, Acculturation, and Adaptation", en *Applied Psychology: An international review*, 46(2), pp.5-68.

John, D.B., (1955) *The portrayal of China and India on the American screen, 1896-1955: the evolution of Chinese and Indian themes, locales, and characters as portrayed on the American screen*. Pekín, China Film Press.

Ju, Y.H., (2003) "Analysis of the Assimilation Phenomenon of Overseas Chinese in Modern Japan", en *Journal of Yunnan Nationalities University*, No.9, pp.16-35(título traducido).

Kallen, H., (1915) Democracy versus the melting-pot. A Study of American Nationality, en The Nation, Feb, 25. Disponible online: http://www.expo98.msu.edu/people/kallen.htm

Kallen, H., (1989) *Culture and Democracy in the United States*: *Studies in Ethnicity*. New Jersey, Transaction Publishers.

Katcher, R., (1971) Culture shock: What problems in acculturation can occur in a new society? Washington DC: U.S. Department of Health, Education & Welfare Office of Education.

Keeley, B., (2013) *Migración internacional: el lado humano de la globalización.* Disponible en: https://www.oecd-ilibrary.org/docserver/9789264205086-

es.pdf?expires=1612789561&id=id&accname=guest&checksum=FA5009F91A6A6E5846F3D124C32C6C2C [Consultado en mayo de 2017]

Keong Suk, P. y V. Phua, (2005) “Diversity and Structure of Intergenerational Relationships: Elderly Parent-Adult Child Relations in Korea”, en *Journal of Cross-Cultural Gerontology*, 20(4), pp.285-305.

Kim, K.; Cheng., Y-P. y S. H. Zarit, (2015) “Relationships between Adults and Parents in Asia”, en Cheng, S.T.; Chi, I.; Fung H.H.; Li L.W. y J. Woo, (eds.) *Successful Aging: Asian Perspectives*, Dordrecht, Springer, pp.101-122.

Kindleberger, C.P., (1967) *Europeo´s Postwar Growth: The Role of Labor Supply*. Cambridge, Harvard University Press.

Kowzan, T., (1968) *Los signos teatrales*. Editorial Diógenes .

Kracauer, S. (1947) *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton, Princeton University Press.

Krakauer, S., (1961) *Nature of film: the redemption of physical reality, Version del idioma chino*, version chino Shao, M.J., (trad.) (1981), Pekín, China Film Publishing House.

Krippendorff, K., (1997) *Metodología de Análisis de Contenido*. Barcelona, Paidós.

Kyeyoung , P., (1999) "I Really Do Feel I'm 1.5. The Construction of Self and Community by Young Korean Americans"., en *Amerasia Journal*, 25 (1), pp.139-163.

Kyle, D., (1995) *The transnational peasant: The social construction of international economic migration and trans communities from the Ecuadoran Andes*. Tesis doctoral, Department of Sociology, Johns Hopkins University.

Lacelle, C., (2008) *El discurso televisivo sobre la inmigración ficción y construcción de identidad*. Barcelona, Edisiones Omega.

Lai, H. M., (1992) *From Overseas Chinese to Chinese American——The History of Chinese American Society during the 20th Century.* Hongkong, Joint Publishing HK (título traducido).

Lai, H. M.; Lim, G. y J. Yung, (1991) *Island: Poetry and History of Chinese Immigrants on Angel Island: 1910-1940*. Seattle, University of Washington press.

Lasswell, H., (1948). *The Structure and Function of Communication in Society. The Communication of Ideas.* New York, Institute for Religious and Social Studies.

Lazarsfeld, P. F., y R. K. Merton (1948) "Mass Communication, Popular Taste, and Organized Social Action", en Schramm, W., y D. F. Roberts (ed.) *The Process and Effects of Mass Communication*. Illinois, University of Illinois Press, pp. 554–578.

Lee, E., (2015) *The Making of Asian American: A History*, Simon & Schuster, New York.

Lewis, W. A., (1960) "Desarrollo económico con oferta ilimitada de mano de obra", en *el Trimestre Económico*, 27 (108), pp.629-675.

Li, X.G. y K. Liu, (1996) (eds.) *Behind the demonization of China*. Pekín, China Social Sciences Press (título traducido).

Li, Y., （2009）“When Race Meets Sex-The Body, Race and Politics of Chinese Women in American Interracial Romance Movies”, en *World Cinema*, No.3, pp.164-176 (título traducido).

Li, Y.F., (2007) *Reappearance of the other: questioning the image of the Chinese in Hollywood movies 1980-1999.*Guangdong, Yat-sen University Press (título traducido).

Li, Y., (2009) "Consumed, Abandoned and Conquered ——Chinese Women in American Interracial Romance Movies " en *Journal of North China Electric Power University*, Social Sciences Edition, No.2, pp. 94-101(título traducido).

Li, Y., (2009) When Race Meets Sex-The Body, Race and Politics of Chinese Women in American Interracial Romance Movies, en *Journal of Shiyan*, 8 (12), pp.12-32 (título traducido).

Liang, M.C. (2005) “From the perspective of mental health to study the acculturation of Chinese Americans”, en *Overseas Chinese History Studies*, No. 4, pp. 34-43 (título traducido).

Liang, M.X. (2019) *New Comment on the History of American Immigration*. Pekín, Social Sciences Academic Press (China) (título traducido).

Lieberman, A., (2002) *The Entertainment Marketing Revolution: Bringing the Moguls, the Media, and the Magic to the World*. New Jersey, Financial Times/ Prentice Hal.

Lin, J. P., (2011) “Types of Intergenerational Interaction in East Asian Families”, en *Modern China Studies*, 18(1), pp.212-239 (título traducido).

Lin, Y., (2015) “On the Changes of Chinese Image in American Movies” en *Journal of New World*, pp.126-135 (título traducido).

Lin, C. C., (2013) " Global migration and the Chinese in New York. — Take the New York Chinese in the Chinese film "Global Migration" as an example" en *Journal of Shanghai Normal University Philosophy and Social Sciences Press*, 42(5), pp. 83-89 (título traducido).

Liu, K.L., (2007) “An interpretation of the image of China in the changes of American cinema”, en *Journal of Adult Education College of Hubei University*, No.1. pp.36-39 (título traducido).

Liu, B., (2013) *Chinese Imagination in Western Movies.* Tesis posgrado, Departamento Periodismo, Shanghai Jiao Tong University (título traducido)

López Morales, H., (1989) *Sociolingüística*. Madrid, Editorial Gredos.

Louie, A. (2001) “Crafting Places through Monility: Chinese American ‘Roots - Searching’ in China” en *Identities*, 8 (3), pp.343-379.

Lourdes, A., (1980) “Cultural Change and Ethnicity in Rural Mexico”, en David Preston (ed.), *Environment*, *Society* and *Rural Change*, Latin America. New York, John Wiley and Sons, pp.123–134.

Lu, Y., (2014) “Analysis of Chinese Female Images in American Movies”, Dalian, Journal of Dalian Ocean University, 04 (02), pp.13-20 (título traducido)

Lull, J., (2000) Media, communication, culture: A global approach. New York, Columbia University Press.

Luo, Y.X., (2019) “A brief history of New York Chinatown”, en *Pengpai News*, 3 (20), pp.27-31 (título traducido).

Mabogunje, A. (1970) *Systems Approach to a Theory of Rural-Urban Migration*. Disponible online https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdfdirect/10.1111/j.1538-4632.1970.tb00140.x [Consultado junio de 2019]

Mahler, S. J., (1996) *American Dreaming: Immigrant Life on the Margins*. New Jersey, Princeton University Press.

Mai, L.Q., (1992) "The development of the study of Chinese American history and society after the Second World War", en *Journal of Overseas Chinese History Studies*, No.3. pp.14-22 (título traducido).

Mair, V. H., (2012) *Sinophone and Sinosphere*. Disponible en: https://languagelog.ldc.upenn.edu/nll/?p=4306 [Consultado en enero de 2020]

Manwell, R., (1950) *Film and Audience*. London, Faber and Faber.

Massey, D. S., (1996) *Worlds in motion, Understanding International Migration at the End of the Millennium.* Oxford, Clarendon Press.

Massey, D. S., (1998) "Una evaluación de la teoría de la migración internacional: el caso de América del Norte", en Malgesini, G., *Cruzando fronteras: migraciones en el sistema mundial*. Barcelona, Icaria Editorial, pp.189-264.

Massó Guijarro, E., (2006) "La identidad cultural como patrimonio inmaterial: relaciones dialécticas con el desarrollo" en *Theoria*, 15 (1), pp.89-99.

Mead, G.H., (1934) *Mind, Self, and Society: From the Standpoint of a Social Behaviorist.* Chicago, University of Chicago Press.

Mead, G.H., (2001) *Essays in Social Psychology*. Oxford, Routledge.

Meyer J.P., (1903) *Sociology of Film: studies and documents.* London, Faber and Faber Limited.

Miller, R. M. y A. L. Woll, (1987) *Ethnic and Racial Images in American Film and Television: Historical Essays and Bibliography*. New York, Garland Publishing.

Montón, Hueso, A. L., (2009) "Grandes corrientes migratorias y su reflejo cinematográfico", en Hernández, Borge, J., (coord.), *La emigración en el cine*. Universidad de Santiago de Compostela, pp.95-106

Montxo Armendáriz (1995) *Conocer la realidad para cambiarla*. Disponible en http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/lecturasdecine.htm
[Consultado en junio de 2019]

Morawska, E., (2005) "The Sociology and History of Immigration: Reflections of a Practitioner", en Bommes, M. y E. Morawska,(eds) *International Migration Research: Constructions*, Omission and the Promises of Interdisciplinarity, Farham, Ashgate.

Moreland, R. L y J.M. Levine (1982) *"*Socialization in Small Groups: Temporal Changes in Individual-Group Relations". Berkowitz, L., (editor) *Advances in Experimental Social Psychology*, Academic Press, Volume 15, pp.137-192.

Myrdal, G. (1957) *Economic theory and under-developed regions*, London, Gerald Duckworth.

Nardi, B., (2015) "Virtuality", en *Annual Review of Anthropology*, No.44, pp. 15-31.

Naturalization Act of 1790, densho encyclopedia. Disponible en: http://encyclopedia.densho.org/Naturalization_Act_of_1790/ [Consultado en junio de 2019]

Neuendorf, K. A., (2002) *The Content Analysis Guidebook*. Los Angeles, Sage Publications.

Ono, K. A. y V. N. Pham, (2008) *Asian Americans and the Media*. Cambridge, Polity.

Orwell, G., (1953) *A Collection of Essays*. New York, Harcourt Brace.

Palacios, T. (2017) *9 tipos de conflicto narrativo para tu novela*. Disponible online: https://teopalacios.com/9-tipos-de-conflicto-narrativo/ [Consultado en septiembre de 2018]

Parella, S., (2007) "Los vínculos afectivos y de cuidado en las familias transnacionales. Migrantes ecuatorianos y peruanos en España" en *Migraciones Internacionales*, 4(2), pp.151-188.

Patton, T.O., (2001) "Ally McBeal and Her Homies：The Reification of white Stereotypes of the Other" en *Journal of Black Studies*, 32(2), pp.229-260.

Paw Research Center (2012) *The rise of Asian American* Disponible online: https://www.pewsocialtrends.org/2012/06/19/the-rise-of-asian-americans/ [Consultado en septiembre de 2018]

Pérez Rufí, J. P., (2016) "Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica", en *Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en Comunicación*, No.20. Disponible en:

http://revistas.comunicacionudlh.edu.ec/index.php/ryp [Consultado en agosto de 2019]

Petersen, W., (1996) "A General Typology of Migration", en Cohen, R., (ed.) *Theories of Migration*, Vermont, Edward Elgar Publishing, pp.6-13.

