


HIBRIDACIÓN CULTURAL A TRAVÉS DE CORTOMETRAJES ANIMADOS: ESTRATEGIAS NARRATIVAS Y COMUNICACIÓN INTERCULTURAL

Cultural Hybridization through Animated Short Films: Narrative Strategies and Intercultural Communication

Dr. Xin WANG

Profesor en North China Institute of Science & Technology, China

E-mail: wangxin@ncist.edu.cn

 <https://orcid.org/0000-0001-6695-5430>

Fecha de recepción del artículo: 06/01/2022

Fecha de aceptación definitiva: 22/03/2022

RESUMEN

La creación y difusión de cortometrajes animados en el contexto de intercambios entre Oriente y Occidente se realizan con sus propias características, que reflejan sus identidades nacionales e hibridación cultural en la globalización. Nuestra investigación, a través de dos estudios de caso, consiste en seleccionar los elementos más representativos de dos países de Asia oriental en el siglo XXI, China y Japón, para analizar y explorar la comunicación intercultural e hibridación cultural a través del proceso de la narración, la caracterización, construcción de símbolos y las metáforas de las narrativas. La metodología utilizada ha sido de corte cualitativo con un vaciado de contenidos. Y entre los resultados más significativos podemos constatar que el desarrollo de los cortometrajes objeto de estudio, están influenciado por el contexto multicultural de los países occidentales, y su discurso tiende a verse muy influido por la comunicación y la identificación de creencias y convicciones entre oriente y occidente.

Palabras clave: comunicación intercultural; cortometraje; narrativa; análisis textual.

ABSTRACT

The creation and dissemination of animated short films in the context of exchanges between the East and the West have their own characteristics, which reflect their national identities and cultural hybridization in globalization. Our research consists in selecting the most representative cases of animated short films originating from two important countries in East Asia, China and Japan in the 21st century, analysing and exploring intercultural communication and cultural hybridization through the process of storytelling, characterization, the construction of symbols and the metaphors of narratives. Qualitative methodology with data dumping has been used. Among the most significant results, we can see that the development of the short films in the study is influenced by the multicultural context of Western countries, and their discourse tends to be highly influenced by the communication and identification of beliefs and convictions between East and West.

Keywords: intercultural communication; short film; narrative; textual analysis.

1. Introducción

Con el desarrollo de la globalización del arte y de la tecnología de los medios digitales, ha progresado la creación de cortometrajes animados interculturales.

Bajo la profunda influencia de la tendencia global, destaca la importancia de descubrir las nuevas perspectivas, métodos e ideas de la creación audiovisuales en el estudio de los cortometrajes de animación intercultural, incluidos aspectos como la comunicación intercultural, las estrategias narrativas y las ideologías transmitidas por símbolos no verbales, para comprender la situación actual, la naturaleza y la tendencia futura de la comunicación intercultural de los cortometrajes de animación. El arte nos posiciona ante la realidad social y cultural, y permite comprenderla y reconstruirla afectiva y simbólicamente (Pereda, 1996, p. 313) y en nuestro caso los cortometrajes de animación, especialmente los cortometrajes transculturales entre orientales y occidentales, han entrado en una nueva etapa de penetración y cooperación mutua, por lo que el estudio en «las formas audiovisuales –narrativas, temáticas y enunciativas» (Moral, 2017) y el análisis de los factores culturales internos de la realización exitosa de la comunicación transcultural, ayudarán al progreso académico y al desarrollo de este género, promoviendo la formación de nuevos horizontes en la investigación de comunicación intercultural.

La investigación intercultural lleva a cabo un análisis comparativo y verificación de hipótesis, a través de muestras de cortometrajes animados obtenidos de diferentes culturas o de culturas con características híbridas obvias, y explora los cambios e integración de estas. La interculturalidad implica un intercambio entre las partes, una comunicación comprensiva entre identidades diversas, lo que conlleva un mutuo enriquecimiento y valoración de ambas (José, 2007, p. 11). Varias culturas se hibridan, mezclan, influyen e interactúan entre sí, especialmente en el contexto de la globalización de la era digital, donde la comunicación intercultural ha hecho que las fronteras culturales se vuelven cada vez más borrosas. Así, mediante el análisis textual se van a ir discriminando las distintas formas culturales o las diferencias de valores de los distintos grupos étnicos-culturales. El primer documento seleccionado para ello, «Bao», es un cortometraje animado dirigido por Domee Shi, producido por Pixar Animation Studios y distribuido por Disney Pictures. Fue lanzado casi de forma paralela en Estados Unidos y en China continental –22 de junio de 2018 /15 de junio de 2018.

La película relata la historia de un bollo convertido en bebé para devolver la alegría familiar a una anciana madre china que ha sufrido el síndrome del nido vacío, y también le da las pautas para el crecimiento de su hijo crece y abandono del hogar, posterior. Es el primer cortometraje animado de Pixar Animation Studio dirigido por una mujer, ganó el Oscar al Mejor Cortometraje de Animación, en la 91 edición, lo que contribuir a ser el orden del cine transnacional (Elsaesser, 2015). La directora del cortometraje, Domee Shi, nació en Chongqing, China (1989). Cuando contaba con dos años, sus padres emigraron a Canadá, creciendo en Toronto. Canadá cuenta con una larga historia de inmigración china que comienza con la fiebre del oro y la construcción del ferrocarril (Chang-Rodríguez, 2015).

Con alrededor de 1,8 millones de personas de ascendencia china, de las cuales alrededor de 100.000 son chinos de raza mixta, son la minoría étnica más grande de Canadá y representan el 5% de la población canadiense. El 85% de los chinos afirman utilizar al menos un idioma oficial para comunicarse, mientras que el 15% restante dice que no hablan inglés ni francés. Los chinos sienten que Canadá es un país con un ritmo de vida relajado, de seguro médico universal y mejor seguridad pública. La

vida en la comunidad se ha vuelto muy china: hay supermercados y restaurantes al estilo chino cerca de casi todas las comunidades grandes en Toronto, con servicios de idioma chino disponibles. Todo eso garantiza los derechos de las personas pertenecientes a minorías a disfrutar de su propia cultura, así como de las normas y sistemas legales occidentales, y a la vez sin preocuparse por la seguridad alimentaria y la contaminación del ambiente.