Petras, E., (1981) "The Global Market in the Modern World Economy", en Kritz, M., (eds), *Global Trends in Migration: Theory and Research on International Population Movements*, New York, Center for Migration Studies, pp. 44–63.

Pew Research Center, The Rise of Asian American (2012). Disponible en: https://www.pewsocialtrends.org/2012/06/19/the-rise-of-asian-americans/ [Consultado en agosto de 2019]

Phinney, J., (1989) "Stages of Ethnic Identity Development in Minority Group Adolescents", en *The Journal of Early Adolescence*, 9(1-2), pp.34–49.

Piaget, J. (1970) *Science of education and the psychology of the child*. New York, Viking.

Piñuel, Raigada, J. L., (2013) "Epistemología, Metodología y técnicas del análisis de contenido", en *Estudios de Sociolingüística*, 3(1), 2002, pp. 1-42.

Poire, M. J., (1985) "Upward Mobility, Job Monotony and Labor Market Structure", en Toole, J.O., (ed.) *Laboratoire d'économie et de sociologie du travail.*

Poire, M. J., (1987) "Dualism in the Labor Market: A Response to Uncertainty and Flux. The Case of France", en *Revue économique*, 29 (1), pp. 26-48.

Portes, A. y J. Walton, (1981) *Labor, Class and the International System*. New York, Academic Press.

Portes, A. y R. C. Rumbaut (2014) *Immigrant America*. Berkeley University of California Press.

Prokop, D., (1982) Soziologie des Films. Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag.

Putnam, R. D., (1993) *Making democracy work: Civic traditions in Modern Italy*. Princeton, Princeton University Press.

Putnam, R. D., (2002) *Solo en la bolera, Colapso y resurgimiento de la comunidad norteamericana*. Barcelona, Circulo de Lectores.

Reeves Kennedy (1944) "Single or Triple Melting-Pot? Intermarriage Trends in New Haven, 1870-1940", en *American Journal of Sociology*, 49 (4), pp. 331-339.

Ricketts, E., (1987) "U.S. investment and inmigration from the Caribbean", *Social Problema,* No.34, pp.374-387.

Robbins, S., y T. A. Judge, (2017) *Essentials of Organizational Behavior*. 14 edition, London, Pearson.

Rodríguez, Caamaño, M. J., (coord.) (2001) *Temas de Sociología, Tomo 1*. Madrid, Huerga y Fierro.

Rosenstone, R. A., (2008) "Inventando la verdad histórica en la gran pantalla", Camarero, Gloria; Heras, Beatriz de las; Cruz, Vanessa de (eds.) *Una ventana indiscreta: la historia desde el cine*, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología Cátedra de Estudios.

Rossetti, F., (1993) *Teorie del cinema: 1945-1990*. Primera edición, Milano, Bompiani.

Rumbaut,R. G., (2012) “Generation 1.5, Educational Experiences Of”, en Banks, J.A., (ed.) *Encyclopedia of Diversity in Education*. Thousand Oaks, SAGE Publications.

Said, E. (aut) y Xie, S. B., (trad.) (1999) *Anthology of Said*. Pekín, China Social Sciences Press (título traducido).

Salt. B., (2001) T*he big shift: welcome to the third Australian Culture*. Melbourne, Hardie Grant Publishing.

Sánchez, R. M., (2009) "Imágenes de la emigración en el cine español", en Cursos e congresos da Universidad de Santiago de Compostela, *La emigración en el cine: diversos enfoques*, No.183. pp.85-94.

Sandoval, Forero, E. A., (1993) *Migración e identidad. Experiencias del exilio*. México, Universidad Autónoma del Estado de México.

Sandra, M . Hawley (1991) “The importance of being Charlie Chan.” en Goldstein, J. et al.(eds.), *American Views China ：American Images of f China Then and Now*. London, Associated University Press.

Sassen, S. (1991) *The Global City: New York, London, Tokyo*. New Jersey, Princeton University Press.

Sassen, S. (2002) “The Repositioning of Citizenship: Emergent Subjects and Spaces of Politics” en *Berkeley Journal of Sociology*, No.46, pp.4-25.

Sassen, S. (2006) *Territory, Authority, Rights: From Medieval to Global Assemblages.* New Jersey, Princeton University Press.

Sassen, S. y A. Portes 1993) “Miami: A Now Global City?”, en *Contemporary Sociology*, 22 (7), pp. 471-477.

Schacht, K., (2019) *"What Hollywood movies do to perpetuate racial stereotypes"*. Disponible en: https://www.dw.com/en/hollywood-movies-stereotypes-prejudice-data-analysis/a-47561660 [Consultado en diciembre de 2018]

Schrag, P., (2010) *Not Fit for Our Society: Immigration and Nativism in America.* Berkeley, University of California Press.

Schultz, D.P. y S.E. Schultz, (1987) *A History of Modern Psychology*. Orlando, Harcourt-Brace.

Schulze, G. y K. Kis-Katos (2014) "On the Heterogeneity of Terror", en *European Economic Review*, No. 68, pp.116-136.

Seger, Rialp, L., (1999) *Cómo crear personajes inolvidables: Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad*. Barcelona, Ediciones Paidós.

Seger, Rialp, L., (2004) *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid, Ediciones Rialp, S.A.

Shen, W.H., (2017) *Golden Spikes: Looking for Chinese American Memory*. Guangdong , Guangdong People's Publishing House.

Shi, C. C., (2020) "On the Complex Discourse Connotation of the Image Formation and Dissemination of 'Fu Manchu'", en *Modern media*. No.2, pp. 61-65(título traducido)

Shi, S. M., (2011) "The Concept of the Sinophone", en *The modern language association of America*, 126(3), pp.709-718.

Smith, A.D., (1996) "Culture, Community and Territory: The Politics of Ethnicity and Nationalism." En *International Affairs (Royal Institute of International Affairs 1944-)*, 72(3), pp.445-58.

Smith, R., (1995) *Los Ausentes Siempre Presentes: The Imagining, Making, and Politics of Transnational Community between Ticuani, Puebla, Mexico and New York City*. Tesis doctoral, Department of Sociology, Columbia University.

Solé, C., et al., (2002) "El concepto de integración desde la sociología de las migraciones", en *Migraciones. Publicación Del Instituto Universitario De Estudios Sobre Migraciones*, No.12, pp.9-41.

Sorlin, P., (1988) "Historical Films as Tools for Historians", en *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, Center for the Study of Film and History, 18 (1), pp.2-15.

Sorlin, P., (2008) *Cine e historia, una relación que hace falta repensar*. Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología.

Sorlin.P., (1994) *Mass Media*. London, Psychology Press.

Soto-Quirós, R. y R. Martínez Esquivel, (comp) (2018) *Los chinos de ultramar: diásporas, sociabilidad e identidade*s. Ciudad de México, Palabra de Clío.

Spinoza, B., (2007) *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid, Ediciones Orbis S. A.

Stark, O. y D. E. Bloom, (1985) "The new economics of labor migration", en *The American Economic Review*, 75 (2), pp.173-178.

Stephen, C., (2000) “Migración internacional a comienzos del siglo XXI: tendencias y problemas mundiales”, en *Internacional de Ciencias Sociales*, No.165, 52(3), Washinton, Unesco.

Sullivan, D.A., y Stevens, S.A., (1982) “Snowbirds: Seasonal Migrants to the Sunbelt”, en *Sage Journals*, 4(2), pp. 159-177.

Sun, M., (2010) *The Image of The Other: Chinese Women in Hollywood Films*. Pekín, China Social Sciences Press (título traducido).

Tajfel, H., (2010) Social Identity and Intergroup Relations (European Studies in Social Psychology, Series Number 7). Cambridge, Cambridge University Press

Tajima-Peña, R., (1989) “Lotus Blossoms Don’t Bleed: Images of Asian Women.”, en Wong, D. Y.M., (ed), *Making Waves: An Anthology of Writings by and about Asian American Women*. Boston, Beacon Press.

Tan, T.X., (1991) “The Problem of Chinese Assimilation: Its Theory and Practice-An Interview with Professor Zhou Nanjing”, en *Journal of Overseas Chinese and Chinese History Studies*, No.1, pp.18-31.

Taylor, C., (1989) *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity.* Cambridge, Harvard University Press.

Thomas, W. y F. Znaniecki, (1996) *The Polish Peasant in Europe And America: A Classic Work in Immigration History*. Illinois, University of Illinois Press.

Tizón García, J. L. y M.T. Rossell, (comp.) (1983) *Salud Mental y Trabajo Social.* Barcelona, Laia.

Trinh Vo, L. y M. Sciachitano, (2003) *Asian American Women: the Frontiers Reader*. Lincoln, University of Nebraska Press.

FACULTAD DE CIENCIAS
DE LA INFORMACIÓN
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Truffaut, F., (1975) *The Films in My Life*. Edición de reimpresión en 1994, Cambridge, Da Capo Press.

Turner , F. J., (1920) "The Significance of the Frontier in American History", en *The Frontier in American History*, University of Virginia.

Turner, O., (2014) *American Images of China: Identity , Power , Policy.* New York , Routledge.

United Nations (1998) "Recommendations on Statistics of International Migration", en *Statistical Papers Series M*, Department of Economic and Social Afairs, Statistics Division, 58 (1), New York, United Nations.

Wallerstein, I., (1974) *The Modern World-System I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. New York: Academic Press.

Wang, G.W., (1988) "The Study of Chinese Identities in Southeast Asia", en Cushman, J. (ed.) *Changing Identities of the Southeast Asian Chinese since World War II*. Hong Kong University Press.

Wang, L. Z., (ed.) (2011) *Chinese Women's Cinema*. New York, Columbia University Press.

Weeks, J., (1990) "The Value of Difference", en J. Rutherford (ed.) *Identity: Community, Culture Difference*. London, Lawrence & Wishart, pp. 88-100.

Wei, J.Y., (2002) *Chinese Story in Western Context*. Hangzhou, China Academy of Art Press (título traducido).

Wimmer, R. D. y J. R. Dominick, (1996) *La Investigación Científica de los Medios de Comunicación. Una introducción a sus métodos*. Barcelona, Bosch.

Wollen, P., (1973) *Signs and Meaning in the Cinema, New and Enlarged Edition*. Bloomington, Indiana University Press.

Wong, J.Y., (2011) *China Image in the Context of Globalization.* Tesis doctoral, Departadmento Literatura Comparada y Literatura Mundial, Universidad de Fujian (título traducido).

Xing, J., (1998) *Asian America through the Lens: History, Representations, and Identities: Critical Perspectives on Asian Pacific Americans*. Los Angeles, Altamira Press.

Xu, G.L., (2004) "Occupational Changes of Contemporary Chinese American Immigrants", en *Journal of Xuchang University*, 23(1), pp.99-103(título traducido).

Xu, Y.R., (2013) "The Image of Chinese Women and China in Hollywood Movies since 1990s" en *Contemporary Cinema*, No.5, pp.185-188(título traducido).

Yu, E. y E. H. Phillips, (1987) "Korean women in transition: at home and abroad" en *Korean-American and Korean Studies Publication Series*, No 5. Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.

Yung, J., (1986) *Chinese Women of America: A Pictorial History*. Seattle, University of Washington Press.

Yung, J., (1999) *Unbound Voices: A Documentary History of Chinese Women in San Francisco*. Berkeley, University of California Press.