El segundo cortometraje objeto de estudio será «La Maison en Petits Cubes», que relata cómo un anciano decide sumergirse en una vieja casa cubierta por el mar, para recuperar su pipa favorita y recordar su vida pasada. El cortometraje, de estilo francés, con imágenes relacionadas con el realismo mágico y un mundo maravilloso, ganó el premio Oscar al Mejor Cortometraje Animado en 2009, en la 81ª edición. Su director Kunio Katō (Japón, 1977), comenzó su carrera de animación ya en la escuela y, después de graduarse de la Tama Art University en 2001, se unió a Robot Studio, donde diseñará ilustraciones, animaciones y también desarrollaría la faceta de productor musical. «La Maison en Petits Cubes» está producida por la empresa de animación japonesa Robot Communications (2008), siendo Kunio Katō el director y guionista.

La decisión para estas elecciones viene de la mano de los Premios Óscar y en ambos, reflejan, uno la cultura asiática e híbrida en Canadá, y el otro la cultura mixtificada en su propio país. Se va a llevar a cabo un estudio sobre las características y transformaciones de la cultura asiática en la producción e innovación global e intercultural, utilizando como herramienta de investigación el análisis de texto en la búsqueda de una mayor comprensión de la complejidad del mecanismo y la ideología que hay tras ellos.

En este contexto de interculturalidad o hibridación cultural, las creaciones audiovisuales ensayan nuevas formas de comunicación intercultural basadas en valores culturales y sociales, con el fin de atraer a más consumidores internacionales y dejar atrás los problemas y dificultades causadas por la incomunicación entre culturas originales bien desconocidos o en contextos muy diferentes.

2. Objetivos

Los objetivos generales de esta investigación son aportar una comprensión más amplia y obtener un conocimiento más profundo de lo que supone la interculturalidad. Y como objetivos específicos, se quiere desentrañar la estrategia narrativa a través de la comunicación intercultural. Identificar la interculturalidad mediante el cambio cultural y la resistencia al cambio. Decodificar los signos visuales, partiendo del conocimiento entre la semiótica y la comunicación. Y conocer las posibles hibridaciones en el marco de la identidad de carácter intercultural y coexistencia cultural.

3. Metodología

La metodología utilizada está basada esencialmente en los análisis cualitativos de los discursos, que hunden sus raíces en esta investigación, en la comunicación intercultural a través de los dos estudios de caso seleccionados de cortometrajes, con procesos complejos que abarcan múltiples elementos, en contextos históricos específicos, y que se dirigen públicos muy heterogéneos. Para la consecución de los

objetivos planteados proponemos realizar una propuesta de valoración para definir qué elementos intervienen en su desarrollo, y qué criterios deben contemplarse para su análisis. El muestreo exige colocarse en la situación que mejor permita recoger la información relevante para el concepto o teoría buscada, seleccionando aquellas unidades y dimensiones que mejor garanticen la cantidad (saturación) y la calidad (riqueza) de la información. Como indica Torricelli (2017), a través de una constante comparación de los casos particulares, es posible analizar e identificar propiedades y aspectos comunes, para que se produzcan «conceptualizaciones y consideraciones más generales». Aunque presentan estilos diferentes, ambos incorporan los contextos interculturales y la reflexión histórica sobre la cultura tradicional. Se prestará especial atención a las escenas que puedan esclarecer nuestros objetivos.

4. Marco teórico

La interculturalidad es un concepto terminológico muy difundido que tienen como esencia la de mostrar la relación entre culturas. Hall (1959) fue quien lo utilizó por primera vez, un concepto siendo aprehendido posteriormente tanto por comunicólogos, investigadores de la cultura, la antropología o la sociología interesados por el concepto dadas las diferencias que estableció de una intencionalidad explícita para promover el diálogo y la relación entre ellos. Ahondando en ello investigadores como Gordillo (2006, pp. 207-222) realza las dificultades resultantes de las minorías étnicas y sus identidades culturales en los países de acogida, resultando cuestiones sociales muy complejas; «los prejuicios, los estereotipos y los tópicos impiden, en muchas ocasiones, una comunicación intercultural fluida y efectiva», y para superar esta dificultad y complejidad, apunta la necesidad de reflejar mejor una serie de valores a través de «la audiovisualización narrativa y los procesos de significación o semiósis» para la producción clara de sentido de acuerdo con un contexto multicultural de significación y comunicación, de forma que se produzca una comunicación intercultural exitosa. El problema de la exclusión o inclusión social ha sido y es un problema que ha quedado perfectamente revelado en los productos culturales tales como la literatura académica o literaria y política, desde la llegada de la Escuela de Frankfurt y de la escuela británica de Estudios Culturales. A partir de ambos se fundamentan estos trabajos y las producciones audiovisuales.

En cuanto al término de cine de animación y el cine convencional, no hay ninguna diferencia de naturaleza entre ambos (Duran, 2017). Así la estructura narrativa audiovisual no tiene ninguna faceta esencial a diferenciar entre el cine de ficción y el de animación y procederemos a aplicar las teorías de cine tradicional al análisis de la animación de cine. Casetti distingue tres regímenes de narración: narración fuerte, narración débil y anti narración. Caracteriza la narración fuerte con cuatro características (2007, pp. 188-189):

«el desarrollo de la trama en el ambiente de dimensión global que circunscribe la acción y la estimula continuamente; la organización íntima de las situaciones evidencia la presencia de frentes concretos; el nexo y cierre entre las situaciones de partida y destino a las que se quiere llegar, donde se produce un descarte que se va colmando progresivamente; y, por último, la finalización predecible o como perturbación especular de la situación de partida».

A partir de estos conceptos, la mayoría de los cortometrajes animados pertenecen al régimen de narración fuerte, que tiene mucho en común con la narración de las películas clásicas de Hollywood. En este sentido Bordwell (1996, pp. 157-160) señala, a su vez, que la narración es «omnisciente, altamente comunicativa y sólo moderadamente autoconsciente», y destaca las siguientes características:

La causalidad como el primer unificador de la historia, el argumento dividido en segmentos que se abren para adelantar la progresión causal y abrir nuevos desarrollos y la unión de líneas tanto principales como secundarias que se finaliza en el desenlace.

Si se parte de cuestiones técnicas como denotadoras de sentido, por ejemplo, la luz y la iluminación, se presentan tres funciones para tener en cuenta (Gutiérrez-San-Miguel, 2006, pp. 88-98): en primer lugar, la luz como «elemento prioritario en la captación de lo icónico y su carga simbólica (visibilidad)». En segundo lugar, la luz como «factor creativo de espacios descriptivos y simbólicos». Y en tercer lugar la iluminación como «elemento denotativo». En cuestión semejante sucede en el tema del color: Gómez (2002) no toma en consideración el valor simbólico del color como algo universal, y señala que sólo es válido en «espacios y tiempos concretos», y en «culturas determinados». De manera general la luz y el color en las películas orientales, en particular de China y Japón tienen un tratamiento relativamente suave, con poco contraste, como referente simbólico de relax y paz. Recordamos que en el caso de las pinturas de tinta china sólo hay el único color negro, presentando un equilibrio entre blanco y negro para forjar y fomentar una cultura de paz.

En cuanto al texto fílmico como un concepto de la semiología estructural del cine, se trata de la materialización de una combinación de códigos de lenguaje cinematográfico. En este sentido Brisset (2011, p. 80) lo profundiza y establece una clasificación a través de tres sistemas de signos:

Signos de nuestro mundo cotidiano, como el habla, la escritura, los movimientos y los gestos de los personajes; signos del mundo del cine, como las convenciones de los géneros tradicionales; signos de la propia técnica cinematográfica, como la iluminación, los planos y el montaje.

Los símbolos son una forma de enriquecer el significado de una obra, de construir un subtexto que extienda la significación de los acontecimientos dramáticos que tienen lugar en la pantalla. Cuando una obra está llena de tales símbolos, especialmente de personajes que representan algo más que ellos mismos, y la propia acción principal que adquiere un valor simbólico, estamos ante una alegoría". Puyal (2006, p. 226) apunta la necesidad de destacar que «la imagen digital puede alcanzar un nivel de iconicidad bastante considerable y es capaz de conseguir un aceptable efecto de realidad con respecto a la realidad». La imagen es posible reproducirla básicamente a través de la luz. Los objetos son reconocibles, en condiciones normales, por el ojo humano a través de dicho factor. Sin luz podríamos decir que no existe la imagen. Gutiérrez-San-Miguel (2006) establece que la imagen puede venir definida por «la constatación reiterada de unos parámetros que configuran la esencia simbólica en mayor o menor grado, de dicha naturaleza». Y es así con el grado de figuración que refleja la exactitud respecto a los modelos reales. La representación de este concepto las encontramos en las primeras muestras figuradas que el hombre plasma en las

pinturas prehistóricas, figuraciones del universo humano. En la actualidad una fotografía realizada con una película de poco grano y en condiciones de mucha luz nos dará un grado figurativo importante. El siguiente factor de representación será el grado de iconicidad que representa el realismo de la imagen con relación al objeto representado. La misma fotografía anterior presentará un mayor grado que un grabado o que una pintura abstracta del modelo representado. Y finalmente, el grado de complejidad que dependerá de la mayor o menor abstracción de una imagen. Cuantos más elementos aparezcan en una imagen más compleja y completa resultará el modelo representado –las pinturas prehistóricas, parece ser, no tenían como finalidad la representación de una iconicidad sino la significación cultural o expresiva de permanencia–.

5. Resultados y discusión

5.1. *Narrativa y comunicación*

El nombre del cortometraje de Bao contiene tres significados. En primer lugar, se refiere al manjar chino «baozi» y su proceso de elaboración tradicional, que no solo forman parte de la cultura de la comida típica china, sino también se observan como un elemento de identidad cultural que refleja el afecto y la cohesión familiar de los chinos. En segundo lugar, se puede apreciar que se refiere directamente al propio hijo de sus padres, y la principal inspiración a la hora de preparar el guion proviene del crecimiento personal de la directora Domee Shi como hija única en su familia. Históricamente China desde 1983 implementó en la sociedad la política de planificación familiar para el control de la natalidad, bajo la cual la misma directora, nacida en 1989, es la única descendiente de su familia, querida y valorada por sus padres. Desde otra perspectiva, Domee Shi explica que el diseño del personaje Bao como un niño y no una niña se debe a que no quería mostrar que ella misma es Bao, porque pretende destacar que la opción del personaje queda influida por la ideología y la cultura tradicional del patriarcado, en la que el poder masculino con privilegios domina la sociedad y la familia. Como indica Bosch (2009, p. 30), «el patriarcado ha ido tejiendo una red laberíntica para mantenerlas atrapadas, lanzando la consigna de que ese era su lugar natural, su misión en la vida, su destino»

El argumento del cortometraje «Bao» narra de la historia de una mujer china y su hijo que viven en Chinatown, Canadá. Cuando su hijo crece y quiere mudarse de casa, la madre experimenta el síndrome del nido vacío con que se siente tristeza y pérdida. Los bollos tradicionales chinos mixto con carne y vegetal que ella elaboraba todos los días se presentaban de forma atractiva y un día, un bollo cobró vida de repente. Lo tomó en sus manos como su hijo propio, con la sensación más bonita que había vivido al poder darle la vida. Amaba mucho a su «Bao», con quien se volvió más feliz y más pleno. Pero a medida que creció, el niño se convirtió cada vez más independiente. Finalmente, un día, la madre se sintió demasiado triste, decepcionada y enojada cuando el niño quería salir con sus amigos canadienses y la madre se tragó su «bollo bebé» de un bocado. Sin embargo, todo esto era sólo un sueño. Cuando despertó del sueño irregular, su hijo regresó con su novia canadiense y se reunió con la familia.