Zangwill , I., (1909) *The Melting Pot.* New York, Macmillan.

Zelinsky, W., (1971) “The Hypothesis of the Mobility Transition”, en *Geographical Review*, 61 (2), pp.219–249.

Zhang, R., (2000) “Chinese American Culture：Process of Integrating into the Mainstream Society”, en *Overseas Chinese Journal of Bagui*, No.1, pp.21-27 (título traducido).

Zhang, R.Y. y T. Zhen, (2006) “Analysis of interracial love models from Hollywood movies" en *Studies in National Art*, No.1, pp.12-19 (título traducido)

Zhang, W.X., (2013) “Analysis of Chinese Images in American Movies in the 20th Century” en *Film Literature*, No.18, pp.34-35 (título traducido).

Zhang, Y.J., (aut) y J. Hu, (trad.) (2008) *Image China: Critical Reconstruction and Transnational Imagination of Contemporary Chinese Movies.* Shanghai , Joint Publishing (título traducido).

Zhao, X. J., (2002) *Remaking Chinese America: Immigration, Family, and Community 1940—1965*. New Jersey, Rutgers University Press.

Zhen, T. y W.H. Wu, (2007) "The invisible writing of ideological discourse: the sexual model of the yellows and the whites of Hollywood films " en *Literary and artistic contention*, No.11, pp. 139-144 (título traducido).

Zheng, C. S., (2012) “The Evolution of American Immigration Policy and Its Motivation”, en Huang, A. N., (ed.) *From Battlefield to Linshi*, China Legal Publishing House, pp272-290.

Zheng, Z. M., (2005) “Chinese Society and Religion in Thailand (Part 1)” en *Journal of Huaqiao University, Philosophy and Social Sciences Edition*, 4(22), pp.30-37.

Zhou, H. X., (2017) “The Image of Chinese and China in German Films——Analysis Based on Three German Feature Films " en *Journal of Overseas Chinese History Studies*, No.3, pp. 35-43 (título traducido).

Zhou, L.X., (2013) *A Study of the Overseas Chinese Director Groups and the Construction of Identity*. Tesis posgrado, Guangdong, Departamento de Comunicación, Jinan University (título traducido).

Zhou, M., (2004) “Trends and Diversity of the Chinese American Population”, en *Population & Economics*, No.3, pp17-21(título traducido).

Zhou, Y.; Zhang, Y.J.; Wu, D., y C.Q. Wu, (2012) “Film Framework and the Construction of the Image of a Great Power——Based on the Analysis of Chinese Characters in 15 American Movies from 1996 to 2010” en *Modern Communication*, No.3. pp.43-47 (título traducido).

Zhu, X.F. y B, Zuo., (2016) “Research on the Social Representation of Chinese Traditional Culture by Adolescents”, en *Journal of Harbin University*, No.7. pp.96-103 (título traducido).

Zhuang, G.T. (2004) “From immigration to voters: The development and changes of Chinese American society since 1965”, en *Global History*, No.2, pp.69-77 (título traducido).

Zhuang, G.T., (2006) “Chinese immigrants abroad in the past 30 years: taking Fuzhou immigrants as an example”, en *Journal of World Peoples Studies*, N.3, pp.38-46 (título traducido).

Zorroza, M.I., (2007) “Ficción, experiencia y realidad ¿Qué tiene que ver el cine con la vida?”, en *Revista de Comunicación*, No.6, pp.70-80.

ANEXOS

Anexo I. Lista completa de las películas seleccionadas:

Lista de las peliculas elegidas				
	Nombre	Fecha de estreno*	País de publicación	Director
1	Chan is Missing	1982.06.04	USA	Wayne Wang
2	Illegal Immigrant	1985.05.03	CHINA (HONG KONG)	Mabel Cheung
3	A Little Bit of Heart / Dim Sum	1985.08.09	USA	Wayne Wang
4	An Autumn's Tale	1987.07.16	CHINA (HONG KONG)	Mabel Cheung
5	Eat a bowl of Tea	1989.07.21	USA	Wayne Wang
7	Full Moon in New York	1989.11.18	CHINA (HONG KONG)	Stanley Kwan
6	The Last Aristocrats	1989.12.23	CHINA CONTINENTAL	Jin Xie
8	Farewell China	1990.12.06	CHINA (HONG KONG)	Clara Law
9	The Wedding Banquet (El banquete de bodas)	1993.08.04	USA CON CHINA (TAIWAN)	Ang Lee
10	The Joy Luck Club (El club de buena estrella)	1993.10.29	USA CON CHINA	Wayne Wang
11	Siao Yu	1995.04.22	CHINA (TAIWAN)	Sylvia Chang
12	Pushing Hands (Manos que empujan)	1995.06.02	USA CON CHINA (TAIWAN)	Ang Lee
13	Gua Sha (El tratamiento de Gua Sha)	2001.05.29	CHINA CONTINENTAL	Zheng Xiaolong
14	Saving Face	2005.05.27	USA	Alice Wu
15	American Fusion	2005.10.22	USA	Frank Lin
16	Red Doors	2006.09.08	USA	Georgia Lee
18	The Princess of Nebraska (La princesa de Nebraska)	2008.06.20	USA	Wayne Wang
17	A Thousand Years of Good Prayers (Mil años de buenas oraciones)	2008.09.19	USA	Wayne Wang
19	Children of Invention / The Kids Are Alright	2010.08.10	USA	Tze Chun
20	Finding Mr.Right 1	2013.03.21	CHINA CONTINENTAL	XiaoLu Xue
21	Beijing and New York / An Autumn Wind	2015.03.06	CHINA CONTINENTAL	Rain Li
22	New York New York	2016.04.15	CHINA CONTINENTAL	Dong Lou
* Algunas películas tienen diferentes fechas de estreno en diferentes países, y su participación en festivales cinematográficos suele ser previo a su exhibición en salas. Consideramos la primera fecha de estreno, obviando su proyección en eventos para audiencias reducidas.				
* Las películas se han estrenado en España, en la lista aparece su título en español.				

Anexo II. Lista completa de los personajes

Película		Personajes principales		Personajes segundarios			Personajes terciarios		
Código	Nombre	Código	Nombre	Código	Nombre	Suplemento	Código	Nombre	Suplemento
1	Chan is Missing	1	Chan Hung	48	Jo	Taxista mayor	116	Amy	Sobrina de Jo
				49	Steve	Taxista menor	117	Henry	Cocinero
							118	Mrs. Chan	Esposa de Chan Hung
							119	Jenny	Hija menor de Chan Hung
							120	George	Profesor en escuela de idioma
							121	El abogado	Abogado
							122	La investigadora lingüística	(No aparece el nombre)
							123	Kim	Amigo de Chan
							124	Amiga de Jenny	(No aparece el nombre)
							125	Amigo de Jo	Especialista de la cultura china (No aparece el nombre)
2	Illegal Inmigrant	2	Kwan-chow Cheung	50	Xiao Hua	Hermano de Cindy	126	Dai Fu	Dueño de piso
		3	Cindy Li	51	Yang Fat	Mejor amigo de Cheung	127	Tio de Kwan-chow	Tio de Cheung
							128	Mrs. Li	Madre de Cindy
							129	Mr. Li	Padre de Cindy
							130	Abuela de Candy	Abuela de Cindy
							131	Amiga A de Candy	(No aparece el nombre)
							132	Amiga B de Candy	(No aparece el nombre)
							133	Amigo de Xiao Hua	(No aparece el nombre)
3	Dim Sum/A Little bit of Heart	4	Mrs. Tam	52	Uncle Tam	Tio	134	Amy Tam	Hija mayor
		5	Geraldine Tam	53	Auntie May	Tia	135	Eliza	Hija de Amy Tam
				54	Julia	Mejor amiga de Geraldine	136	Kevin Tam	Hijo de Mrs.Tam
							137	Linda Tam	Esposa de Kevin
							138	Baby Tam	Hijo de Kevin
							139	Richard	Prometido de Geraldine
4	An Autumn's Tale	6	Samuel Pang	55	Vincent	Ex-novio de Jennifer	140	Madre de Jennifer	Hermano de Jennifer
		7	Jennifer (Li Qi)				141	Peggy	Novia de Vicent
							142	Mrs. Sherwood	Madre de Anna
							143	Mr.Sherwood	Padre de Anna
							144	Niu	Amigo de Samuel
							145	Anna Sherwood	Alumno de Jennifer
							146	Yun Mei	Hermna de Jennifer
5	Eat a Bowl of Tea	8	Ben Loy	56	Wah Gay	Padre de Ben	147	Ex-novia de Ben Loy	(No aparece el nombre)
		9	Mei Oi	57	Hong Lee	Padre de Mei Oi	148	Hui Fun	Madre de Ben
				58	Ah Song	Amante secreto de Mei Oi	149	Médico de Ben	(No aparece el nombre)
							150	Henry Wang	Presentador de boda
							151	Chuck Ting	Presidente de WFA
							152	Señor de cartas	(No aparece el nombre)
							153	Tang Shun Nin	Compañero de Ben
							154	Prostituta	(No aparece el nombre)
							155	Casamentera	(No aparece el nombre)
6	Full Moon in New York	10	Lee Fung Jiau	59	Wenyi Huang	Padre de Wang	156	Mr. Gong	Comerciante
		11	Wang Hsiung Ping	60	Stella	Amante secreta de Lee	157	David	Ex-novio I de Wang
		12	Zhao Hong	61	Thoms	Esposo de Zhao	158	James	Ex-novio li de Wang
							159	Mr. Pan	Padre de Thoms
							160	Mrs. Pan	Madre de Thoms
							161	Bao Di	Mujer que se salvó por Wenti Huang
							162	Cocinero	(No aparece el nombre)
7	The Last Aristocrats	13	Li Tong	62	Chen Yin	Ex-novio de Li	163	Mr. Li	Padre de Li
		14	Huang Huifen	63	Hua jia-ju	Novio de Lei	164	Mrs. Li	Madre de Li
		15	Zhang Jiaxing				165	Mr. Huang	Padre de Huang
		16	Lei Zhiling				166	Mrs. Huang	Madre de Huang
							167	Mr. Zhang	Padre de Zhang
							168	Mrs. Zhang	Madre de Zhang
							169	Lily	Hija de Chen Yin
8	Farewell China	17	Zhao Nansheng	64	Jane		170	Daqing Zhou	Nuevo amante de Hung Li
		18	Li Hung	65	John	Amigo de pareja Zhao	171	Mr. Zhao	Abogado
							172	Profesora de inglés	(No aparece el nombre)
							173	Dueño de tienda pollo frito	(No aparece el nombre)
							174	Dueña de tienda pollo frito	(No aparece el nombre)
							175	Dueño de lavadería	(No aparece el nombre)
							176	Shan Shan	Bébe de Hung Li

9	The Wedding Banquet (El banquete de bodas)	19	Wei-tung	66	Mr.Gao	Padre de Wei-tung	177	Renren Wu	Chica de cita a ciegos
		20	Wei Wei	67	Mrs.Gao	Madre de Wei-tung	178	Lao Chen	Amigo de Mr.Gao
				68	Simon	Amante de Wei-tung	179	Bob Law	Amigo de Wei-tung
10	The Joy Luck Club (El club de buena estrella)	21	Suyuan	69	Ted Jordan	Esposo de Rose	180	Hermanas gemelas de June	(No aparece el nombre)
		22	June	70	Harold	Esposo y jefe de Lena	181	Tianyu Huang	Esposo de Lindo en su matrimonio Shim-pua
		23	Lindo	71	Xiao Li	Ex-esposo de Ying Ying	182	madre de Ted	Madre de Ted
		24	Waverly	72	Madre de Anmei	Madre de Lindo	183	Jennifer	Hija de Jennifer: Rose
		25	Anmei				184	Wu-Tsing	Segundo esposo de Madre de Anmei
		26	Rose				185	Padre de June	Padre de June
		27	Ying Ying				186	Rich	Novio de Waverlyd
		28	Lena				187	Padre de Tianyun Huang	(No aparece el nombre)
							188	Madre de Tianyun Huang	(No aparece el nombre)
							189	Primera esposa de Wu	Mrs.Wu
							190	Segundo Concubinato de Wu	(No aparece el nombre)
							191	Prometido de Lena	Ken
11	Siao Yu	29	Siao Yu	73	Giang Wei	Novio de Siao Yun	192	Shelly	Amante secreto de Giang Wei
				74	Mario Moretti	Esposo de Siao Yu	193	Amigo de Giang Wei	(No aparece el nombre)
				75	Rita	Ex-esposa de Mario	194	Agente I de INS	(No aparece el nombre)
							195	Agente II de INS	(No aparece el nombre)
							196	Compañero en fabrica de ropa	(No aparece el nombre)
12	Pushing hands (Manos que empujan)	30	Mr. Chu	76	Alex Chu	Hijo de Mr.Chu	197	Boss Huang	Dueño de restaurante
				77	Martha Chu	Nuera de Mr.Chu	198	Chef Tsien	Cocinero de restaurante
				78	Jeremy Chu	Nieto de Mr.Chu	199	Waiter Lee	Camerero I
				79	Mrs. Chen	Amiga de Mr.Chu	200	Waiter Wong	Camerero II
							201	Linda	Hija de Mrs. Chen
							202	Nieta de Mrs.Chen	(No aparece el nombre)
13	Gua Sha (El tratamiento de Gua Sha)	31	Xu Datong	80	Margaret	Trabajador social	203	Mary	Esposa de John Quinlan
		32	Jian Ning	81	John Quinlan	Jefe de Xu	204	Polo	Hijo de John Quinlan
				82	Denis	Hijo de Xu	205	Juez	(No aparece el nombre)
				83	Padre de Xu		206	Doctor que aplica Gua Sha	(No aparece el nombre)
14	Saving Face	33	Will	84	Vivian Shing	Novia de Will	207	Raymond Wong	Chico de cita a ciegas
		34	Hwei Lan	85	Abuelo Gao	Abuelo de Will	208	Little Yu	Amante de Wei-Lan
							209	Jay	Vecino de Will
							210	Dr. Shing	Padre de Vivian
							211	Old Yu	Padre de Little Yu
							212	Abuela	(No aparece el nombre)
							213	Randi	Compañero de Will
							214	Norman	Amigo de Will
							215	Stephen	Peluquero
							216	Chengwen fu	Hombre I de cita a ciegas
							217	Alan	Hombre II de cita a ciegas
							218	Fei ming	Hombre III de cita a ciegas
15	American fusion	35	Yvonne	86	Jose	Novio de Yvonne	219	Esposa de Tony	(No aparece el nombre)
				87	Madre de Yvonne	Madre de Yvonne	221	Lao Dong	Compañero de Yvonne
				88	Tony	Hermano de Yvonne	222	Steve	Hijo de Juliet
				89	Juliet	Hermana de Yvonne	223	Rose	Vecina
				90	Josh	Hijo de Yvonne	224	Albert	Esposo de Juliet
							225	Brujo	(No aparece el nombre)

16	Red Doors	36	Ed Wong	91	Samantha	Hija mayor	226	Psicólogo	(No aparece el nombre)
				92	Julie	Segunda hija	227	Mark	Prometido de Samantha
				93	Katie	Tercera hija	228	Alex	Ex-novio de Samantha
				94	May Li	Esposa de Ed Wong	229	Mia Scarlett	Novia de Juliet
							230	Simon	Vecino
17	The Princess of Nebraska (La princesa de Nebraska)	37	Sasha	95	Boshen	Amante de Yang	231	Mary	Amiga de Sasha
				96	May	Amiga de Sasha	232	Amy	Amiga de Mary
				97	Yang	Novio de Sasha	233	Ginecólogo	Ginecóloga
							234	James	Ciente en Bar
							235	James	Aimgo de May
							236	Mastera	Amiga de Boshen
							237	Comericante	Amigo de Boshen
18	A Thousand Years of Good Prayers (Mil año de buenas oraciones)	38	Mr. Shi	98	Boris	Amante de Yilan	238	Estudiante de Forense	(No aparece el nombre)
		39	Yilan	99	Madam	Amiga de Mr.Shi	239	Dueño de tienda de antiguedades	(No aparece el nombre)
							240	Misionero I	(No aparece el nombre)
							241	Misionero II	(No aparece el nombre)
19	Children of Invention / The Kids Are Alright	40	Elaine Cheng	100	Mrs. Cutter	Líder de grupo de estafa	242	Biabuelo de Raymond y Tina	(No aparece el nombre)
		41	Raymond Cheng	101	Mrs.Chow	Madre de Charles	243	Felicia	Compañero I de Mrs. Cutter
		42	Tina Cheng	102	Charles Cheng	Esposo de Elaine	244	Nacy	Compañero II de Mrs. Cutter
				103	Rosemary	Compañero de Tina	245	Dan	Policia
							246	Mr.Chow	Abuelo de Raymond y Tina
20	Finding Mr.Right 1	43	Jia Jia	104	Mrs. Huang		247	Linda	Ex-novia de Frank
		44	Frank	105	Zhou Yi		248	Richard	Esposo actual de Linda
				106	Chen Yue		249	Fei	Pareja de Yi Zhou
				107	Julie	Hija de Frank	250	Dr. Tang	Ginecólogo
							251	Lao Zhao	Amante de Jia Jia
21	New York New York	45	Lu Tu	108	Kun	Amigo de Lu Tu	252	Thomas	Compañero de Lu Tu
		46	Ruan Yujuan	109	Ms. Jin	Dueña de Discoteca	253	Kate	Compañero de Yujuan
				110	Mr. Mi	Comerciante	254	David	Compañero de Lu Tu
				111	Sha Sha	Cantante en Discoteca	255	Madre de Lutu	(No aparece el nombre)
				112	George	Amigo de Lu Tu	256	Madre de Ruan yujuan	(No aparece el nombre)
				113	Downey	Líder de Gángster	257	Mr. Wang	Amante de Shishi
22	Beijing and New York	47	Jasmine	114	Lenny		258	Yuqin Shi	Ex-esposa de Lenny
				115	Joe Herron		259	Yan Li	Amigo de Lenny
							260	Sandy	Amiga de Lenny y Jasmine
							261	Madre de Jasmine	Madre de Jasmine
							262	Suegro de Lenny	Mr. Shi
							263	Amigo de Joe	(No aparece el nombre)

Anexo III. Fichas completas para los análisis de personajes

Variable A. Análisis de perosnaje / dimensión física				
Código	Categoría		Código de Variante	Suplemento
1	Sexo	Hombre	a	
		Mujer	b	
2	Fase vital	Primera infancia 0-5	a	
		Infancia 6-11 años	b	
		Adolescencia 12-17 años	c	
		Juventud 18-35 años	d	
		Madurez 36-50 años	e	
		Adultez madura 50-65 años	f	
		Tercera edad más de 65 años	g	
		No hay datos suficientes	h	
3	Aspecto físico	Poco Atractivo	a	
		Normal	b	
		Atractivo	c	
		No hay datos suficientes	d	
4	Complexión física	Delgada	a	
		Normal	b	
		Robusta	c	
		Obesa	d	
		No hay datos suficientes	e	
5	Estatura	Baja	a	
		Media	b	
		Alta	c	
		No hay datos suficientes	d	
6	Defecto físico	Sí	a	
		No	b	
		No hay datos suficientes	c	
7	Estilo de vestuario escénico	Artsy/ creativo	a	
		Casual/natural	b	
		De poco recursos	c	
		Desaliñeado	d	
		Ejecutivo	e	
		Profesional o formal	f	
		Moderno	g	
		Oriental clásico	h	
		Seductor	i	
		Deportivo	j	
		No hay datos suficientes	k	
8	Accesorios	Bisutería y joyería de estilo chino tradicional	a	
		Bisutería y joyería de estilo moderno	b	
		Ningún accesorios	c	
		No hay datos suficientes	d	

Variable B. Análisis de perosnaje / dimensión psicológica				
Código	Categoría		Código de Variante	Suplemento
9	Orientación sexual	Asexualudad	a	
		Bisexualidad	b	
		Heterosexualidad	c	
		Homosexualidad	d	
		No hay datos suficientes	e	
10	Personalidad	Pensamiento introvertido	a	
		Sentimental introvertido	b	
		Sensación-introvertido	c	
		Intuitivo-introvertido	d	
		Pensamiento extrovertido	e	
		Sentimental -extrovertido	f	
		Sensación-extrovertido	g	
		Intuitivo-extrovertido	h	
		No hay datos suficientes	i	
11	Temperamento	Sanguíneo	a	
		Flemático	b	
		Colérico	c	
		Melancólico	d	
		No hay datos suficientes	e	
12	Comportamiento habitual	Emocional	a	
		Intuitivo	b	
		Racional	c	
		Sensorial	d	
		No hay datos suficientes	e	
13	Conflicto principal	Amoroso	a	
		Con la autoridad	b	
		De género, sexual	c	
		Económico	d	
		Esfera privada o interior	e	
		Familiar	f	
		Jurídico o político	g	
		Ideologólico	h	
		Social o cultural	i	
		Religioso	j	
		No hay datos suficientes	k	

Variable C. Análisis de perosnaje / demensión social				
Código	Categoría		Código de Variante	Suplemento
14	Ámbito educacional / nivel educativo	Analfabeto	a	
		Bajo	b	
		Mediano	c	
		Alto	d	
		No hay datos suficientes	e	
15	Situación de empleo	Desempleado	a	
		Jubilado	b	
		No trabaja	c	
		Trabajo temporal u ocasional	d	
		Trabajo fijo	e	
		No hay datos suficientes	d	
16	Profesión	Abogado	a	
		Actor	b	
		Agente inmobiliario	c	
		Autor	d	
		Emprendedor	e	
		Bailarín	f	
		Camarero	g	
		Cirujano	h	
		Cocinero	i	
		Comerciante	j	
		Conductor	k	
		Carpintero	l	
		Dentista	m	
		Fotógrafo	n	
		Dueño de restaurante/bar	o	
		Editor	p	
		Empleado de oficina	q	
		Estilista	r	
		Estudiante	s	
		Guía turística	t	
		Maestro	u	
		Trabajador del campo	v	
		No tiene una profesion formal o no trabaja	w	
		Pintor	x	
		Periodista	y	
		Trabajador casual o temporal	z	
		Prostitución	a1	
		Militar	a2	
		Pro.liberales	a3	
		No hay suficientes datos	a4	
		No aplica esta categoría	a5	
		Mafioso	a6	

17	Ámbito profesional / Rango en la escala laboral	Cualificacion inferior	a	
		Cualificacion media	b	
		Cualificación superior	c	
		No trabaja	d	
		No hay suficientes datos	e	
		No se aplica esta categoría	f	
18	Ámbito profesional/ nivel salarial o de pensión	Bajo	a	
		Medio	b	
		Alto	c	
		No trabaja, no tiene salario ni pensión	d	
		No hay suficiente datos	e	
		No se aplica esta categoría	f	
19	Estado económico	Bajo	a	
		Medio	b	
		Alto	c	
		No hay suficiente datos	d	