Al final de este relato, se dio la reconciliación familiar, en que el niño se volvió a mostrar cariñoso y se tomó la iniciativa de comunicar con su madre, y su prometida a

su vez aprendió a hacer bollos chinos. La parte más complicada, en los conflictos entre culturas tan diferentes, suele darse en el ámbito familiar. Para superar esta barrera intercultural, debemos esforzarnos por encontrar «valores universales compartidos y reconocidos por la humanidad en el pasado, presente y futuro, una audiencia más amplia de diferentes países y regiones» (Yáñez Canal, 2018, p. 58). En definitiva, la familia de raza mixta había de afrontar muchos retos para lograr el bienestar de todos los miembros y resulta interesante que el parentesco y el amor eran la solución para superar los conflictos multiculturales del modo más sencillo y fácil en una sociedad canadiense con culturas tan variadas.

Figura 1. La Maison en Petits Cubes.



Fuente: Robot Communications Inc.

El cortometraje de la Maison en Petits Cubes comienza contextualizando el relato en la escenografía que parece a la ciudad de Venecia, una localidad turística con la distinción de Patrimonio de la Humanidad e industrial del noroeste de Italia, que cuenta con cientos de ríos y canales. El principal medio de transporte en la ciudad no son los coches sino los barcos (Unesco, 2009, pp. 70-71). Por otra parte, Venecia es una ciudad en peligro de extinción, donde los edificios antiguos de esta ciudad están siendo erosionados y hundidos paulatinamente por el mar. En este contexto narrativo la ciudad y sus poblaciones sufren la elevación del nivel del mar provocado por el aumento de las temperaturas, lo que constituye un desastre natural de evolución lenta y una amenaza para la supervivencia humana. Similarmente, el mundo creado en «La Maison en Petits Cubes» es como una Venecia localizada en la laguna inmensa, antigua, silenciosa y con un toque de melancolía. Esta gran semejanza concede una especial importancia a la posible construcción de la nueva identidad nacional basada en la aceptación de múltiples identidades simultáneas en la sociedad japonesa. De manera que, con cambios constantes y transformaciones graduales, los japoneses han adaptado sus nuevos modos y estilos de vida, y han transformado el comportamiento, las formas del pensamiento y la expresión de la población.

Por lo que respecta a la construcción del tiempo y el espacio narrativo el cortometraje «La Maison en Petits Cubes» consigue a trazar la continuidad de los hechos pasados con el presente al utilizar en su totalidad la técnica de dibujo artístico con crayones que proviene del estilo francés tradicional. El crayón o lápiz de color es una barra hecha de cera en color, que en España se denomina genéricamente «cera». El crayón contemporáneo, utilizada más habitualmente por los niños para dibujar y colorear tenía su origen en Europa y se produjo en el siglo XV. En la antigüedad se utilizó este

método de mezclar cera caliente y pigmento, en Egipto, y también en Grecia y Roma empleando aceite, pero no tenía forma de cilindro y más tarde se extendió también a Japón (Dalley, 1992, pp. 21-25). Por lo tanto, el dibujo con crayones se convierte en un medio específico de comunicación intercultural entre Europa y Japón, siendo un símbolo cultural básico y en común. A través de esta técnica, se nos permiten presentar memorias históricas y hibridación cultural con relativa facilidad, y lograr una comunicación intercultural más efectiva entre oriente y occidente.

El tema de la narrativa gira en torno a nivel psicológico y emocional el recuerdo del pasado y los cambios significativos de la vida. El recuerdo representa la acumulación de memorias de una persona sobre actividades, sentimientos y experiencias y la presencia en la mente. En la narración del relato, un anciano vivía en una casa que había sido casi sumergida por el agua del mar. A medida que el mar seguía subiendo, el anciano compró los materiales él mismo y construyó una casa más pequeña sobre lo anterior, una tras otra, como hacen los niños el adictivo juego de bloques de construcción. No importaba que hiciera viento o lloviera, él no dejaba de construir una siguiente casa nueva de este modo, a la vez se acumulaban recuerdos en la memoria a lo largo de la vida. Con el fin de recuperar su pipa favorita hundida en el mar, decidió ponerse un traje de buceo y sumergirse en las viejas casas hundidas bajo el nivel del mar. La estructura de las casas correspondió perfectamente con los recuerdos que iban a ser «acotados, seleccionando las partes más relevantes para el sentido y el ritmo de la historia» (Fernández, 2016). A medida que el anciano se sumergía cada vez más profundo, aparecían ante él los viejos recuerdos y momentos tan bellos durante toda su vida. Cuando abría una tras otra las puertas que conducían a las profundidades del mar, abría también unas interesantes puertas al pasado, así construyendo narrativas y sus historias en una emocionante experiencia.

Convendría decir que toda la estructura narrativa parece también provenir de la metáfora del iceberg de Freud, según la cual la psique humana se asemeja a un iceberg que flota en el océano donde lo consciente, o sea la parte emergida del iceberg, es sólo una pequeña parte a nivel superficial de la mente, mientras que lo inconsciente, que correspondería con la gran masa sumergidas del iceberg constituye su nivel más profundo y no visible. Esta última parte representa la existencia de instancias o partes de nuestro aparato psíquico, que, aunque se encuentren reprimidas fuertemente, en realidad no han desaparecido ni nos han dejado, sino que marcan nuestra manera de ser (Ferrés, 2005, pp. 27-31). Veamos así que la inspiración de la narrativa de «La Maison en Petits Cubes» deriva precisamente de la estructura similar de esta metáfora. La parte de sus edificios por encima de la superficie del agua representa el estado de la vida real y presente del anciano, mientras que la parte por abajo del agua representa recuerdos deprimidos del pasado, que se seguían hundiendo de manera continua bajo el agua. Aunque las casas abandonadas estaban por debajo del agua, apenas eran elementos olvidados y obsoletos completamente como las ciudades en las leyendas occidentales, sepultadas en el fondo del mar, ya que este tipo de casas que se hundían en el mar, se conectaban estructuralmente entre sí, construyendo las bases de la casa habitada por el anciano, que por ello presentan la realidad actual.