Variable D. Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva				
Código	Categoría		Código de Variante	Suplemento
20	Nacionalidad	China	a	
		EE.UU	b	
		Otros	c	
		No hay datos suficientes	d	
21	Tipo de inmigrante/ tipo de visado o identidad legal	Inmigrante ilegal	a	
		Visado de estudiante	b	
		Visado de empleo	c	
		Visado de turismo	d	
		Tarjeta verde	e	
		Ciudadano americano	f	
		No hay datos suficientes	g	
		No se aplica esta categoría	h	
22	Tipo de inmigrante / por generación	Sino-estadounidense de generacion 1ª	a	
		Sino-estadounidense de generacion 1.5	b	
		Sino-estadounidense de generación 2ª y más	c	
		No hay datos suficientes	d	
		No se aplica esta categoría	e	
23	Tiempo de estancia en EE.UU.	Desde el nacimiento	a	
		0-5 años	b	
		6-10 años	c	
		11-20 años	d	
		Más de 20 años	e	
		Nunca	f	
		No hay datos suficientes	g	
24	Nivel de idioma / mandarín o dialecto chino	Muy bajo	a	
		Bajo	b	
		Mediano	c	
		alto	d	
		No hay datos suficientes	e	
		No se aplica esta categoría	f	
25	Nivel de idioma / Inglés	Cero	a	
		Muy bajo	b	
		Bajo	c	
		Mediano	d	
		Alto	e	
		No hay datos suficientes	f	
		No se aplica esta categoría	g	

26	Alternancia de código (Code switching)y mezcla de código	Nunca	a	
		Poca frecuencia	b	
		Regular	c	
		Mucha frecuencia	d	
		No hay datos suficientes	e	
27	Capacidad de comunicar y resolver problemas	Bajo	a	
		Mediano	b	
		Alto	c	
		No hay datos suficientes	d	
28	Creencia religiosa	Catolicismo	a	
		Cristianismo	b	
		Budismo	c	
		Ateísmo	d	
		Daoísmo	e	
		No hay datos suficientes	f	
29	Hábito de alimentación	Estilo americano	a	
		Estilo chino	b	
		Estilo mezclado	c	
		No hay datos suficientes	d	
30	Afición	Actividades tradicionales : mahjong, taichí, ópera china	a	
		Deporte	b	
		Gastronomía	c	
		Lectura y cultura literaria	d	
		Música o baile	e	
		Viaje	f	
		Pintura	g	
		Teatro	h	
		No presenta ninguna afición	i	
		No hay datos suficientes	j	
31	Vivienda/ tipo de comunidad	Chinatown / Comunidad china	a	
		Comunidad americana	b	
		Comunidad mezclada	c	
		No hay datos suficientes	d	
		No se aplica esta categoría	e	
32	Vivienda/ ubicación	Zona rural	a	
		Suburbio	b	
		Centro de ciudad	c	
		No hay datos suficientes	d	
33	Vivienda/ tipo de vivienda	Apartamento propio	a	
		Apartamento alquilado	b	
		Habitación alquilada	c	
		Vivienda adosada	d	
		Vivienda unifamiliar	e	
		No hay datos suficientes	f	

34	Estilo de decoración de vivienda	Americana moderna	a	
		China tradicional	b	
		Mezcla	c	
		No hay datos suficientes	d	
35	Frecuencia de viajar a China	Nunca desde el nacimiento	a	
		Nunca después de inmigración	b	
		Nunca por emigrar en fechas recientes	c	
		Poca Frecuencia	d	
		Frecuencia media	e	
		Mucha frecuencia	f	
		No hay datos suficientes	j	
		No se aplica esta categoría	h	
36	Contactos con los estadounidenses nativos	Ningún contacto	a	
		Poco	b	
		Regular	c	
		Medianos	d	
		No hay datos suficientes	e	
37	Contactos con los inmigrantes chinos en EE. UU.	Ningún contacto	a	
		Poco	b	
		Medianos	c	
		Muchos	d	
		No hay datos suficientes	e	
38	Contactos con los chinos residente en China	Ningún contacto	a	
		Poco	b	
		Medianos	c	
		Muchos	d	
		No hay datos suficientes	e	
39	Habilidades de integración social	Baja	a	
		Medianos	b	
		Alta	c	
		No hay datos suficientes	d	
40	Adaptación de la cultura norteamericana	Bajo	a	
		Regular	b	
		Alta	c	
		No hay datos suficientes	d	
		No se aplica esta categoría	e	
41	Actitud a aculturación	Separación	a	
		Marginación	b	
		Biculturarismo	c	
		Asimilación	d	
		No hay datos suficientes	e	
		No se aplica esta categoría	f	
	Código 36-38: "ningún" se refiere que en las películas elegidas, dicho personaje no tiene las escenas donde demostran este tipo de contactos tampoco existen en las narraciones relacionadas.			

Variable E. Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso				
Codígo	Categoría		Código de variante	Suplemento
42	Círculo vital familiar	Fase I: Constitución de la pareja	a	
		Fase II: Nacimiento y crianza	b	
		Fase III: Familia con hijos de edad prescolar	c	
		Fase IV: Familia con hijos escolares	d	
		Fase V: Familia con hijos adolescentes	e	
		Fase VI: Salida de los hijos del hogar	f	
		Fase VII: Familia madura	g	
		Fase VIII:Ancianidad	h	
		No hay datos suficientes	i	
43	Ámbito familiar / Estructura familiar	Familia sin hijos	a	
		Familia nuclear (biparental)	b	
		Familia homoparental	c	
		Familia monoparental	d	
		Familia adoptiva	e	
		Familia de acogida	f	
		Familia extensa	g	
		Familia compuesta	h	
		No se aplica esta categoría	i	
		No hay datos suficientes	j	
44	Ámbito familiar/ Estado de parejas	Soltero sin compromiso	a	
		Amante escondido	b	
		Noviazgo	c	
		Prometido	d	
		Concubinato	e	
		Matrimonio de conveniencia	f	
		Matrimonio verdadero	g	
		Divorciado/divorciada	h	
		Viudo o viuda	i	
		No se aplica esta categoría	j	
		No hay datos suficientes	k	
45	Ámbito familiar / Estado parentesco	Ambos están muertos	a	
		Solo padre/madre está vivo	b	
		Ambos están vivos	c	
		No se aplica esta categoría	d	
		No hay datos suficientes	e	
46	Ámbito familiar / Distancia geográfica con los padres	Lejos: Los padres (el que todavía vivo) están en China (habitualmente)	a	
		Cerca: Los padres (el que todavía vivo) están en EE.UU.(habitualmente)	b	
		Uno está en EE.UU. otro está en China (habitualmente)	c	
		No se aplica esta categoría	d	
		No hay datos suficientes	e	

47	Ámbito familiar / Número de hijos	Sin hijos	a	
		1 hijo	b	
		2 hijos	c	
		3 hijos	d	
		Más de 3 hijos	e	
		No se aplica esta categoría	f	
		No hay datos suficientes	g	
48	Ámbito familiar / Estado de convivencia generacional	Independiente	a	
		Convivencia de dos generaciones	b	
		Convivencia de tres generaciones	c	
		No se aplica esta categoría	d	
		No hay datos suficientes	e	
49	Tipo de relación intergeneracional	Estilo conflictivo	a	
		Feedback	b	
		Estilo distanciado	c	
		Estilo dependiente	d	
		Estilo emocional y cercano	e	
		No se aplica esta categoría	f	
		No hay datos suficientes	g	
50	Conflicto intergeneracional	No presenta conflictos	a	
		Poco	b	
		Mediano	c	
		Mucho	d	
		No se aplica esta categoría	e	
		No hay datos suficientes	f	
51	Tipo de ambiente familiar	Agresivo	a	
		Conflictivo	b	
		Negligente	c	
		Autoritario	d	
		Permisivo	e	
		Amigable	f	
		Mimado	g	
		Democrático	h	
		No se aplica esta categoría	i	
		No hay datos suficientes	j	
52	Influencia de familiar nuclear (en general)	Negativa	a	
		Neutral o no presenta influencias	b	
		Positiva	c	
		No se aplica esta categoría	d	
		No hay datos suficientes	e	

53	Valor familiar / Afectividad positiva	Alegría	a	
		Audacia	b	
		Respeto	c	
		Compañía	d	
		Estima	e	
		Confianza	f	
		Apoyo emocional	g	
		Responsabilidad	h	
		Consuelo	i	
		No presenta afectividad positiva	j	
		No se aplica esta categoría	k	
		No hay datos suficientes	l	
54	Valor familiar / Afectividad negativa	Aversión	a	
		Desprecio	b	
		Odio	c	
		Miedo	d	
		Remordimiento	e	
		Indignación	f	
		Emulación	g	
		Nostalgia	h	
		Consternación	i	
		Presión	j	
		No presenta afectividad negativa	k	
		No se aplica esta categoría	l	
		No hay datos suficientes	m	
55	Nivel socio - económico de la familia	Bajo	a	
		Mediano	b	
		Alto	c	
		No se aplica esta categoría	d	
		No hay datos suficientes	e	
56	Vínculo de parentesco / Cí rculo de los parientes	Mayoría de los parientes están en China	a	
		Mayoría de los parientes están en EE.UU.	b	
		Ambos países tienen parientes	c	
		No se aplica esta categoría	d	
		No hay datos suficientes	e	
57	Vínculos de amigos / Tipo de amigos(principalmente)	Amigos que son emigrantes chinos (primera generación)	a	
		Amigos que son descendientes de emigrantes chinos	b	
		Amigos que son emigrantes de otros países	c	
		Amigos son americanos nativos	d	
		No se aplica esta categoría	e	
		No hay datos suficientes	f	
58	Presentación de la familia	Nada	a	
		Muy poca	b	
		Poca	c	
		Media	d	
		Mucha	e	
		No hay datos suficientes	f	

Anexo IV. Datos básicos de Ficha No.1: Análisis de personaje en tres dimensiones

PERSONAJE	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
P1	a	f	d	e	d	c	k	d	c	i	e	b	h	d	e	j	b	b	b
P2	a	d	b	a	b	b	c	c	c	h	a	b	g	b	d	z	a	a	a
P3	b	d	c	a	a	b	g	b	c	f	c	a	e	c	e	t	b	b	b
P4	b	g	a	d	b	b	b	a	c	b	b	c	e	e	b	w	d	a	b
P5	b	d	c	a	b	b	g	b	c	b	d	c	e	c	e	q	b	b	b
P6	a	d	a	b	b	b	d	c	c	g	a	b	a	b	d	z	a	a	a
P7	b	d	c	a	b	b	b	b	c	f	d	c	a	c	c	s	d	d	a
P8	a	d	c	c	c	b	g	c	c	h	a	b	e	d	d	o	b	b	b
P9	b	d	c	a	b	b	h	a	c	f	b	d	c	b	c	w	d	d	a
P10	b	e	c	a	c	b	e	b	c	g	a	a	a	c	e	c	b	c	b
P11	b	e	c	a	b	b	a	b	c	c	c	b	i	d	b	b	b	a	a
P12	b	e	b	b	b	b	b	b	c	b	d	a	f	c	c	w	d	d	b
P13	b	d	c	a	c	b	g	b	c	f	a	d	e	d	d	b	a	a	b
P14	b	d	c	b	b	b	b	b	c	f	d	b	a	d	e	q	b	b	b
P15	b	d	b	b	b	b	g	b	c	h	a	a	e	d	e	q	b	b	b
P16	b	d	b	a	b	b	b	c	c	a	b	c	i	d	e	u	c	b	b
P17	a	d	b	a	a	b	c	c	c	h	c	b	d	b	d	z	a	a	a
P18	b	d	c	a	a	b	g	b	c	c	d	a	d	c	c	w	a	a	a
P19	a	d	c	c	c	b	g	c	d	g	a	d	c	d	e	c	c	c	c
P20	b	d	c	a	b	b	b	c	c	f	c	b	g	b	d	x	d	a	a
P21	b	g	b	a	a	b	h	c	c	b	b	c	f	a	b	w	e	a	a
P22	b	e	b	b	b	b	b	c	c	b	d	b	f	d	e	a3	b	b	b
P23	b	g	b	a	a	b	h	a	c	h	c	b	b	a	b	w	e	b	a
P24	b	d	c	a	b	b	g	b	c	d	c	a	b	d	e	q	b	b	c
P25	b	g	b	b	b	b	h	a	c	a	b	a	e	a	b	w	b	b	b
P26	b	e	b	b	c	b	b	b	c	e	d	a	f	d	c	w	d	d	c
P27	b	g	c	a	b	b	h	a	c	c	d	a	a	b	b	w	b	b	b
P28	b	d	c	a	b	b	e	b	c	a	d	b	h	d	e	q	b	b	c
P29	b	d	b	a	a	b	b	c	c	b	d	a	g	b	d	z	a	a	a
P30	a	g	a	a	a	b	h	c	c	a	b	b	e	c	b	w	b	a	a
P31	b	e	b	b	a	b	e	c	c	h	c	b	i	d	e	q	c	c	c
P32	a	d	b	b	b	b	e	b	c	b	b	b	i	d	e	q	b	b	b
P33	b	d	b	b	a	b	b	c	c	c	d	c	c	d	e	h	c	c	b
P34	b	e	c	a	c	b	g	b	c	b	c	a	a	b	c	w	d	b	a
P35	b	e	b	b	b	b	b	c	c	b	a	b	a	a	e	p	b	b	b
P36	a	f	b	b	b	b	b	c	c	a	b	b	h	d	b	h	c	c	c
P37	b	d	b	a	a	b	b	c	c	d	c	a	e	d	d	s	d	d	a
P38	a	f	b	b	c	b	b	c	c	f	b	c	f	d	b	w	c	b	b
P39	b	e	b	a	b	b	e	c	c	a	d	c	b	d	e	q	b	b	b

P40	b	e	b	a	b	b	e	c	c	b	a	b	d	d	d	z	a	a	a
P41	a	b	b	b	b	b	b	c	d	b	b	b	d	b	c	a5	f	f	a
P42	b	b	b	b	b	b	b	c	d	b	a	a	d	b	c	a5	f	f	a
P43	b	d	c	a	b	b	g	b	c	f	c	a	a	d	c	w	d	b	c
P44	a	e	b	b	b	b	b	c	c	a	b	c	i	d	e	k	a	a	a
P45	a	d	c	b	c	b	f	c	c	h	a	a	a	c	e	g	a	b	b
P46	b	d	c	a	c	b	a	b	c	b	d	b	a	c	d	z	a	a	a
P47	b	d	c	a	c	b	a	b	c	f	d	a	a	d	d	t	a	a	a
P48	a	f	a	b	b	b	b	c	c	a	b	c	d	b	e	k	a	a	a
P49	a	d	b	a	b	b	b	b	e	h	c	b	d	b	e	k	a	a	a
P50	a	c	b	a	a	b	b	b	c	g	c	d	e	b	c	w	a	e	b
P51	a	d	a	d	a	b	d	c	e	b	d	c	d	b	d	g	b	a	a
P52	a	g	a	d	b	a	b	c	c	b	b	b	e	b	e	o	b	b	b
P53	b	f	b	b	b	b	h	a	c	g	a	d	b	c	c	w	e	b	b
P54	b	d	c	a	b	b	g	b	c	f	d	a	f	d	e	q	b	b	c
P55	a	d	c	a	c	b	g	b	c	h	a	b	a	d	c	s	b	c	c
P56	a	g	a	b	b	b	f	c	c	c	c	c	b	a	e	o	b	b	a
P57	a	g	b	b	b	b	b	c	c	a	b	d	f	a	e	o	b	b	a
P58	a	d	b	d	a	b	f	b	c	h	a	a	c	b	e	e	b	c	a
P59	a	g	b	b	b	b	b	c	c	e	c	d	b	d	b	w	c	c	c
P60	b	d	b	a	c	b	g	b	d	b	d	c	a	d	e	b	b	b	b
P61	b	e	b	c	b	b	f	c	c	e	a	c	b	d	e	q	b	b	c
P62	a	d	c	b	c	b	f	c	c	b	b	c	a	d	e	q	b	b	b
P63	a	d	b	b	b	b	b	c	c	i	b	c	h	d	e	u	b	b	b
P64	b	c	b	a	b	b	i	b	c	g	c	d	d	b	d	a1	a	a	a
P65	a	d	b	a	b	b	d	c	c	h	c	b	d	c	d	x	b	b	b
P66	a	g	b	b	b	b	h	c	c	e	b	c	b	d	b	a2	c	c	c
P67	b	g	b	b	b	b	h	a	c	b	a	a	b	c	b	w	b	b	b
P68	a	d	c	c	c	b	g	c	d	g	a	a	a	d	e	q	b	c	c
P69	a	e	b	c	c	b	f	c	c	e	b	b	f	d	e	e	c	c	c
P70	a	e	b	b	d	b	f	c	c	a	b	c	b	d	e	e	c	b	c
P71	a	h	c	c	c	b	g	b	c	g	a	d	c	c	e	a	b	b	c
P72	b	h	c	b	b	b	h	a	c	f	d	a	f	a	c	w	e	e	a
P73	a	d	b	a	b	b	d	c	c	a	c	b	b	d	d	z	a	a	a
P74	a	f	b	b	c	b	e	c	c	e	a	b	h	d	b	d	b	b	b
P75	b	f	b	b	b	b	a	b	c	g	c	d	a	c	b	b	b	b	b
P76	a	d	b	b	b	b	f	c	c	e	b	c	f	d	e	q	b	c	c

P77	b	d	b	b	b	b	b	c	c	d	c	a	h	d	e	d	b	b	b
P78	a	b	b	b	a	b	b	c	c	i	e	e	k	b	c	a5	f	f	b
P79	b	f	b	b	b	b	h	a	c	b	b	b	e	c	b	i	b	e	b
P80	b	e	b	b	b	b	e	c	c	e	c	c	i	d	e	a	b	b	b
P81	a	e	b	b	b	b	f	c	c	h	a	c	i	d	e	e	c	b	c
P82	a	a	b	b	b	b	b	c	c	i	e	e	k	b	c	a5	f	c	b
P83	a	g	a	a	a	b	h	c	c	a	b	b	i	b	b	u	b	f	a
P84	b	d	c	a	c	b	a	b	d	h	a	d	a	d	e	f	b	a	b
P85	a	g	b	b	c	b	f	c	c	e	c	c	b	d	b	a2	c	b	b
P86	a	e	c	c	c	b	j	c	c	g	c	a	c	d	e	m	c	c	c
P87	b	g	b	d	a	b	h	a	c	g	a	e	b	a	c	w	d	d	b
P88	a	e	a	b	b	b	b	b	c	h	c	b	e	b	e	o	a	b	b
P89	b	e	b	b	b	b	e	c	c	e	b	c	b	b	e	j	c	b	b
P90	a	d	b	c	c	b	j	b	c	d	a	b	h	c	c	w	d	d	b
P91	b	d	b	b	c	b	e	c	c	e	d	c	a	d	e	e	c	c	c
P92	b	d	b	b	a	b	b	c	c	b	b	b	c	d	e	h	c	b	b
P93	b	c	b	b	b	b	j	b	c	e	a	b	e	c	c	s	d	d	b
P94	b	f	b	b	b	b	b	a	c	e	b	c	f	e	c	w	d	e	b
P95	a	d	b	b	b	b	f	c	d	c	b	b	a	d	e	y	b	b	b
P96	b	d	c	a	c	b	i	b	c	g	a	d	d	b	d	a1	a	a	a
P97	a	d	c	d	d	b	k	d	b	f	a	d	c	c	a	b	a	d	a
P98	a	e	b	c	c	b	f	c	c	e	b	c	a	d	e	u	b	b	b
P99	b	g	b	4	b	b	b	b	c	f	a	a	e	e	b	w	d	d	b
P100	b	e	b	b	b	b	f	b	c	g	a	b	k	e		e	a	c	c
P101	b	g	a	a	a	b	b	c	c	a	d	b	f	b	c	w	d	d	a
P102	a	e	d	e	d	b	k	d	c	e	c	b	d	a	e	j	a	a	a
P103	b	e	b	b	a	b	f	c	c	h	a	b	k	e	e	q	a	a	a
P104	b	f	b	b	b	b	b	c	c	e	b	c	f	c	d	a3	b	b	b
P105	b	d	c	a	b	b	b	c	d	a	b	c	h	d	e	e	c	c	c
P106	b	d	b	b	b	b	b	c	c	h	a	b	d	c	c	j	b	b	b
P107	b	c	b	b	b	b	b	c	c	b	d	a	f	b	c	s	d	d	b
P108	a	d	c	a	b	b	e	c	c	b	b	a	a	b	e	l	a	a	a
P109	b	e	c	b	c	b	g	b	c	f	a	b	b	c	e	o	b	c	c
P110	a	e	c	b	b	b	f	b	d	h	a	b	b	c	e	j	c	c	c
P111	b	d	c	a	a	b	g	b	c	g	c	d	a	d	d	b	a	b	a
P112	a	d	b	b	b	b	e	c	c	b	c	a	g	b	e	g	a	a	a
P113	a	f	b	a	c	b	f	b	c	f	a	b	k	e	e	a6	a	c	c
P114	a	e	b	b	b	b	g	b	c	e	d	c	a	d	e	e	b	c	c
P115	a	e	c	b	b	b	g	b	c	g	b	a	a	d	e	n	b	b	b

Anexo V. Datos básicos de Ficha No.2: Identidad cultural e Integración a la sociedad nueva