Similarmente, las piedras que funcionaron como material de construcción, habían sustituido a las maderas que más se habían empleado para la construcción de las viviendas tradicionales japonesas, lo que significa que los elementos de la cultura japonesa se habían transformado sustancialmente, dejando de ser una cultura cerrada

en sí misma y limitada y absorbiendo nuevos elementos culturales de la otra. No obstante, esta estructura superpuesta de casas todavía nos expone a su vez los rasgos y atributos japoneses de introversión y opresión, que intentaría ocultar los pensamientos, creencias y emociones propias.

Figura 2. La Maison en Petits Cubes.



Fuente: Robot Communications Inc.

De manera general analizamos la relación entre los aspectos relacionados con el uso de la dimensión espacial (Schmidt, 2014, pp. 78-82) y la comunicación intercultural a través de los dos cortometrajes. Es interesante destacar que las historias se instalan principalmente en casas, que son espacios cerrados y pequeños. Ciertamente hay japoneses que viven en las islas japonesas, zonas relativamente aisladas en el mar, por lo que, a ellos el mundo parecería más dividido y discontinuo. Por tanto, muchos japoneses sólo quieren abandonar su tierra natal en busca de mejores oportunidades de empleo y suelen cumplir su meta de tener casa propia en los territorios japoneses. Por otra parte, los chinos que viven en las provincias a la costa del mar están a su vez más dispuestos a emigrar a Canadá, Estados Unidos o Europa, con vasta tierra. Hemos expuesto la conexión estrecha entre el espacio narrativo y la reproducción cultural. Estas diferencias culturales según su dimensión espacial podrían provocar en la narrativa emociones tan diferenciadas y patentes como la depresión y alegría, no obstante la mezcla de estilos arquitectónicos y la semejanza del medio ambiente donde se encuentra «La Maison en Petits Cubes» con lo occidental ilustran a la perfección la asimilación y la adaptación de diversidades culturales y , ayudan a reducir a un grado considerable las barreras culturales que dificultan la comunicación intercultural.

Un análisis pormenorizado de la estructura del tiempo narrativo apunta a que después de una serie de conflictos, el relato ha vuelto al punto de partida: el padre miraba la televisión tranquilamente, o el anciano japonés continuaba bebiendo el tinto en los momentos de ocio, como si nada hubiera pasado. En las tradiciones china y japonesa, se sostiene que existe el concepto del «tiempo cíclico», que se puede reiterar de manera periódica mientras que en Occidente el tiempo es «lineal y unidireccional» (Ramírez, 2013, p.130). Como vemos igualmente en la gramática, la conjugación verbal en inglés o español cambia según el tiempo del pasado, presente o futuro, pero la lengua china a su vez no tiene tiempo gramatical, y se indica el tiempo sólo mediante adverbios o contextualmente. Esta manera de percibir el tiempo cíclicamente también ha hecho que los asiáticos a diferencia de los occidentales tiendan a ser los más conservadores, que no quieren defender nuevas ideas y evitan problemas u obstáculos que les resulten desagradables.

En definitiva, en cuanto a la estrategia narrativa, hay que hacer caso a los conflictos dramáticos y más internos que externos de los personajes. Los conflictos dramáticos son a veces agudos al principio, pero una vez resueltos los conflictos y liberadas las emociones y el estrés, el relato se podría volver al punto de partida. Desde la perspectiva estrictamente audiovisual la narrativa pretende ser circular. Al mismo tiempo, la narrativa se acompaña con una música expresiva, connotativa y dramática. Es importante destacar que, con la combinación de sonido e imagen que establecerán un posible equilibrio entre sí, la trama parece ser más razonable, lógica y emocionante, captando la atención al espectador e informarle con más facilidad de los temas desarrollados y valores culturales transmitidos de los cortometrajes, que contribuyen a la fluida comunicación intercultural.

5.2. La configuración del personaje y la comunicación intercultural

En el cortometraje de «Bao», un bollo tradicional chino se transforma en un niño activo y vivaz, que a medida que crece, se vuelve más independiente, con conductas rebeldes contra la protección excesiva de su madre, y que finalmente decide dejarla sola para seguir con su vida propia. Por su parte, la acción narrativa de los personajes se genera en las circunstancias familiares chinas, donde se plantea la política de un solo hijo por familia. Y con la mejora de las condiciones de vida los padres pretenden satisfacer todas las necesidades de sus hijos y pueden ofrecerles sus propios espacios, lo que hace que los niños aprendan a ser independientes y quieran que sean respetadas sus privacidades.

Figura 3. Bao.



Fuente: Disney Pixar.

Sin embargo, esta típica madre china, con un carácter sobreprotector, al educar a su hijo, adopta un estilo cerrado y autocrático, le ayuda al niño demasiado para algo de lo que ya es capaz de hacer por sí mismo. De esta forma ejerce una gran influencia sobre el crecimiento de su niño y no le ofrece oportunidades para que tome sus propias decisiones. Este tipo de control parental e hipervigilancia podría dar lugar a la depresión y resistencia psicológica en el niño. Aún los conflictos de carácter rebelde se vuelven más obvios y fortalecidos en el contexto intercultural. En efecto al niño no le gusta la presión autoritaria que ejerce su madre sobre él, y por contra, abraza la cultura occidental que se caracteriza por la libertad, respeta a la diversidad cultural y la tolerancia, por lo que se provocan claras muestras de separación de la cultura de

origen y un acercamiento hacia una cultura de procedencia extranjera. Como inmigrante de segunda generación, en definitiva, el niño quería integrarse en la cultura canadiense y romper las barreras interculturales. De este modo, el niño, que defiende la vigencia del multiculturalismo, ha de chocar frontalmente con su madre que desea habitualmente conservar por completo su cultura original. Pero este conflicto intercultural que produce tensiones narrativas contribuye también a la solución de este final, porque los conflictos derivados de la multiculturalidad nos permiten conocer y aprender a valorar a los demás y pueden funcionar como motor de cambio (Mingote, 2013, p. 435).

Figura 4. Bao.



Fuente: Disney Pixar.

Por otra parte, resulta muy interesante que el padre también juega un rol imprescindible en la construcción narrativa y el proceso de la comunicación intercultural. Debemos recordar que el padre lleva un suéter verde cuando aparece por primera vez y sin embargo en el final del cortometraje, en cambio, viste de un suéter estampado con el símbolo distintivo de la bandera canadiense, de la hoja de arce roja, con alta saturación de color e iluminación, lo que hace alusión a la aceptación por parte del padre a la novia canadiense de su hijo y la reivindicación y el reconocimiento de la identidad canadiense. Convenimos destacar de que la identidad se puede utilizar para expresar el conjunto de rasgos propios de una colectividad que los caracterizan frente a los demás (Odello, 2012). De ahí que la lealtad al país constituye para los ciudadanos la ética más universal y fundamental, y en cambio el país a su vez necesita tener el apoyo de sus ciudadanos en la sociedad y la identificación con el mismo. Históricamente en los países de Asia oriental, el padre ha constituido la autoridad de una familia, a quién los demás miembros le deben obedecer por completo. Desde esta perspectiva, el cambio de la actitud y opinión del padre implicaría la identificación de toda la familia con la sociedad canadiense y la cultura occidental. Al hablar de la comunicación intercultural, podemos decir que el cambio de opinión del padre está todavía influido y determinado por la posición dominante y la tolerancia de la cultura occidental en Canadá que, en última instancia, logran que la familia abandone en gran medida la identidad original y se integre en la cultura canadiense.

También es interesante notar que, en el cortometraje, el padre que no ejerce trabajo doméstico se queda esperando hasta que la comida es servida, come solo y al darse cuenta de que va a llegar tarde al trabajo, sale corriendo sin comunicarse con

su mujer, lo cual apunta a la pervivencia de roles familiares tradicionales chinos y la preponderancia del trabajo masculino frente al femenino. Incluso al final de la película toda la familia prepara la comida excepto el padre, que mira la televisión con la paz y tranquilidad. En las sociedades chinas tradicionales, muchas mujeres rurales con bajo nivel de educación no trabajan y sólo se dedican a cuidar a sus familias. La crianza de su hijo y la concesión de derechos económicos hacen que no salga de su rol apegado exclusivamente a la domesticidad y en efecto pierda mayor control sobre su vida. Así por esta misma razón la no emancipación de la mujer por sí misma (Fraisie, 2005) y más oportunidades labores para el hombre hacen que la madre, en lugar del padre, constituya el principal y directo protagonismo en la construcción de personajes, que permite desarrollar las acciones del cuidado del hijo y la tensión madre/hijo que tienen lugar a gran medida en el hogar interior.

De esta manera tenemos cuenta de que los protagonistas de la narración son la madre y el hijo, pero comienza el cortometraje con la escena en que la madre prepara un desayuno para el padre, quién está mirando la televisión tranquilamente y, como cierre la novia canadiense a su vez participa en hacer bollos mientras que el padre asiente con la cabeza con satisfacción, inculcando en el espectador la idea de que a pesar de todo juega un rol central el masculino chino, que tiene el poder de la decisión final. Por tanto, por lo que respecta al protagonismo del cortometraje, el autor parece referirse no sólo a la madre, sino también al padre, o sea la cultura patriarcal, en la que la posición masculina en una familia china es más relevante.

Figura 5. La Maison en Petits Cubes.



Fuente: Robot Communications Inc.

En «La Maison en Petits Cubes», a excepción del anciano, todos los personajes que aparecen en el relato son los que han fallecido o abandonado los edificios, cuyas historias o memorias relacionadas con la casa quedan hundidas en el fondo del mar. En muchas ocasiones los personajes se reaparecen y suceden cuando se necesita revocarlos en la memoria en las distintas habitaciones de las casas bajo el agua. En este sentido el anciano se viste un traje de buceo para descender a una habitación específica de las casas por debajo y poder recordar los momentos protagonizados por la madre del anciano acostada en la cama americana, por las parejas jóvenes que celebra su boda de estilo occidental, por su nieto que juega con bloques de construcción, y todos los bellos recuerdos bañados por una luz dorada. En este proceso narrativo, se puede deducir que la vida japonesa se ve influenciada en gran medida por la cultura occidental a lo largo de la historia. Ciertamente esta hibridación cultural y social se pone en práctica con mucho sosiego y tranquilidad.

Figura 6. La Maison en Petits Cubes.



Fuente: Robot Communications Inc.

Además, se ha de señalar que interviene en el relato un marinero occidental, que dirige una nave de vapor y ayuda al anciano a traer ladrillos y materiales de construcción para fortalecer la casa que está en peligro de extinción por el aumento del nivel de agua. Resulta obvio decir que, en la historia contemporánea la nación japonesa se transformó constante y rápidamente gracias a la introducción de las ideologías occidentales y nuevas tecnologías avanzadas. En este sentido se experimentó el proceso de «una industria de imitación» y se reconstruyó el sistema a partir del modelo occidental (Íñigo, 2012, pp. 181-186) con el éxito de las empresas privadas en los mercados, la explotación de minas de oro y de carbón, y la fabricación y reparación de maquinaria, etc., sentando las bases para la revolución industrial del país y el desarrollo del capitalismo. No es casualidad que los Estados Unidos consideraran a Japón como un aliado natural, ya que Japón a lo largo de esta historia estaba dispuesto a aceptar los valores de la diversidad cultural y tolerancia y favorecer la comunicación intercultural. Con todo la cohesión a sus sistemas políticos, económicos y la hibridación cultural sirven para reducir las intensas diferencias culturales en la comunicación intercultural, y dicha identificación cultural en la evolución histórica es como en el proceso de la construcción de casas, cuyos efectos son acumulativos y continuos.