PERSONAJE	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42
P1	a	e	a	e	e	a	e	b	f	d	e	c	b	d	c	d	c	d	b	b	b	b	e
P2	a	a	a	b	d	c	d	a	d	b	i	a	b	c	c	c	b	d	b	a	a	b	j
P3	b	f	c	a	d	e	b	b	f	c	e	b	c	a	a	a	d	b	a	c	c	d	f
P4	a	e	a	e	d	c	d	a	c	b	a	a	b	d	c	d	b	d	b	a	b	b	f
P5	b	f	c	a	d	e	c	b	d	b	i	a	b	d	c	a	c	d	a	b	b	d	f
P6	a	e	b	d	d	d	c	c	f	b	e	a	b	b	c	b	c	d	b	b	b	b	j
P7	a	b	d	b	d	d	a	b	d	c	d	c	b	c	a	c	c	d	d	b	b	d	f
P8	b	f	b	e	b	e	d	c	d	c	b	a	b	a	c	d	c	d	b	c	b	d	a
P9	a	e	a	b	d	c	d	b	c	c	i	a	b	a	c	c	a	d	b	a	c	b	a
P10	b	f	b	d	d	e	b	b	d	b	i	c	c	a	d	f	d	d	d	c	a	d	j
P11	b	f	a	d	d	e	c	a	d	c	h	c	c	b	a	b	d	b	b	c	c	d	j
P12	a	e	a	b	d	c	a	c	e	c	i	b	c	a	a	c	a	d	d	a	b	b	a
P13	a	e	a	d	d	e	d	b	d	c	e	b	c	b	a	b	d	c	c	c	a	d	j
P14	a	e	a	d	d	d	b	a	d	c	i	b	b	a	d	b	c	c	c	b	c	c	b
P15	a	e	a	d	d	d	b	c	d	c	i	c	b	a	a	b	c	c	c	b	b	c	a
P16	a	e	a	d	d	e	b	b	d	c	i	c	c	f	d	b	c	c	d	b	b	c	j
P17	a	a	a	b	d	b	b	b	d	b	i	a	b	b	b	c	b	d	b	a	b	b	b
P18	a	b	a	b	d	c	d	b	d	b	i	c	b	c	a	b	b	d	b	a	a	b	b
P19	b	f	a	d	d	e	b	a	d	a	b	b	c	e	c	d	d	b	b	c	a	d	a
P20	a	b	a	b	d	d	d	b	d	c	g	c	b	d	a	d	c	c	c	a	c	c	a
P21	a	e	a	e	d	c	e	c	c	b	a	a	b	d	b	b	e	d	a	b	b	b	h
P22	b	f	c	a	b	e	d	c	d	c	e	a	b	d	b	a	c	c	a	c	c	d	h
P23	b	f	a	e	d	d	d	b	d	b	a	a	b	d	b	d	c	d	b	b	b	c	j
P24	b	f	c	a	c	e	d	c	d	a	i	c	c	b	a	a	d	b	a	c	c	d	a
P25	a	e	a	e	d	d	d	c	d	b	a	a	b	d	b	b	b	d	b	b	b	b	j
P26	b	f	c	a	a	e	d	c	d	a	d	b	b	e	a	a	d	b	a	c	c	d	c
P27	b	f	a	e	d	d	d	b	d	b	a	a	c	d	b	b	b	d	b	b	b	c	j
P28	b	f	c	a	a	e	d	b	d	a	i	a	b	a	a	a	d	c	a	c	c	d	a
P29	a	e	a	b	d	b	c	b	d	b	d	c	c	c	c	c	b	d	b	a	c	b	a
P30	a	e	a	b	d	b	c	b	e	b	a	b	b	e	c	c	b	d	b	a	a	a	h
P31	a	e	a	c	d	e	d	a	d	b	i	b	c	e	c	b	d	b	b	b	b	c	c
P32	a	e	a	c	d	d	b	a	d	b	i	b	c	e	c	b	c	b	b	b	b	c	c
P33	b	f	c	a	a	a	d	b	d	c	i	c	b	a	a	a	d	d	a	c	c	d	j
P34	b	f	a	e	d	b	b	a	d	b	e	a	b	e	b	b	a	d	b	b	a	a	j
P35	b	f	c	a	d	e	d	a	d	b	i	c	b	e	c	a	d	d	b	c	c	c	f
P36	b	f	a	e	e	e	d	b	c	b	i	b	b	e	c	b	d	b	b	c	b	d	f
P37	a	b	e	b	d	e	d	c	d	c	f	e	d	j	e	c	d	c	d	b	a	b	f
P38	a	d	e	b	d	b	a	a	d	b	i	b	c	f	a	c	b	b	b	a	a	b	h

P39	a	e	a	d	d	e	c	a	d	a	d	b	c	a	d	b	c	b	b	b	b	d	h
P40	a	e	a	d	d	e	b	b	d	c	i	c	b	b	a	b	c	d	c	b	b	c	d
P41	b	f	c	a	a	e	a	a	d	c	i	c	b	b	a	a	c	c	c	c	b	d	d
P42	b	f	c	a	a	e	a	a	d	c	i	c	b	b	a	a	c	c	c	c	b	d	d
P43	a	d	e	b	d	b	b	a	d	b	c	a	b	c	a	c	b	d	d	a	a	c	a
P44	b	f	a	c	d	e	c	c	d	c	i	c	c	e	c	b	d	c	b	b	b	c	d
P45	a	d	e	d	d	e	d	c	d	c	i	a	b	f	d	c	c	c	c	b	a	d	j
P46	a	c	a	b	d	d	b	b	d	b	e	a	b	b	d	b	c	b	b	b	a	c	j
P47	a	e	a	d	d	e	d	c	d	a	e	b	c	b	a	d	d	c	b	c	c	d	j
P48	b	f	a	e	d	d	d	b	d	b	i	a	b	d	c	b	d	d	b	b	b	b	j
P49	b	f	c	a	d	e	d	b	d	c	i	a	b	d	c	a	d	d	a	b	b	b	j
P50	b	f	c	a	d	e	d	c	d	b	e	b	c	a	c	a	d	d	a	a	c	d	f
P51	a	d	a	b	d	b	b	a	c	b	i	a	b	c	c	b	b	d	b	c	a	b	f
P52	b	f	a	e	d	d	c	b	c	c	i	a	b	d	b	b	c	d	b	b	b	c	h
P53	b	f	a	e	d	d	c	b	d	c	a	a	b	d	c	b	c	d	b	b	b	c	j
P54	b	f	b	e	d	e	d	c	d	a	i	b	c	a	a	d	d	c	b	a	c	c	h
P55	a	b	d	b	d	e	b	c	d	a	f	c	c	b	a	b	d	c	b	a	c	d	f
P56	a	e	a	e	d	d	c	b	c	b	i	b	b	a	b	b	c	d	b	b	b	b	j
P57	a	e	a	e	d	c	c	b	d	b	i	a	b	a	b	b	c	d	b	b	b	b	j
P58	b	f	b	e	d	e	d	c	d	c	e	a	b	a	c		c	d	a	b	b	c	i
P59	a	e	a	c	d	c	a	b	d	b	i	b	b	e	c	b	b	c	c	c	a	c	j
P60	a	b	d	c	d	e	b	b	d	c	i	d	d	b	d	b	c	c	b	b	b	b	i
P61	b	f	c	a	c	e	d	b	d	c	i	b	c	a	a	a	d	b	a	c	c	d	j
P62	a	e	a	d	d	e	b	b	d	c	i	c	b	e	c	e	c	d	c	b	c	c	i
P63	a	g	d	f	d	c	c	a	d	d	i	d	d	f	d	h	e	e	d	d	d	e	i
P64	b	f	c	a	b	e	d	c	d	a	e	a	b	c	a	a	d	d	b	a	c	d	e
P65	a	d	a	c	d	d	d	b	d	c	g	c	b	h	a	b	c	c	b	b	b	c	j
P66	a	d	d	b	d	c	c	b	d	b	i	e	e	j	e	c	a	e	d	b	a	a	j
P67	a	d	d	b	d	a	c	a	c	b	i	e	e	j	e	c	a	e	d	b	a	a	j
P68	b	h	e	a	f	g	b	b	d	a	b	c	c	e	c	a	d	b	a	e	c	f	i
P69	b	h	e	a	f	g	e	c	f	a	i	b	c	e	a	a	d	e	a	e	c	f	d
P70	b	f	c	a	b	e	b	a	d	a	i	b	c	a	a	a	d	e	a	a	b	d	a
P71	a	h	e	f	d	f	e	c	f	d	e	e	d	f	d	h	e	e	d	d	d	e	a
P72	a	g	d	f	d	a	a	a	c	b	i	e	d	f	d	h	a	e	d	d	a	e	d
P73	a	b	a	b	d	c	b	a	d	b	i	a	b	c	c	b	c	d	b	c	a	b	a
P74	b	h	e	a	f	g	a	b	d	a	d	c	c	a	a	a	d	b	a	e	b	f	h
P75	b	h	e	a	f	g	a	b	d	a	h	d	d	f	d	a	d	a	a	e	c	f	h
P76	a	e	a	d	d	d	c	b	d	c	i	b	b	e	c	d	d	b	b	b	b	c	c

P77	a	h	e	a	f	g	a	b	d	a	d	b	b	e	c	j	d	b	a	e	b	f	c
P78	a	f	c	a	b	e	c	d	d	a	i	b	b	e	c	a	c	b	a	a	d	c	c
P79	a	e	a	c	d	c	a	b	c	b	c	b	b	e	c	b	b	d	b	c	a	b	h
P80	b	h	e	a	f	g	a	c	d	a	i	d	d	f	d	a	d	e	a	e	c	f	i
P81	b	h	e	a	f	g	a	c	f	a	i	b	c	e	a	a	d	b	a	e	c	f	c
P82	b	e	c	a	b	e	c	d	d	c	i	b	c	e	c	a	c	c	a	a	b	c	c
P83	a	d	d	b	d	b	a	a	e	b	a	b	c	e	c	c	b	d	b	c	a	a	h
P84	b	f	c	a	a	e	c	c	d	a	e	c	b	b	a	a	d	b	a	c	c	d	j
P85	a	e	a	d	d	c	b	b	c	b	i	a	b	d	b	b	b	d	b	a	a	b	j
P86	b	f	a	e	f	e	b	c	d	a	e	c	b	e	a	a	d	b	a	a	c	d	i
P87	b	f	a	e	e	c	d	b	c	b	i	a	b	d	c	b	b	d	c	c	a	a	h
P88	b	f	c	a	c	e	d	b	d	b	c	a	b	d	b	a	c	d	a	c	b	b	f
P89	b	f	c	a	c	e	d	b	d	b	i	a	b	d	c	a	c	d	a	b	b	c	f
P90	b	f	c	a	c	e	d	b	d	b	e	a	b	d	c	a	d	c	a	a	a	d	f
P91	b	f	c	a	c	e	d	a	d	a	h	b	c	e	a	a	d	b	a	b	c	c	f
P92	b	f	c	a	b	e	d	b	d	a	e	b	c	e	a	a	d	b	a	a	b	d	f
P93	b	f	c	a	a	e	b	b	d	a	e	b	c	e	c	a	d	b	a	a	b	d	f
P94	b	f	a	e	e	d	b	a	d	b	i	b	c	e	c	b	b	d	b	c	a	b	f
P95	b	f	e	a	f	e	a	b	d	a	e	b	c	d	a	d	d	c	d	e	c	f	i
P96	b	f	c	a	b	e	d	c	d	b	e	a	b	c	c	b	c	d	b	b	a	b	j
P97	a	h	e	f	d	f	e	d	f	b	e	e	d	f	d	h	e	e	d	e	e	f	i
P98	c	e	a	e	f	e	e	b	f	a	j	d	d	f	d	a	d	b	a	a	d	d	i
P99	c	g	a	b	f	b	d	c	f	d	j	c	b	e	d	a	a	b	a	c	a	a	h
P100	b	f	e	a	f	e	a	c	d	a	j	b	d	f	d	a	d	e	a	e	c	f	i
P101	a	e	a	e	d	b	c	a	c	b	i	a	b	a	b	b	b	d	d	c	a	a	h
P102	a	h	e	c	d	d	b	a	d	b	j	e	d	f	d	e	b	d	d	c	b	a	d
P103	b	e	a	e	c	e	d	c	d	d	j	d	d	f	d	j	c	e	e	b	b	e	i
P104	a	e	a	e	d	d	c	b	d	b	d	c	b	e	a	b	c	d	c	b	b	c	j
P105	b	f	a	d	d	e	d	c	d	c	i	b	a	e	a	b	d	c	e	a	c	d	a
P106	a	d	e	b	d	b	a	b	d	b	i	e	d	f	d	c	a	d	d	c	a	a	a
P107	b	f	b	b	c	d	b	b	d	c	i	c	c	e	c	d	c	c	b	b	b	c	d
P108	a	h	e	f	d	f	a	a	d	b	e	e	b	b	c	h	b	e	d	e	a	f	j
P109	a	h	e	f	d	d	b	c	d	b	h	e	b	f	c	h	b	e	d	e	c	f	i
P110	a	c	a	d	d	e	d	c	d	c	h	b	a	e	c	f	d	d	d	a	c	c	j
P111	a	b	a	f	d	c	a	c	f	x	e	e	b	f	d	h	b	e	d	e	b	f	f
P112	a	d	a	b	d	d	b	b	d	c	i	a	b	b	a	c	b	d	d	a	b	b	j
P113	c	e	d	g	f	e	e	c	e	d	h	d	d	f	d	j	d	e	a	a	e	a	i
P114	a	c	e	b	d	b	b	b	f	c	i	b	c	b	a	f	b	d	d	a	a	b	a
P115	b	f	e	a	f	e	a	c	b	a	i	b	c	a	a	a	d	b	a	c	c	f	j