5.3. *Símbolos culturales*

El bollo al vapor es un alimento básico y favorito en la dieta cotidiana de los chinos. De hecho, los bollos calientes chinos al vapor y los postres populares occidentales y en muchos casos se elaboran y venden en separadas tiendas, no obstante, en este contexto intercultural se combinan en efecto todo tipo de pastelerías para que los clientes los elijan y compren. De ese modo los dos tipos de pastelería se colocan en un espacio común, entonces se podría establecer un paralelismo entre ellos, que aludiría a su vez a la diversidad cultural y la tolerancia social de Canadá. En efecto con la inmigración e integración paulatina en la sociedad canadiense, la gastronomía y la cultura culinaria han manifestado una tendencia de ser abundante y variada, que de manera gradual se ha adaptado al gusto y la demanda de los diferentes grupos de la sociedad debido a los intercambios culturales de un país multinacional.

Figura 7. Bao.



Fuente: Disney Pixar.

Consideremos otro rasgo en el uso de signos en el cortometraje: la comparación contrastiva de los símbolos culturales que puede fomentar los conflictos culturales en la narrativa intercultural. Es el caso de los adornos y decoraciones occidentales en contraste con la bendición roja tradicional china en la pared de la sala de estar; de igual modo con los muñecos de cerámica sobre el televisor, porcelanas chinas y dragón dorado en los pasillos... La directora aprovecha estos símbolos culturales para configurar el mixto entorno de fondo y exitosamente evitar el uso del lenguaje verbal al mínimo para referirse de forma no expresa a la personalidad taciturna y reservada del pueblo chino. Asimismo, las fotos de las estrellas en el dormitorio y los íconos canadienses refuerzan aún los contrastes, que potencian significativamente un obvio conflicto cultural por parte del niño. Especialmente llama la atención el hecho de que, pese a que la madre le prepare al niño una cena tradicional suntuosa, un signo que aparece con frecuencia en este cortometraje, sea como fuere, el niño redondamente se opone a ella e insiste en salir con sus amigos canadienses. Es preciso señalar que las diferencias de creencias y actitudes hacia la cultura canadiense y el contexto de la comunicación intercultural propician a su vez los conflictos narrativos entre la madre y su hijo.

Figura 8 8. Bao.

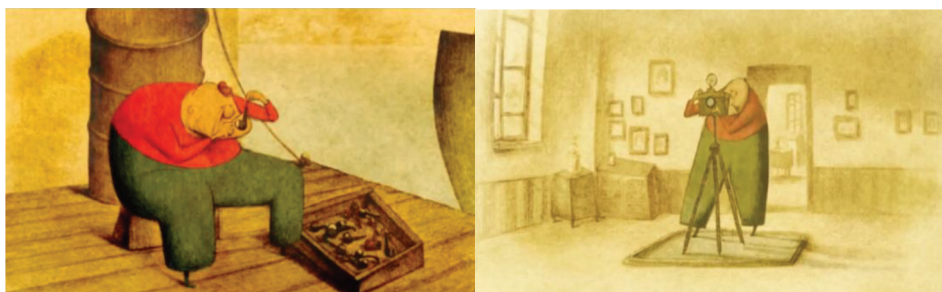


Fuente: Disney Pixar.

Al observar más de cerca dichas diferencias de creencias y actitudes, resulta obvio que ellas mismas adquieren una dimensión excepcional en el relato y a su

vez estriban en la aculturación de la madre y el hijo. Este tipo de la aculturación se entiende como un proceso de cambio de actitudes y comportamientos, en las personas residentes en sociedades multiculturales o que entran en contacto con una nueva cultura debido a procesos migratorios (Bartolomé, 2000, p. 30). Los padres del niño son la primera generación que llegó a Canadá y es posible que ellos estén poco familiarizados con el idioma, la cultura y los valores canadienses, puesto que suelen vivir en Chinatown, y con ideologías incompatibles con la sociedad occidental moderna, rechazando la occidentalización de su cultura. Como consecuencia, a pesar de recibir constantes influencias externas, los signos significativos como su gastronomía, ropa, idioma, etc., no han sufrido ningún cambio fundamental, gracias a que la primera generación no se ha integrado totalmente en la comunidad canadiense, y ha adoptado medidas para resistir los impactos occidentales. Por contra, su hijo, «Bao», inmigrante de segunda generación, quiere entrar más en contacto con la sociedad canadiense y moldea su conducta, identidad y valores de acuerdo con la cultura dominante. Por eso el joven se viste con estilo canadiense, hace amigos con canadienses, e incluso tiene una novia canadiense que le quiere mucho, pues todos son una metáfora referida al reconocimiento de la cultura canadiense por parte de los inmigrantes asiáticos y la aceptación de estos por parte de los canadienses. Obviamente los símbolos culturales canadiense, que se reflejan en gran parte en la cultura popular del entretenimiento, el ocio y la moda, se han difundido ampliamente a lo largo de la historia a través de los medios de comunicación, influyendo las comunidades chinas en Canadá y acelerando su interculturalidad e integración social.

Figuras 9 y 10. La Maison en Petits Cubes.



Fuente: Robot Communications Inc.

De forma igual el cortometraje «La Maison en Petits Cubes» contiene una gran carga simbólica occidental como la pipa con diseño clásico, que son populares en los Estados Unidos y Europa. Se ha de destacar también el símbolo del vino francés y su cultura que han ejercido la influencia en muchos de los aspectos de la religión, la política y la sociedad de Francia y están estrechamente relacionados con la vida cotidiana de los franceses. Otro ejemplo muy claro del símbolo sería la cámara fotográfica, que fue inventada en Francia en 1839 y constituyó un componente básico de la comunicación y la divulgación de imágenes. En este sentido, los nuevos símbolos impactan en hombres de carne y hueso, con una historia, una mentalidad, un sentido de pertenencia a una colectividad en el proceso de la construcción social

de la identidad (Montiel, 2003). Estos símbolos de la cultura son necesarios para los intercambios culturales y se han transformado en fenómenos comunicativos más relevantes. Obviamente, Japón es un país con sus propias tradiciones y expresiones culturales orientales, pero desde la Restauración Meiji en 1868, se ha visto influenciado por la cultura occidental. Desde una perspectiva histórica la prosperidad y el desarrollo de Japón no podían separarse de la asimilación y occidentalización a culturas europeas y americanas. En efecto los japoneses dejaron de mantener una cultura cerrada y permitieron el desarrollo de la diversidad cultural con distintas creencias y hábitos, hasta que abandonaron parte de la cultura original y sigue influenciada ampliamente por los valores y culturas occidentales a lo largo del proceso de integración mundial.

En líneas generales, los símbolos históricos y las representaciones icónicas no sólo sirven como la reivindicación de la identidad y la referencia a una realidad, sino también participan activamente en la narración del relato y se convierten en metáfora de la comunicación y confrontación intercultural que aportaría valor a la trama como estrategia propiamente narrativa.

6. Conclusiones

Los grupos étnicos orientales en un país multiétnico obtienen un enfoque particular y profundo en el cortometraje, relacionado, sobre todo, con la comunicación intercultural. En gran medida, el contenido de la creación de animación oriental pone de relieve las ideologías en la hibridación y diversidad cultural, y sus estrategias narrativas están influidas por el contexto histórico e intercultural. En resumen, podemos constatar que el desarrollo de los cortometrajes objeto de estudio, está influenciado por el contexto multicultural de los países occidentales, y su discurso tiende a verse muy influido por la comunicación y la identificación de creencias y convicciones entre oriente y occidente.

Además, la comunicación intercultural del texto del cortometraje se realiza mediante los símbolos históricos con valores profundos codificados. Se combinan los símbolos con las estrategias narrativas, siendo descodificados con más facilidad por la gente de diferentes orígenes culturales. Por otra parte, la interpretación y la percepción del relato sirven para dar a conocer y reconocer los valores positivos y temas que se quieren transmitir en el texto.

Y finalmente resulta razonable suponer que el discurso narrativo contiene el patriarcado que ha adoptado formas ocultas e indirectas, tanto en la decisión y reivindicación de cambio de ideas y creencias como en la ausencia en lo referentes a proteger a su hijo y velar por su desarrollo. La distribución de tareas injusta en la pareja permite que el hombre en la construcción del relato narrativo no se necesite dedicar al cuidado de su hijo y labores del hogar, pero a alto nivel socioeconómico puede tener mayor control sobre la vida de su familia, con la expresión del sentimiento y emociones de forma más implícita, para evitar ser el protagonista de las principales acciones ocurridas.

Nota: La investigación que aquí se presenta está apoyada por the Fundamental Research Funds for the Central Universities of China (3142020010).

7. Referencias bibliográficas

- Babolin, S. (2005). *Producción de sentido: filosofía de la cultura*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional Colombia.
- Bartolomé, M. (2000). *La construcción de la identidad en contextos multiculturales*. Madrid: Ediciones Días de Santos. Secretaría General Técnica.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bosch, E. (2009). *El laberinto patriarcal: reflexiones teórico-prácticas sobre la violencia contra las mujeres*. Barcelona: Anthropos editorial.
- Brisset, D. (2011). *Análisis fílmico y audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Casetti, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chang-Rodríguez, E. (2015). *Diásporas chinas a las Américas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú.
- Dalley, T. (1992). *Guía completa de ilustración y diseño: técnicas y materiales*. Barcelona: Hermann Blume Ediciones.
- Duran, J. (2017). *El cine de animación estadounidense*. Barcelona: Editorial UOC.
- Elsaesser, T. (2015). Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital. *Fonseca, Journal of communication*, 11, 175-196.
- Fernández, A. (2016). Entre la invención y la realidad: animación como técnica de expresión de la memoria. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 11(20), 134-146.
- Ferrés, J. (2005). *Televisión subliminal: socialización mediante comunicaciones inadvertidas*. Barcelona: Paidós.
- Fraisse, G. (2005). Los contratiempos de la emancipación de las mujeres. Pasajes n.º 19, 17-22.
- Gómez, J. (2002). *El cine: una guía de iniciación*. Aula de Mayores. Murcia: Universidad de Murcia.
- Gordillo, I. (2006). El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: entre el estereotipo y el etnocentrismo. *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*. 4, 207-222. <https://idus.us.es/handle/11441/11691>
- Gutiérrez-San-Miguel, B. (2006). *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Hall, Edward T. (1990). *The Silent Language*. New York: Anchor Books.
- Íñigo, L. (2012). *Breve historia de la Revolución industrial*. Madrid: Nowtilus.
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Tres Cantos: Ediciones Akal.
- Mingote, C. (2013). *El malestar de los jóvenes. La educación intercultural: Testimonio de jóvenes y adolescentes sobre emigración e integración*. Madrid: Ediciones Díaz de Santos.
- Montiel, E. (2003). El nuevo orden simbólico: la diversidad cultural en la era de la globalización. *Literatura y lingüística*, 14, 2004. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112003001400005>
- Moral, J. (2017). Bricolage y parodia en la cultura de la convergencia. *Fonseca, Journal of communication*, 14, 215-227.
- Odello, M. (2012). *El derecho a la identidad cultural de los pueblos indígenas de América: Canadá y México*. UNED.
- Pereda, P. (1996). *Psicología de los medios de comunicación*. Madrid: Síntesis.
- Puyal, A. (2006). *Teoría de la comunicación audiovisual*. Madrid: Fragua.
- Ramírez, E. (2013). *Antropología Biosocial: Biología, cultura y sociedad*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Schmidt, J. (2014). *La Comunicación Intercultural: El desafío de la comunicación entre dos culturas*. Books On Demand.
- Soriano Ayala, E., Osorio Méndez, M. M., y González Jiménez, A. J. (2007). *Convivencia y mediación intercultural*. Almería: Editorial Universidad de Almería.
- Torricelli, V. (2017). *Somos lo que vamos siendo. Identidades italoargentinas en el Buenos Aires del siglo XXI*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones Jurídicas y Sociales.
- UNESCO (2009). *Estudios de caso: Cambio climático y patrimonio mundial*. Centro del Patrimonio Mundial de la UNESCO.
- Yáñez Canal, C. (2018). *Praxis de la gestión cultural*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. <https://n9.cl/nogt>