Anexo VI. Datos básicos de Ficha No.3: Vínculo afectivo y valor familiar y amistoso

PERSONAJE	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58
P1	e	b	g	e	e	a	b	c	a	c	b	l	m	b	c	a	c
P2	g	j	f	e	a	a	a	e	a	j	a	l	k	a	a	a	b
P3	f	g	f	c	b	a	c	d	c	h	b	e	g	b	b	b	d
P4	f	d	i	a	d	d	b	d	d	c	b	d	i	b	b	a	e
P5	f	d	d	b	b	a	b	d	d	c	a	d	i	b	b	b	e
P6	g	j	a	c	a	a	a	e	f	j	b	l	i	a	a	b	b
P7	f	e	c	c	a	a	a	d	a	j	b	l	e	b	a	a	b
P8	a	a	g	c	c	a	b	a	d	b	a	e	i	b	b	b	e
P9	a	a	g	c	c	a	b	d	d	b	a	d	i	a	a	a	e
P10	g	f	a	b	b	a	a	c	c	j	b	l	k	b	c	a	a
P11	g	f	c	c	c	a	a	c	c	e	a	b	a	b	c	a	e
P12	a	a	g	b	a	a	a	c	d	c	a	h	h	b	a	a	e
P13	g	f	c	a	d	a	a	d	a	h	c	g	h	a	a	a	d
P14	b	b	f	b	a	a	b	d	a	h	c	g	h	a	a	a	d
P15	a	b	f	b	a	b	a	d	a	e	c	g	h	a	a	a	d
P16	g	b	c	e	a	a	a	c	a	j	c	g	h	a	a	a	d
P17	b	g	g	c	a	b	c	d	b	b	a	h	h	a	a	a	e
P18	b	g	g	a	d	b	a	d	b	b	a	h	h	a	a	f	e
P19	a	a	f	c	a	a	b	c	d	b	a	b	j	a	a	d	b
P20	a	a	f	c	a	a	b	c	e	c	a	e	j	a	a	f	e
P21	h	b	g	a	a	d	a	d	d	j	a	b	e	a	a	a	e
P22	h	b	a	b	b	a	a	d	c	d	a	e	j	c	b	f	e
P23	g	d	g	a	d	d	a	a	d	a	a	b	a	a	a	a	e
P24	a	d	h	c	b	a	b	a	d	d	a	i	g	b	b	d	e
P25	g	b	g	a	d	e	a	c	d	b	a	b	e	b	a	a	e
P26	c	b	g	c	b	b	b	c	c	c	b	c	g	c	b	d	e
P27	g	b	g	a	d	c	a	d	d	b	a	e	g	b	a	a	e
P28	a	a	h	c	b	a	a	d	d	c	a	g	g	b	b	b	e
P29	a	a	f	e	a	a	a	c	f	b	a	d	e	a	a	a	e
P30	h	g	i	a	d	b	c	a	d	b	a	d	i	b	a	a	e
P31	c	g	g	b	c	b	c	e	c	d	a	h	i	b	a	d	e
P32	c	g	g	e	e	b	c	e	c	b	b	h	i	b	a	d	e
P33	g	d	c	c	b	a	a	a	d	e	b	c	e	b	b	b	e
P34	g	f	h	c	b	b	b	a	d	d	a	e	g	b	c	a	e
P35	f	g	h	b	b	d	c	e	d	b	b	d	g	b	b	f	e
P36	f	b	g	a	d	a	b	c	d	c	a	h	j	c	c	f	d
P37	f	j	c	c	a	b	a	c	e	c	b	l	k	a	a	b	a
P38	h	d	i	a	d	a	a	a	d	b	a	e	e	b	a	f	e

P39	h	d	b	b	a	c	a	a	d	b	a	e	b	a	a	f	e
P40	d	d	h	a	d	a	b	c	b	c	a	h	e	a	a	b	e
P41	d	d	j	c	c	a	b	c	b	c	a	h	k	a	c	f	e
P42	d	d	j	c	c	b	b	c	b	c	a	h	k	a	c	f	e
P43	a	d	b	c	a	b	a	c	e	c	b	l	i	c	a	e	c
P44	d	d	h	e	e	b	b	c	b	f	b	h	e	b	c	a	e
P45	g	d	c	b	b	a	a	c	d	j	a	l	g	a	a	a	b
P46	g	d	b	c	c	a	a	a	d	b	a	e	f	a	a	f	f
P47	g	j	c	e	c	a	a	g	f	j	b	l	m	b	c	d	a
P48	g	j	k	e	e	g	e	g	f	j	b	l	k	a	c	a	b
P49	g	j	k	e	e	a	e	g	f	j	b	l	k	a	b	a	b
P50	f	b	j	c	b	a	c	d	c	e	b	d	k	b	b	b	e
P51	f	b	a	c	a	a	a	c	f	j	b	l	m	a	a	a	a
P52	h	d	i	a	d	a	a	c	f	j	b	l	k	a	c	a	b
P53	g	j	f	e	d	e	a	e	c	b	b	g	k	b	c	c	d
P54	h	b	a	a	b	a	a	b	d	c	a	h	h	c	b	d	d
P55	f	b	c	c	a	a	a	c	f	j	b	l	m	c	a	b	a
P56	g	d	g	a	d	b	b	a	d	d	a	e	g	a	a	e	e
P57	g	d	g	a	d	b	b	c	d	j	a	e	g	a	a	e	e
P58	i	d	a	c	c	a	a	g	a	c	b	l	m	a	a	b	b
P59	g	d	h	a	a	c	a	c	d	j	a	e	g	c	c	e	e
P60	i	j	c	c	a	a	e	g	f	j	b	l	m	e	a	a	a
P61	g	b	g	c	b	a	a	c	b	c	b	h	j	b	b	e	d
P62	i	b	g	d	a	b	b	c	a	j	b	h	k	c	a	b	a
P63	i	j	c	d	a	a	e	g	a	j	b	l	m	a	a	a	a
P64	e	j	a	d	b	a	a	a	d	c	a	j	f	a	c	b	a
P65	g	b	a	c	a	a	a	g	f	j	b	l	m	a	a	a	a
P66	g	b	g	a	d	b	a	a	d	d	a	h	j	b	a	e	e
P67	g	b	g	a	d	b	a	a	d	d	a	h	j	b	a	e	e
P68	a	j	c	c	b	a	a	g	f	j	e	l	m	e	b	a	a
P69	a	b	g	c	b	b	b	g	c	c	a	h	g	c	b	d	c
P70	d	j	h	e	b	a	a	g	f	c	a	c	b	c	b	b	a
P71	a	j	k	e	e	g	b	g	f	c	a	l	a	c	a	b	a
P72	c	g	e	b	a	c	c	a	d	a	a	j	a	a	a	e	e
P73	c	b	c	c	a	a	a	c	f	j	a	l	m	a	a	a	a
P74	c	d	f	a	d	a	a	g	f	b	b	d	b	b	b	a	a
P75	h	g	h	a	d	a	a	g	f	b	e	l	a	b	b	a	a
P76	c	g	g	b	c	b	c	e	d	b	a	h	e	b	a	e	e
P77	h	g	g	e	e	b	c	a	d	b	a	j	a	b	b	e	e
P78	g	g	j	c	b	a	c	e	a	b	a	d	k	b	c	e	e

P79	g	g	i	a	d	b	c	e	d	j	b	i	i	b	c	d	e
P80	h	j	k	e	e	g	e	g	f	j	e	l	m	e	e	f	f
P81	f	b	g	e	e	b	b	g	a	j	c	l	k	c	b	b	b
P82	f	g	j	c	b	a	c	e	a	d	b	a	k	b	c	e	e
P83	f	g	i	a	d	b	c	a	d	b	a	h	e	b	a	e	e
P84	f	d	c	c	b	b	a	c	d	e	c	c	j	b	b	d	b
P85	f	b	g	a	d	a	b	a	d	d	a	d	a	c	c	a	e
P86	f	j	c	e	e	a	e	g	f	j	e	l	m	e	e	f	a
P87	f	g	i	a	d	d	c	e	d	d	c	d	j	b	c	a	e
P88	g	a	g	b	b	a	b	b	c	g	b	e	g	b	b	f	e
P89	i	b	g	b	b	b	b	a	d	d	b	h	g	c	b	f	e
P90	h	g	a	c	b	a	c	e	c	f	b	d	k	b	b	d	e
P91	d	b	d	c	b	a	b	b	b	c	b	d	e	b	b	b	e
P92	i	h	c	c	b	a	b	c	b	b	b	d	e	b	b	d	e
P93	g	f	a	c	b	a	b	a	d	b	b	d	a	b	b	d	e
P94	a	b	g	a	d	d	b	c	c	c	e	d	k	b	c	f	e
P95	a	j	c	e	e	a	a	f	f	j	e	l	k	e	b	d	a
P96	d	j	a	e	a	a	e	a	d	j	a	l	f	a	e	a	b
P97	g	j	c	e	a	a	e	g	f	j	e	l	m	e	d	f	f
P98	i	j	g	e	e	g	e	g	f	j	e	l	m	e	d	f	f
P99	h	g	i	a	d		c	e	c	f	a	a	k	e	d	c	d
P100	i	j	k	e	e	b	e	g	f	j	e	l	m	c	b	f	b
P101	h	c	i	a	d	b	a	c	c	g	a	h	i	a	c	a	e
P102	d	d	h	b	b	c	a	c	c	c	a	h	a	b	c	f	c
P103	i	j	k	e	e	g	e	g	f	j	e	l	m	e	e	a	f
P104	g	d	h	e	d	b	a	c	c	e	b	h	i	b	c	a	e
P105	a	a	g	e	e	b	a	g	d	j	b	g	k	c	e	d	c
P106	a	a	g	e	a	b	a	g	f	j	b	l	k	b	a	f	b
P107	d	d	j	b	b	a	b	d	c	f	b	d	k	b	c	f	d
P108	g	j	c	e	a	a	e	g	f	j	b	l	k	a	a	e	a
P109	i	j	a	e	a	a	e	g	f	j	b	l	k	b	a	e	a
P110	g	j	a	e	e	a	a	c	f	j	b	l	k	c	a	a	a
P111	f	j	b	c	a	a	b	d	d	e	a	d	k	a	a	e	b
P112	g	j	a	e	a	a	a	g	f	j	b	l	k	a	a	a	a
P113	i	j	k	e	e	g	e	g	f	j	e	l	m	e	e	f	f
P114	a	a	h	a	a	a	a	e	a	b	c	e	e	a	a	a	e
P115	g	g	c	a	b	a	a	e	a	h	b	g	k	c	b	d	b



FACULTAD DE CIENCIAS
DE LA INFORMACIÓN



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID