

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Guerrero Valdivia, Ibai; Guarné, Blai, dir. Entre la continuidad y la negociación social. Representaciones de la identidad japonesa a través del cine. 2021. (1452 Màster en Estudis Globals d'Àsia Oriental)

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/266446>

under the terms of the  license

**FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN**

**MÁSTER OFICIAL EN ESTUDIOS GLOBALES DE ASIA ORIENTAL**

**TRABAJO DE FIN DE MÁSTER**

**Curso 2021-2022**

**Entre la continuidad y la negociación social**

**Representaciones de la identidad japonesa a través del cine**

Ibai Guerrero Valdivia

1602438

TUTOR

Blai Guarné

Barcelona, 15 de junio de 2022

**UAB**  
**Universitat Autònoma**  
**de Barcelona**

<p align="center"><b>Datos / Dades / Data:</b> 15/6/22</p>
<p align="center"><b>Título / Títol / Title:</b></p> <p>Entre la continuidad y la negociación social. Representaciones de la identidad japonesa a través del cine</p> <p>Entre la continuïtat i la negociació social. Representacions de la identitat japonesa a través del cinema.</p> <p>Between continuity and social negotiation. Representations of Japanese identity through cinema.</p>
<p><b>Autor-a / Author:</b> Ibai Guerrero Valdivia</p> <p><b>Tutor-a / Tutor:</b> Blai Guarné</p> <p><b>Centro / Centre / Center:</b> Universidad Autónoma de Barcelona / Universitat Autònoma de Barcelona/ Autonomous University of Barcelona</p> <p>Programa de estudios / Programa d'estudis / Study program: Máster en Estudios Globales de Asia Oriental/ Màster en Estudis Globals d'Àsia Oriental/ Master degree of Global East Asian Studies</p> <p><b>Curso académico / Curs acadèmic / Academic year:</b> 2021-2022</p>
<p align="center"><b>Palabras clave / Paraules clau / Keywords</b></p> <p>Identidad, Japón, cine, sociedad, discurso, historia.</p> <p>Identitat, Japó, cinema, societat, discurs, historia.</p> <p>Identity, Japan, cinema, society, discourse, history.</p>

### Resumen / Resum / Abstract

La identidad japonesa resulta un tema de especial interés desde la perspectiva de su proyección en el cine, ya que desde el formato cinematográfico podemos observar la evolución de diferentes discursos sobre Japón. Desde esta perspectiva, el presente Trabajo de Final de Máster utiliza el potencial de la representación cinematográfica como un medio para estudiar la continuidad de los discursos sobre la identidad japonesa y su negociación social. Con el objetivo de formar una muestra representativa del cine japonés hemos escogido tres películas con las que es posible analizar el modo en que se transforman las visiones sobre la identidad del país. Mientras que a partir de *Tōkyō Monogatari* (1953) nos situamos en una etapa de cambios trascendentales para el conjunto de la sociedad japonesa, *Tokyo Godfathers* (2003) nos aproxima a la visibilización de diversas minorías excluidas del discurso, para finalmente atestiguar los reflejos complejos del discurso auto-orientalista a través de *Mapa de los Sonidos de Tokio* (2009).

La identitat japonesa resulta un tema d'especial interès des de la perspectiva de la seva representació dins el cinema, ja que a partir del format cinematogràfic podem observar l'evolució de diferents discursos sobre Japó. Des d'aquesta perspectiva, el present Treball Final de Màster utilitza el potencial de la representació cinematogràfica com un mitjà per estudiar la continuïtat dels discursos sobre la identitat japonesa i la seva negociació social. Amb l'objectiu de formar una mostra representativa del cinema japonès hem escollit tres pel·lícules amb què és possible analitzar la manera com es transformen les visions sobre la identitat del país. Mentre que a partir de *Tōkyō Monogatari* (1953) ens situem en una etapa de canvis transcendents per al conjunt de la societat japonesa, *Tokyo Godfathers* (2003) ens aproxima a la visibilització de diverses minories excloses del discurs, per finalment testificar els reflexes complexos del discurs auto-orientalista mitjançant *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009).

Japanese identity is a topic of special interest from the perspective of its representation in cinema, since from the cinematographic format we can observe the evolution of different discourses about Japan. From this perspective, this Master's Final Project uses the potential of cinematographic representation as a means to study the continuity of discourses on Japanese identity and its social negotiation. With the aim of forming a representative view of Japanese cinema, we have chosen three films with which it is possible to analyze the way in which visions of the country's identity are transformed. While starting with *Tōkyō Monogatari* (1953) we find ourselves in a period of transcendental changes for the whole of Japanese society, *Tokyo Godfathers* (2003) brings us closer to the visibilization of those minorities excluded from discourse, to finally bear witness to the complex reflections of the auto-orientalist discourse through *Map of the Sounds of Tokyo* (2009).

### Aviso legal / Avís legal / Legal notice

© Ibai Guerrero Valdivia, 2022

**Todos los derechos reservados. Ningún contenido de este trabajo puede ser objeto de reproducción, comunicación pública, difusión y/o transformación, de forma parcial o total, sin el permiso o la autorización de su autor/a.**

## ÍNDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>5</b>
<b>1.Del análisis del discurso a los mitos: tres aproximaciones teóricas.....</b>	<b>14</b>
1.1.Edward Said: la evolución histórica del orientalismo.....	14
1.2.Michel Foucault: la relevancia del discurso y su influencia.....	19
1.3.Roland Barthes: entre la denotación y la connotación.....	21
<b>2.Discursos hegemónicos: de la sociedad homogénea a la heterogénea.....</b>	<b>23</b>
2.1.Chie Nakane: la sociedad homogénea y la sociedad vertical.....	23
2.2.Ezra Vogel: <i>Japan as number one</i> .....	27
2.3.Multiculturalismo y diversidad social: lo alternativo hegemónico.....	30
<b>3.Sociedad y cine: la aproximación cinematográfica a la identidad japonesa.....</b>	<b>36</b>
3.1.La sociedad proyectada: el Japón de posguerra.....	36
3.2.La identidad representada: <i>Tōkyō Sonata</i> .....	39
<b>4.Continuidad y negociación social: tres estudios de caso.....</b>	<b>43</b>
4.1. <i>Tōkyō Monogatari</i> y el cambio discursivo tras la posguerra.....	43
4.2. <i>Tokyo Godfathers</i> y la representación de lo invisible.....	47
4.3. <i>Mapa de los sonidos de Tokio</i> y la continuidad del Orientalismo.....	50
<b>Conclusión.....</b>	<b>52</b>

## Introducción

Más allá del paisaje utópico a medio camino entre la modernidad y la tradición que exporta el gobierno japonés, a través de iniciativas como *Cool Japan*, o interpretaciones reduccionistas de toda la sociedad como un país exótico e impenetrable, está la existencia de una serie de discursos que modelan precisamente estas ideas tan anquilosadas en el imaginario de aquello que concebimos como japonés.

Aproximarse a la evolución de la identidad japonesa es sinónimo de adentrarse en la serie de negociaciones que se dan entre los diversos discursos que tratan de construir una imagen concreta de esta identidad. Es necesario prestar atención tanto a los puntos de encuentro como a los conflictos que se producen entre estos puntos de vista para poder captar que la imagen de la identidad japonesa es la mezcla fragmentaria de estas visiones.

En este contexto, el cine se postula como un medio, que por su capacidad de recreación, nos permite acercarnos a la representación compleja de estas tensiones. De este modo, un recorrido desde los fundamentos de estos discursos hasta los reflejos que proyectan en tres películas significativas nos proporciona una amplia perspectiva de la compleja definición de la identidad japonesa. Pues la historia del cine es a veces un reflejo de una situación concreta, otras un simple entretenimiento y en ciertas ocasiones un mapa donde recorrer la historia de un país, la sociedad que lo habita e incluso la manera en que se teje y desteje una identidad social. Es este último aspecto el que resulta de gran interés para analizar la representación de la identidad japonesa a través de su proyección en el cine.

Una selección de películas que estén dirigidas y producidas tanto por autores de Japón o de otros países (como el caso de España) pueden proporcionarnos diversos puntos de vista de la japonsidad, el Orientalismo y el auto-orientalismo que emerge del género *nihonjinron*. Tanto por lo que figura en las películas que ofrecen un retrato de diferentes aspectos de la sociedad japonesa, como también por lo que no se encuentra en estas películas, se puede seguir un itinerario de lugares (y ausencias) comunes cuando se trata de representar aquello japonés.

Por tal de aproximarnos con una base teórica sólida a la representación de la identidad japonesa en el cine es oportuno introducir la obra de tres pensadores vitales a la hora de analizar tanto los discursos como el lenguaje con que se construyen: Edward Said, Roland Barthes y Michel Foucault. La sutileza con la que los autores mencionados indagan en

los mecanismos que constituyen los cimientos de los discursos sirve como guía para analizar las diversas contradicciones de la visión sobre la sociedad nipona, construida precisamente a través del diálogo discursivo que mantienen los diversos enfoques que analizaremos.

De esta forma, los métodos que emplearon los pensadores mencionados para la sociedad de su tiempo y lugar pueden ser aplicados a la evolución (en ocasiones estancamiento) de la sociedad japonesa, desde la posguerra hasta la actualidad. La visión de Edward Said en su libro *Orientalismo* (2008) nos introduce a los mecanismos utilizados por las sociedades occidentales para invisibilizar la diversidad cultural entre las distintas identidades que formaban el espectro del concepto de Oriente en el siglo XIX, con especial hincapié en los países musulmanes.

A través de ejemplos de países concretos como Egipto, vemos cómo se construye un imaginario sobre lo desconocido, que lejos de un análisis antropológico riguroso, se desarrolla por medio de generalizaciones que en gran medida categorizan los países de la zona geográfica Oriental (desde el punto de vista de los países europeos) como un conglomerado de sociedades ancladas en la irracionalidad, que necesitan de los países colonizadores para desarrollarse tal como lo ha hecho Europa a través de períodos como las distintas revoluciones industriales. A su vez, esa infantilización sirve para legitimar el discurso colonialista de Europa.

Como indica Valerie Kennedy<sup>1</sup>, la vinculación de la esfera política con la dimensión cultural que realiza Said en *Orientalismo* (2008) evidencia cómo los discursos políticos se infiltran en las corrientes culturales. Por otra parte, los pormenores de la manipulación del lenguaje para naturalizar un discurso histórico se pueden observar a través de la obra de Roland Barthes. En concreto, su libro titulado *Mitologías* (2009) desgrana la deformación del lenguaje en el contexto de la sociedad burguesa del siglo XX (en concreto la francesa), que se vale de este mecanismo para construir una serie de mitos.

Estos mitos pueden describirse como la instauración de verdades innegables, que en lugar de surgir desde una visión objetiva, se encuentran enraizadas en los intereses concretos de la sociedad burguesa. Así, a través de una manipulación del lenguaje a la hora de explicar los sucesos del momento (Barthes pone múltiples ejemplos como noticias de

---

<sup>1</sup> KENNEDY (2000:1-2).

actualidad de la época), se producen una serie de imágenes que, a primera vista, se camuflan con la noción general del sentido común

Roland Barthes duda, a través de un análisis del lenguaje, de esos mitos y detalla la forma en que son contruidos y sostenidos a través del tiempo. Por ello, será de gran utilidad trasladar su cuestionamiento acerca de tópicos generalmente aceptados en el lenguaje al estudio de los mitos acerca de la identidad japonesa.

En tercer lugar, Michel Foucault, en su libro *El orden del discurso* (1999), muestra una manera crítica de profundizar en el modo en que se asientan los discursos y qué consecuencias tienen las dinámicas que se establecen entre los agentes que articulan los discursos. Foucault “se pregunta por qué tantas cosas repetidas desde hace milenios no surgieron simplemente de las leyes del pensamiento a partir de una circunstancia determinada, sino que obedecen a un juego más complejo de relaciones.”<sup>2</sup>

En este sentido, Foucault aplica su interés por la historia detrás de las ideas a lo largo de toda su obra. No se trata tan solo del estudio de las ideas en sí, sino de las distintas razones que han llevado a su circulación. Además de fijar su vista en aquellas ideas que han quedado relegadas o excluidas. Es a través del discurso que estas ideas son olvidadas o rescatadas, e incluso impuestas. En este contexto, podemos aplicarlo al caso de Japón, por la tendencia del pensamiento homogéneo a excluir aquello heterogéneo o diferente en el discurso sobre su propia sociedad.

Sin embargo, como veremos más adelante, otras líneas de pensamiento acerca de la identidad japonesa basan su discurso precisamente en las diferencias que pueden observarse entre los miembros de la sociedad del país. Un claro ejemplo de esta tendencia discursiva es el caso de la *kakusa shakai*, que tal como refiere su significado (sociedad dispar), remarca las desigualdades que se producen entre la sociedad japonesa. Se trata del reconocimiento de una disparidad que pese a producirse por largo tiempo, había quedado excluida de una imagen de Japón que se basaba en la igualdad entre sus miembros.

Antes de ahondar en la representación que se ofrece en las distintas películas será necesaria una breve reflexión acerca de la capacidad del cine para reflejar diferentes aspectos de una sociedad. Como veremos, las posibilidades que ofrece el cine trascienden

---

<sup>2</sup> DÍAZ (2003:21).

la mera representación de la supuesta realidad social. Por un lado, esa realidad se encuentra en una transformación constante, lejos de una noción estática. Por otro lado, a través del cine podemos apreciar esa realidad social representada de una manera crítica, vinculada a los discursos con los que se conforma la identidad social que investigamos.

Se procederá a utilizar tres estudios de caso para analizar la representación de identidades heterogéneas de Japón en productos culturales. En gran medida, desde el propio país, pero también como veremos con la película española *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009), desde fuera de Japón, ya que es innegable que, tal como muestran obras como *Orientalismo* de Edward Said o el presente geopolítico de un mundo globalizado, la visión generada desde otros países aporta perspectivas de gran interés.

## **Hipótesis y objetivos**

La hipótesis de esta investigación es que el cine acerca de Japón puede reflejar de forma compleja la negociación continua entre las distintas voces que conforman el discurso de qué es Japón y la sociedad japonesa. Desde la perspectiva de un Japón homogéneo hasta el enfoque de una sociedad nipona multicultural, pasando por aquella de la diferencia a través de las ideas recogidas en el discurso de la *kakusa shakai*. De este modo, las ondulaciones del discurso pueden ser señaladas a partir de su representación en el cine.

Por ello, las películas seleccionadas para los correspondientes estudios de caso abarcan un recorrido de más de cincuenta años. En esta línea, veremos como las películas analizadas reflejan las transiciones que experimentan el conjunto de ideas acerca de la identidad japonesa a través de los diferentes contextos históricos en que circulan.

Con este propósito, un objetivo primordial será elaborar un recorrido desde las heridas abiertas de la posguerra, con una industrialización a marchas forzadas, hasta la consolidación de una globalización imparable y una necesidad socioeconómica (envejecimiento de la población y necesidad de mano de obra extranjera) de abrir (todavía más) Japón a una realidad geopolítica cada vez más interconectada.

Otro de los objetivos principales es sustentar nuestra mirada particular sobre las variaciones sociales de Japón a través del cine con la amplitud de la visión de los tres pensadores mencionados, que son especialmente críticos con la construcción de los discursos hegemónicos. Como hemos visto, de Roland Barthes nos inspira el análisis de

los mitos establecidos a través de la deformación del lenguaje, mientras que de Michel Foucault podemos adoptar la idea del cuestionamiento de ese lenguaje en el marco del discurso. En tercer lugar, Edward Said nos lega la sistematización del discurso (en este caso el Orientalismo) en el punto en que convergen política y cultura.

En definitiva, la meta del presente trabajo será poner de relieve cómo a través del cine es posible dar cuenta de los giros discursivos que han definido el relato de la identidad japonesa. Tratando, por lo tanto, de ofrecer una interpretación de tres películas representativas de los aspectos más relevantes de la visión de Japón. A través de esta metodología, se busca ilustrar la cuestión de la identidad japonesa desde un punto de vista que pueda aportar una nueva perspectiva a un tema (la construcción de la identidad japonesa) que ya ha sido investigado ampliamente, como podemos apreciar en el siguiente estado de la cuestión.

## **Estado de la cuestión**

Cuando se trata del estudio en profundidad de la identidad japonesa, Harumi Befu es un experto de gran relevancia. Como podemos observar en su artículo llamado *Civilization and Culture: Japan in Search of Identity*, Befu señala como un mito carente de base histórica la supuesta pureza homogénea de Japón<sup>3</sup>, ya que se da una influencia innegable tanto desde China como desde diversos países europeos que entran en contacto con Japón (proceso patente a través de puntos de encuentro culturales y lingüísticos). Es a partir de este análisis de Harumi Befu que, introducida de una manera crítica la complejidad de la cuestión de la identidad japonesa, surge la posibilidad de reflexionar acerca de la dinámica que sigue la construcción del discurso de lo que es japonés.

En el mismo texto, Befu describe con precisión el contexto en que se desarrolla el género *nihonjinron*. Debido al curso que sigue la identidad japonesa, especialmente tras encontrarse con la creciente presencia de lo considerado extranjero, o en su gran mayoría occidental, en espacios donde antes todo se reducía a una indivisible identidad japonesa<sup>4</sup>. Es entonces, cuando, unido al estigma orientalista que presupone la superioridad de Occidente sobre el imaginario de lo oriental (marco en que se incluye Japón), se origina

---

<sup>3</sup> BEFU (1984:61).

<sup>4</sup> Ibidem, 66.

una situación en que la identidad japonesa no encuentra formas de expresarse como cultura única.

Dada esta imposibilidad, se produce una radicalización del discurso. Tal como enfatiza Befu en su artículo, es en períodos como la Era Meiji (tras la amenazante llegada de Matthew Perry en 1852) o la posguerra (tras el devastador fin de la Guerra del Pacífico en 1942) cuando el género *nihonjinron* insiste más en la diferenciación de una identidad japonesa que se siente acorralada por la mayor presencia de la cultura considerada Occidental.

Otro texto que nos ha guiado en el presente trabajo es *Una aproximación antropológica al esencialismo cultural japonés*, de Blai Guarné. Nos ha llevado a profundizar en el complejo juego de espejos que supone el discurso *nihonjinron*: “en el discurso *nihonjinron* la dramatización esencial de las identidades, el juego de proyecciones, idealizaciones y reversiones mutuas de su particular régimen de visibilidad no coadyuva a la exotización del Otro, sino a la <<alterización>> de uno mismo”.<sup>5</sup> Por otro lado, el artículo mencionado ilustra la evolución del esencialismo japonés a través de los cambios políticos, culturales y económicos que se suceden en Japón desde el fin de la Guerra del Pacífico en 1945 hasta la última década.

Es un texto de vital importancia para el desarrollo de este trabajo, ya que el estudio de las películas que comentaremos en los posteriores estudios de caso recoge la relación establecida entre los cambios discursivos en la sociedad japonesa y los sucesos políticos y económicos de los años en cuestión.

Más allá del *nihonjinron*, con el artículo *A Critical Analysis of Japanese Identity Discourse: Alternatives to the Hegemony of Nihonjinron* de David Rear, podemos llegar a la conclusión de que pese a la hegemonía del discurso *nihonjinron*, tienen lugar otros discursos que tratan de construir nuevas aproximaciones a la definición de la japonesidad. Rear introduce diversos términos utilizados por discursos que han tenido un impacto notable en la sociedad japonesa. Uno de ellos es *kosei*, que remite a la reivindicación de una cierta individualidad (que permita más flexibilidad), especialmente en el ámbito educacional<sup>6</sup> en contraste con la imagen homogeneizadora de la sociedad japonesa. Por

---

<sup>5</sup> GUARNÉ (2018:12).

<sup>6</sup> REAR (2017:3).

otro lado, nos introduce al concepto de *kokusaika*, que tal como indica su traducción literal desde el japonés, se trata de la búsqueda de la internacionalización de Japón.

Sin embargo, estos términos no son utilizados tan solo por discursos alternativos al *nihonjinron*, sino que la capacidad de reutilización del *nihonjinron* también permite que este discurso se valga de los conceptos mencionados para reforzarse: “Both kosei and kokusaika were formulated by Japan’s elites to push an educational agenda suited to state and business interests. As such, they often served to reinforce rather than threaten nihonjinron ideologies”.<sup>7</sup>

Esta idea de que los diferentes discursos acerca de la identidad japonesa se sirven de conceptos comunes; sea el discurso *nihonjinron*, el de la sociedad dispar (*kakusa shakai*) o el de la multiculturalidad (*tabunka kyōsei shakai*), entre otros, refuerza la idea que tratamos de plantear en nuestra propuesta de trabajo: existe una negociación entre los distintos discursos. En ningún caso aparecen como opuestos ni unos desbancan a otros, sino que se superponen, forman un entramado reconocible a través de la representación compleja reflejada en lenguajes artísticos como el cine.

## Marco teórico

Un concepto vital para entender la complejidad existente para definir la identidad japonesa es el *nihonjinron*. Este término significa literalmente “teorías acerca de los japoneses (y japonesas)”. De esta manera, engloba un género que incluye una serie de textos que tratan de concentrar una definición de aquello japonés, a través de un marcado esencialismo. El *nihonjinron*, tal como indica Yoshio Sugimoto<sup>8</sup>, utiliza como si se tratara de sinónimos, conceptos como nacionalidad, etnicidad y cultura. Este uso del lenguaje es problemático ya que podemos encontrarnos con fenómenos culturales (símbolos considerados tradicionales, como los templos o los cerezos), o bien gastronómicos (como el sushi o el sake) que son elevados a iconos nacionales. De esta manera, se construyen símbolos nacionales con los que diferenciar Japón del resto de países.

Tanto porque engloba una serie de discursos divergentes acerca de la japonesidad, como porque pervive en diferentes formas a través del tiempo, el *nihonjinron* es esencial para

---

<sup>7</sup> Ídem.

<sup>8</sup> SUGIMOTO (1999:82).

vertebrar un análisis de las contradicciones que conforman la identidad japonesa. Se trata, en definitiva, de remarcar la exclusividad de Japón y todo aquello japonés, siempre en contraste con todo aquello foráneo. Esta característica es notoria cuando se trata de diferenciar entre Occidente y Japón. A su vez, esta búsqueda del contraste nos lleva a términos de gran utilidad para definir las particularidades del *nihonjinron*:

Por todo ello ha sido calificado críticamente como auto-esencialismo y auto-orientalismo (Befu, 2001; Guarné, 2006, 2010; Lie, 2001; Yoshino, 1992), e incluso como una suerte de <<Occidentalismo inverso>> (Goodman, 2005) u <<Occidentalismo extremo (Aoki, 1990) que encuentra en la idea de <<Occidente>> la condición de posibilidad para su existencia.<sup>9</sup>

Como puede observarse, la gran mayoría de estos términos para describir el género *nihonjinron* están relacionados con el Orientalismo: basado en la construcción sistemática de una suma de imágenes estáticas de Oriente desde el punto de vista de Occidente, que trata de conceptualizar el otro a través del contraste con el tipo de sociedad que le resulta más familiar. Para apreciar con claridad cómo se forma la respuesta auto-orientalista desde Japón es necesario adentrarse en la noción del Orientalismo, planteada por Edward Said en su libro *Orientalismo* (2008).

Es necesario remarcar que existen otros discursos hegemónicos junto al *nihonjinron*. Entre los discursos más influyentes acerca de la sociedad japonesa está el de la *kakusa shakai*: a través del que, en el contexto de la crisis económica de los años 90, se evidencia la ruptura económica y social de esa armonía que defiende la ideología *nihonjinron*. Es entonces cuando se vuelven insostenibles las ideas que conforman el discurso de una sociedad igualitaria. Ante el avance de un escenario de desigualdad social, el discurso de la *kakusa shakai* encuentra el espacio necesario para su narrativa. Como veremos, el impacto del descubrimiento de la desigualdad social en Japón se verá representado en el cine, especialmente en el caso de películas que se alejan de los estereotipos orientalistas y auto-orientalistas, para tratar de aproximarse a la reconstrucción de una realidad compleja.

Otro discurso que es necesario introducir en este punto, por su relevancia, es el de un Japón multicultural (*tabunka kyōsei shakai*). El concepto de multiculturalidad se hace necesario para reconocer una sociedad japonesa más heterogénea a nivel cultural de lo

---

<sup>9</sup> GUARNÉ (2018:4).

que los discursos más cercanos a la descripción de un Japón homogéneo (como el *nihonjinron*) han admitido.

De esta manera, con el discurso de la *tabunka kyōsei shakai* se da un primer paso para distinguir diferentes culturas más allá de una cultura japonesa única. Sin embargo, esta diferenciación sigue marcando unas barreras tan nítidas entre la defendida como cultura japonesa con el resto de culturas, que no es capaz de captar esa imagen difusa que resume con más acierto la interculturalidad latente en el país. La problemática de este discurso será tratada en nuestro trabajo de nuevo a través del cine, puesto que las colaboraciones entre Japón y otros países ha permitido la aparición de obras en que podemos apreciar la huella de este discurso multicultural, en ocasiones vinculado con fuerza a la atracción gravitatoria del discurso *nihonjinron*.

## Metodología

En cuanto a la metodología utilizada, se inicia con la revisión de la literatura, que puede ser de ayuda para el desarrollo del trabajo a un nivel crítico, a través de la obra de tres pensadores vitales para la crítica del discurso y el lenguaje, como son Edward Said, Michael Foucault y Roland Barthes. Seguidamente, se ha procedido a elaborar una revisión de la literatura más relevante para poder aproximarnos con rigor a la cuestión de la identidad japonesa, desde la apreciación de miradas auto-orientalistas como la de Chie Nakane o la continuidad problemática percibida en la obra de Ezra Vogel. De esta manera, ha sido posible consolidar una base teórica suficiente para realizar tres estudios de caso (de tres películas relacionadas con Japón) con que concluirá el presente trabajo.

Así mismo, para que los mencionados estudios de caso se encuentren debidamente contextualizados, ha sido conveniente adentrarnos en la historia contemporánea japonesa a través de una contextualización histórica de la época de posguerra, etapa clave por su impacto duradero.

Un trabajo que ha motivado la dirección de este trabajo es el siguiente estudio, realizado por Roman Rosenbaum: “From the traditions of J-horror to the representation of kakusa shakai in Kurosawa’s film Tokyo Sonata”<sup>10</sup>. Ha servido de inspiración para llevar a cabo un estudio que parte de un análisis de las modulaciones de los diversos discursos

---

<sup>10</sup> ROSENBAUM (2010: 115-136).

hegemónicos sobre la identidad de Japón para poder generar una conversación acerca de cómo el cine captura la continuidad intermitente de estos discursos. Si bien Rosenbaum consigue enmarcar con éxito la cuestión de la sociedad desigual (*kakusa shakai*) en una película representativa de este fenómeno, nuestro análisis se orienta hacia la señalización del intermitente camino que conecta las diferentes visiones de Japón que han ido calando en el cine a través de la historia. Por medio de esta metodología se ha buscado recopilar parte de las investigaciones anteriores sobre el tema para aportar una nueva perspectiva a través de la interpretación de los productos culturales escogidos.

## **1. Del análisis del discurso a los mitos: tres aproximaciones teóricas**

### **1.1. Edward Said: la evolución histórica del Orientalismo**

Edward Said analiza de una manera crítica la visión que diversos países como Inglaterra, Francia o Estados Unidos (diferenciándose como una entidad superior denominada Occidente) han generado de aquellos países que, por su demarcación geográfica y/o creencia religiosa, son clasificados como parte de Oriente, con unas connotaciones negativas evidentes. Said atestigua esta actitud a través de los escritos de los conocidos como orientalistas, intelectuales que vierten una visión concreta sobre Oriente en sus textos.<sup>11</sup>

Por mucho que Said (Orientalismo, 2008) utilice ejemplos históricos concretos, gran parte de ellos acerca del islam y de la visión de países de religión islámica que se genera desde aquellos países considerados Occidente, consigue llegar al fondo de la cuestión y dota al lector de las características claves del Orientalismo. De esta manera, su trabajo sirve como base para poder aproximarse a las diferentes visiones del Otro, cuando se construye la imagen de aquello considerado Oriental.

Dentro de esa generalización de un lugar geográfico que engloba parte de continentes enteros como África y Asia, de una variedad cultural tan extensa, nos encontramos también con la idea orientalista de Japón. Pese a que no ha sufrido el pasado colonial que

---

<sup>11</sup> SAID (2008:245).

Said valora como esencial para explicar las relaciones de poder, Japón sí ha tenido una influencia postcolonial muy marcada tras el impacto perdurable de la ocupación de Estados Unidos.

Detrás de la derrota militar se remarca una noción de superioridad de Occidente sobre Japón, que tiene un gran peso en el concepto mencionado del auto-orientalismo, que rescata ciertos elementos de la diferenciación orientalista para utilizarlos a favor de la descripción de un Japón único. Es precisamente la construcción de la idea de superioridad de Occidente sobre Oriente uno de los puntos cruciales de la obra de Said, *Orientalismo* (2008), que caracteriza las relaciones de poder.

De acuerdo a Said, existe “una tradición académica muy influyente (cuando se refiere a un especialista académico al que se denomina orientalista)”<sup>12</sup>. Esta base cultural que generan los orientalistas sustenta las relaciones de poder que mantienen a Occidente por encima de Oriente a nivel intelectual. El conocimiento acumulado sobre estos países sirve para legitimar las relaciones de poder, ya que otorga una imagen de control a nivel cultural que se traduce en un control político. El argumento empleado es el siguiente: puesto que los países europeos conocen en profundidad la cultura de estos países, pueden decidir por ellos. En otras palabras, Occidente puede actuar como educador ante esos países de Oriente, que, por su supuesta ignorancia, se conocen a sí mismos en menor medida del conocimiento que tiene Occidente sobre estos.

Inciendiando en esta construcción de una relación desigual, Said nos muestra las raíces históricas de aquellos prejuicios acerca del denominado como Oriental, que en su origen se dirigen en su mayoría a aquellas sociedades en que predomina la religión islámica, por su dificultosa relación con los países de Occidente:

Por el contrario, su desorientación frente al islam solo sirvió para intensificar el sentimiento que tenían de la superioridad de la cultura europea, y su antipatía se extendió a todo Oriente, del cual el islam se consideraba un representante degradado (y normalmente muy peligroso).<sup>13</sup>

Todavía perdura esta mirada de desconfianza hacia países situados en el espectro de lo Oriental (a través de formas distintas) a día de hoy. Pese a que en ocasiones semejan visiones positivas del Otro no dejan de tratarse de prejuicios y estereotipos que se propagan como nuevos tópicos orientalistas. En el caso concreto de Japón, nos

---

<sup>12</sup> Ibidem, 274.

<sup>13</sup> Ibidem, 345.

encontramos con el tecno-orientalismo: “el término ‘tecno-orientalismo,’ que designaba el discurso orientalista que había incorporado la tecnología de vanguardia y una eficacia empresarial superlativa como rasgos ‘esenciales’ de la identidad japonesa.<sup>14</sup>” De esta forma, podemos apreciar como el análisis de Said sigue siendo válido pese al tiempo transcurrido, ya que nos permite identificar la continuidad de un discurso que, como veremos a través de nuestro breve estudio de cine japonés, puede reconocerse en productos culturales tanto anteriores como recientes.

Por otro lado, Said (2008) indica que toda aquella disciplina que se califica a sí misma como orientalista o simplemente trata de definir aquello considerado oriental, debe observarse desde una distancia prudencial. Como indica el autor mencionado, no puede tomarse al pie de la letra, como una ciencia que define sin margen de error a un conjunto de sociedades tan extensas y complejas. Es necesario preguntarnos qué es oriental y a qué nos referimos (también hoy en día) cuando utilizamos la palabra oriental. Como punto de partida, es innegable que la visión de lo oriental está enormemente influida por el punto de vista occidental, desde donde se posicionan los orientalistas:

Por consiguiente, en la misma medida que lo es el propio Occidente, Oriente es una idea que tiene una historia, una tradición de pensamiento, unas imágenes y un vocabulario que le han dado una realidad y una presencia en y para Occidente. Las dos entidades geográficas, pues, se apoyan, y hasta cierto punto se reflejan la una en la otra.<sup>15</sup>

Por lo tanto, una reflexión sobre qué consideramos Oriente es también una reflexión sobre qué consideramos Occidente. Se trata, al fin y al cabo, de alejarse de definiciones que se basan en lo antagónico. Tanto a través del avance de la investigación desde fuera de esos países situados en el marco Oriental, como por medio de una mayor atención a los discursos e identidades que se generan desde los propios países considerados orientales. Así, puede observarse el modo en que el Otro es una realidad inequívocamente más compleja que el simple reverso de los países occidentales.

Una prueba más de la continuidad del discurso orientalista en nuestros días es el de un concepto que se ha convertido en un lugar común a lo largo de la historia de la visión orientalista. Parafraseando a Said, es la visión del oriental como un ser carente de razón, incluso infantil, impulsivo y alejado del ideal clásico de la razón que caracteriza la visión

---

<sup>14</sup> MÉNDEZ (2009:1).

<sup>15</sup> Ibidem, 24.

de sociedades europeas que se consideran en definitiva más avanzadas e ilustradas.<sup>16</sup> La persistencia de esta mirada hacia Oriente puede constatarse en el caso del tópico de Japón como un país habitado por una sociedad definida esencialmente como extraña, como si la extrañez se tratara de una cualidad más de la sociedad. Esta conexión muestra la capacidad de Edward Said para encontrar la raíz de este tipo de prejuicios, en este caso hacia Japón:

The West increasingly judges Japan and its people as weird and this phenomenon can be understood with a third model: wacky orientalism. By using this framework of Japan as bizarre, the West confirms what is normal.<sup>17</sup>

Esta visión de Japón como exponente de lo extraño puede hallarse en los productos culturales que retratan la sociedad japonesa, de manera similar a la manera en que analiza Said la visión de los países islámicos en las producciones de los orientalistas. Teniendo en cuenta esta posibilidad de estudio, del mismo modo que Said encuentra un tipo de orientalismo entre varias obras literarias del siglo XIX<sup>18</sup>, en el presente trabajo se exponen tres películas representativas, en que podemos ver cómo esos filmes se ven contaminados por diferentes discursos sobre la sociedad japonesa, que se van entrelazando y enfrentando sucesivamente. Así, siguiendo el método que nos lega Said<sup>19</sup>, es posible dar un paso más e incluso apreciar otro tipo de miradas y discursos que afloran en el fondo de esos productos culturales.

De hecho, en *Orientalismo* (2009), podemos encontrar pistas de la contagiosa terminología del Orientalismo, de cómo de sutil es la contaminación sobre un discurso determinado, no solo hacia el Otro, en el caso del estudio de Said, hacia el denominado como Oriental, sino también el discurso que se construye de uno mismo. Aquí es donde podemos encontrar una estrecha conexión con la concepción y el desarrollo del género *nihonjinron*: “Espero haber descrito la formidable estructura de la dominación cultural y haber mostrado, particularmente a los pueblos que fueron colonizados, los peligros y las tentaciones de emplear esa estructura sobre ellos mismos o sobre otros.”<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Ibidem, 69.

<sup>17</sup> WAGENAAR (2016:47).

<sup>18</sup> “Creo que es perfectamente legítimo hablar del orientalismo como un género literario representado por las obras de Hugo, Goethe, Nerval, Flaubert, Fitzgerald y otros.” (Said, 2008:49).

<sup>19</sup> Entendemos por el método de Edward Said en *Orientalismo*, la revisión de la forma en que intelectuales y productos culturales hacen referencia a oriente desde el discurso orientalista. En nuestro caso, sin embargo, se trata de analizar la imagen de Japón en los productos culturales a estudiar.

<sup>20</sup> SAID (2008:50).

En definitiva, el Orientalismo debe ser entendido como un discurso. Es entonces cuando podemos conectarlo con otros discursos latentes en la construcción no solo de Oriente en términos generales, sino también de Japón en concreto. Puesto que sistemas tan influyentes como el Orientalismo, no surgen de forma aislada, ni se conservan tal como emergieron en su origen, sino que se transforman, circulan y relacionan activamente con otros discursos. Para poder apreciar con mayor claridad la estructura y funcionamiento de estos es conveniente vincular el Orientalismo como tal con la obra de un experto en la materia, como es *La arqueología del saber* (1997) de Michel Foucault :

Para definir el orientalismo me parece útil emplear la noción de discurso que Michel Foucault describe en *L'archéologie du savoir* y en *Surveiller et punir*\*. Creo que si no se examina el orientalismo como un discurso, posiblemente no se comprenda esta disciplina tan sistemática a través de la cual la cultura europea ha sido capaz de manipular e incluso dirigir Oriente.<sup>21</sup>

Consecuentemente, tal como el propio Edward Said afirma, la óptica de Michael Foucault posibilita una nueva forma de examinar el conjunto de ideas en continuo movimiento que constituyen los diferentes discursos hegemónicos.

## **1.2. Michel Foucault: la relevancia del discurso y su influencia**

Como hemos observado, Edward Said se inspira en la labor ejercida por Michel Foucault a través de sus libros *La arqueología del saber* (1997) y *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (2000), en que analiza críticamente la forma en que se generan y perviven los discursos. Recordemos, que, en el caso concreto del análisis del discurso en Said, se trata del orientalismo, que se encuentra íntimamente vinculado a las relaciones de poder, reflejadas en los mecanismos mencionados en que se establece la construcción de la superioridad de Occidente sobre Oriente. Es de vital importancia porque es precisamente Michel Foucault, especialmente en su libro *El orden del discurso* (1999), quien pone hincapié en el aspecto de las relaciones de poder.

Michel Foucault (*El orden del discurso*, 1999) disecciona todo aquel saber que es dado por hecho. De la misma manera enfoca la deconstrucción de los discursos existentes. El pensador francés remarca que los discursos no son inocentes ideas que se encadenan una detrás de otra, sino que existen mecanismos y actores detrás de la forma en que se enlazan.

---

<sup>21</sup> Ibidem, 140.

Enfatiza que el discurso no se genera por sí mismo, sino que es generado y, además, sus límites son demarcados. Es en este punto donde nos encontramos con todo aquello excluido en el discurso. Puesto que sus límites hacen imposible que ciertos aspectos de la realidad sean articulados a través del lenguaje, especialmente cuando se trata de temas incómodos, tales como las prohibiciones o los tabúes:

En una sociedad como la nuestra son bien conocidos los procedimientos de *exclusión*. El más evidente, y el más familiar también, es lo *prohibido*. Uno sabe que no tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa. Tabú del objeto, ritual de la circunstancia, derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que habla: he ahí el juego de tres tipos de prohibiciones que se cruzan, se refuerzan o se compensan, formando una compleja malla que no cesa de modificarse.<sup>22</sup>

Más allá de los procedimientos de exclusión que enumera el pensador francés, es relevante el papel de los privilegiados que pueden hablar (en el sentido de poder contar con una voz significativa en el contexto de la sociedad), debido a que puede aplicarse al caso de la sociedad japonesa. En el contexto de una cultura que ha venido definiéndose como homogénea, ha sido esencial el silenciamiento de voces disruptivas que puedan contradecir el mensaje general.

Un caso paradigmático es la exclusión de la población empobrecida en Japón. La frustración producida por no poder cumplir las expectativas de un estilo de vida que se presupone como una normalidad (desarrollar una vida familiar tradicional y contribuir a la sociedad) provoca una mayor vergüenza entre la población pobre por su condición<sup>23</sup>. Los factores enunciados llevan, de esta manera, tanto a una exclusión forzada por el discurso hegemónico como a una invisibilización a la que contribuye la población afectada por este problema. Como veremos a través de uno de los estudios de caso de las películas (*Tokyo Godfathers*, 2003), los mecanismos de la exclusión que denuncia Michel Foucault se pueden extrapolar perfectamente a través de la reconstrucción que se produce en el filme mencionado.

A través de los análisis de las películas apreciaremos cómo funciona el fenómeno de la exclusión a través de discursos como el *nihonjinron* y su capacidad para reducir cuestiones de gran relevancia a aspectos marginales. Pese a que existe una corriente del discurso que da relevancia a unos temas y abandona otros, esta corriente no es azarosa,

---

<sup>22</sup> FOUCAULT (1999:14-15).

<sup>23</sup> SUTTON; PEMBERTON; FAHMY; TAMIYA (2013:150).

Foucault nos advierte de cómo el discurso es redirigido artificialmente. Esta redirección se asienta de forma tan natural en ideas que expresamos en el día a día, que es necesaria una labor de deconstrucción de estos conceptos tan bien asentados en el discurso.

En la obra de Foucault se puede apreciar la forma en que el autor francés pone en tela de juicio todo aquello considerado verdadero por el discurso. Indaga en las causas que producen los giros del discurso. En esos giros puede advertirse cómo tras el avance del discurso hegemónico quedan conceptos abandonados o ideas que son descartadas. En este sentido, podemos vincular esta exclusión de elementos concretos en discursos hegemónicos con la exclusión de la diferencia en el esencialismo japonés:

Pero si uno se sitúa en otra escala, si se plantea la cuestión de saber cuál ha sido y cuál es constantemente, a través de nuestros discursos, esa voluntad de verdad que ha atravesado tantos siglos de nuestra historia, o cuál es en su forma general el tipo de separación que rige nuestra voluntad de saber, es entonces, quizá, cuando se ve dibujarse algo así como un sistema de exclusión (sistema histórico, modificable, institucionalmente coactivo).<sup>24</sup>

En conclusión, Foucault señala las tensiones ocultas detrás de la aparente naturalidad del discurso. Además, al pormenorizar qué es lo que este promueve y lo que el mismo excluye, llegamos a un análisis del discurso que puede ser aplicado a cualquiera de estos, especialmente a aquellos que se imponen como mayoritarios. Tal como hemos señalado anteriormente, este es el caso del discurso *nihonjinron*, que permanece en el tiempo a través de su adaptación a la etapa histórica del momento, puesto que el *nihonjinron* no es positivo ni negativo acerca de la identidad japonesa, es un género identitario que se amolda a las circunstancias del momento.

Se trata, al fin y al cabo, de captar el discurso como un organismo vivo, que va siendo modulado a través de diferentes agentes. Estos agentes no se reducen tan solo a políticos o círculos intelectuales, en múltiples ocasiones provienen de productos culturales con gran influencia, ya sea a través de la literatura, el arte o como veremos en este trabajo, el cine.

Si bien Michel Foucault centra su investigación en cuestionar las ideas principales que condicionan la realidad cotidiana a través del lenguaje, es necesario introducir un pensador que interprete los pequeños detalles que configuran los significados de las cosas tal como son estructuradas en el discurso. Roland Barthes, con especial atención a su libro

---

<sup>24</sup> FOUCAULT (1999:23)

*Mitologías* (2009) nos permite aislar las imágenes que se reproducen y circulan más allá del discurso. Esos mitos, como veremos, permiten definir el sentido común de una manera controlada. En el caso de Japón, comúnmente en forma de estereotipos, podemos encontrar instalada una amplia gama de mitos que se reproducen y expanden sin cesar.

### **1.3. Roland Barthes: entre la denotación y la connotación**

En el libro *Mitologías* (2009), de Roland Barthes, nos encontramos con dos planos diferenciados: los elementos concretos e históricos a los que el autor hace referencia y el análisis que realiza de estos elementos, ya sea por el contexto que los rodea o por aquello que implican. De acuerdo al escritor francés, es vital la interpretación<sup>25</sup> que se otorga a las imágenes. En este sentido, remarca que un tratamiento más completo del contenido examinado puede ofrecernos nuevas perspectivas. Un ejemplo evidente de este método por parte de Barthes lo encontramos en un libro, precisamente dedicado a Japón, que se titula *El imperio de los signos* (2007). En la obra mencionada el pensador francés utiliza imágenes, que, aunque puedan parecer cotidianas a primera vista, sirven como marco para reflexionar sobre el modo en que se reproducen las ideas acerca de Japón y lo japonés.

Al mismo tiempo, Barthes profundiza en el interés de los medios de comunicación o los dirigentes políticos, entre otros agentes, por crear una cierta imagen de la realidad. El autor, a través de un estilo literario incisivo, pone en tela de juicio el lenguaje con que se construyen los mensajes dirigidos al lector o espectador de estas imágenes y textos.

Barthes nos lleva a cuestionar la aparente simplicidad de las imágenes de un momento histórico concreto, para luego desenmarañar todos aquellos significados que existen de manera subrepticia. Esto se debe principalmente a que la manera en que se aproxima a los enunciados de las cosas está regida por la semiología:

Sería útil recordar que la semiología postula una relación entre dos términos, un significante y un significado. Esta relación se apoya en objetos de orden diferente; por eso decimos que no se trata de una igualdad sino de una equivalencia. Mientras el lenguaje común me dice simplemente que el significante *expresa* el significado, en cualquier sistema semiológico no nos encontramos con dos, sino con tres términos diferentes. Lo que se capta no es un término por separado, uno y luego

---

<sup>25</sup> BARTHES (1997:247).

el otro, sino la correlación que los une: tenemos entonces el significante, el significado y el signo, que constituye el total asociativo de los dos primeros términos.<sup>26</sup>

La exploración del lenguaje a través del sistema semiológico permite cuestionar la forma en que recibimos la realidad expresada. Barthes lo aplica con gran eficacia a ejemplos muy fructíferos como discursos políticos, en que se encuentra de por sí una modelación del lenguaje para que cale el mensaje entre la población que recibe el discurso. Más allá de los discursos políticos, los textos políticos o los medios de comunicación, el autor llega a cuestionarse la mitología asociada a figuras públicas. Se trata, en definitiva, de enmarcar aquellos mitos que pueden pasar desapercibidos en una primera lectura, pero guardan tras de sí toda una asociación de ideas que no es casual. En este sentido, tal como hemos visto anteriormente con la obra de Michel Foucault, se halla un vivo interés en desmontar de forma crítica las causas concretas de la instauración de ideas que perduran en el discurso.

Regresando al libro mencionado, *Mitologías* (2009), Barthes va más allá de la relación entre significante y significado para descubrir la deformación del lenguaje en palabras que cada vez tienen un significado más alejado de un supuesto significado natural. Se han visto, por lo tanto, deformadas por un uso interesado del lenguaje:

En primer lugar, hay que señalar que en el mito los dos primeros términos son perfectamente manifiestos (contrariamente a lo que sucede en otros sistemas semiológicos): uno no está “escondido” detrás del otro, los dos se dan *aquí* (y no uno aquí y el otro allá). Por más paradójico que pueda parecer, *el mito no oculta nada*: su función es la de deformar, no la de hacer desaparecer.<sup>27</sup>

De esta forma, para Barthes la construcción de los mitos es sospechosa, ya que muestra una voluntad detrás de esta resignificación de las palabras. Se trata, al fin y al cabo, de una modificación del lenguaje de carácter histórico que se intenta mostrar de forma natural. El autor francés centra su mirada en lugares comunes de la vida cotidiana que revelan un trasfondo más complejo.

Pese a que la obra *Mitologías* (2009) está escrita en la década de 1950, en pleno siglo XX y está centrada en la burguesía de la sociedad francesa de la época, la pertinencia de las interpretaciones de Barthes no ha perdido su vigencia y son aplicables a prácticamente

---

<sup>26</sup> Ibidem, 170.

<sup>27</sup> BARTHES (2009:179).

cualquier sociedad actual. Se debe, en gran medida, a la globalización que ha extendido un modelo de vida heredero de esa sociedad que tan agudamente desmantela Barthes.

De este modo, incluso en una sociedad tan geográficamente alejada como es la japonesa también podemos aplicar el planteamiento de pensador francés, ya que hallamos toda una mitología que se extiende desde la visión auto-orientalista que proyecta Japón, de nuevo sostenida especialmente en el discurso *nihonjinron*, que desarrollaremos a continuación a través de la figura de Chie Nakane. Siguiendo el sistema planteado por Barthes es posible desarrollar una reflexión en torno a qué ideas emergen tras la lectura de imágenes acerca de la identidad japonesa. De esta forma, especialmente a través del análisis de películas producidas fuera de Japón que utilizan el escenario del país (como es el caso de *Mapa de los sonidos de Tokio*, 2009), podemos poner el foco en los tópicos más comunes para representar Japón a través del cine.

## **2.Discursos hegemónicos: de la sociedad homogénea a la heterogénea**

### **2.1.Chie Nakane: la sociedad homogénea y la sociedad vertical**

En 1970, Chie Nakane recoge en su libro *Japanese Society* varios de los conceptos claves para comprender el discurso *nihonjinron*. Entre ellos encontramos la homogeneidad de la sociedad japonesa, la identidad japonesa como algo único, totalmente opuesto a cualquier otra identidad y también, no menos importante, la idea de que la sociedad japonesa se sustenta en el lugar de trabajo:

The kinship which is normally regarded as the primary and basic human attachment seems to be compensated in Japan by a personalized relation to a corporate group based on work, in which the major aspects of social and economic life are involved. Here again we meet the vitally important unit in Japanese society of the corporate group based on frame. In my view, this is the basic principle on which Japanese society is built.<sup>28</sup>

En los aspectos sociales y económicos que analiza la autora japonesa encontramos el factor común de Japón como una cultura colectiva ante la cultura individual que caracteriza, en contraste, los países europeos o Estados Unidos. Por ende, la autora rescata

---

<sup>28</sup> NAKANE (1990:7).

una serie de conceptos que otorga únicamente a la sociedad japonesa. Una de estas nociones es la de *ie*, que además de referirse literalmente a casa en japonés, hace referencia al sistema familiar japonés entendido de manera tradicional, que consta de una rígida jerarquía heredada de un orden social que se perpetúa generación tras generación: “The principles of social group structure in Japan is thus closely observed in the *ie*. Japanese population has maintained the same sort of society since the Middle Ages which suggests the uniqueness of this type of approach.”<sup>29</sup>

El concepto de *ie*, sin embargo, va más allá de la estructura familiar y aparece estrechamente vinculado a la estructura social en su conjunto: “The characteristics of a Japanese community shown in *ie* is also seen in large enterprises if you look at them as a social group. A social group is organized on the basis of lifetime employment system and the work made central to the employees”<sup>30</sup>. Al hacer transversal un elemento tan propio de la sociedad japonesa como este concepto, la autora aplica a toda la sociedad un mismo atributo uniformador.

La imagen que Chie Nakane proyecta de Japón es ilusoria, ya que desde una visión crítica podemos encontrar que las empresas niponas (desde el origen de la industrialización del país) no están tan dedicadas al trabajador como la antropóloga defiende<sup>31</sup>. También es cierto que el contexto en que Chie Nakane escribe el documento citado es 1965, una época en que comienza una etapa de avance económico que contribuye (temporalmente hasta la irrupción de nuevas crisis) a una aparente estabilidad social. La homogeneidad que captamos en la sociedad japonesa descrita por Chie Nakane choca con un desarrollo histórico de los acontecimientos más complejo. Un ejemplo es los movimientos revolucionarios que se viven en 1960 en Japón, vinculados a posiciones antiamericanas<sup>32</sup>.

Por otro lado, el estudio unilateral de la autora excluye del discurso, en el sentido en que hemos avanzado con Michael Foucault (1999), cualquier minoría (ya sea el caso, por ejemplo, de inmigrantes coreanos o chinos) que no siga estas reglas tan características de

---

<sup>29</sup> NAKANE (1965: 199).

<sup>30</sup> Ibidem, 201.

<sup>31</sup> “La relación obrero-patrono de las nuevas plantas industriales, sin embargo, era mucho más impersonal. El objetivo del patrono era aumentar la productividad y las ganancias, lo que llevó a una explotación sin límites de los obreros, a los que se les exigía tanto lealtad y obediencia al patrono como esfuerzo en el trabajo, al modo tradicional. Así pues, lo habitual eran largas jornadas laborales, bajos salarios y falta de seguridad en las instalaciones.” (Hane, 2011:169).

<sup>32</sup> “Las manifestaciones continuaron hasta mediados de la década de 1960 y adquieren un tono cada vez más antiamericano, lo que provocó la suspensión de la ya programada visita del presidente Eisenhower.” (Ibidem, 317).

una sociedad tradicional uniformadora. A través de la película *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009) observaremos con qué imagen tan reducida de Japón nos encontramos frente a una representación de Japón basada en la idea de una sociedad homogénea.

Uno de los elementos más importantes en la obra de Chie Nakane es la consideración de Japón como una sociedad vertical. Según la antropóloga japonesa la sociedad que describe está regida por el siguiente principio: “By ‘vertical’ relation we refer to the means by which A and B who are not of the same status or line are tied together.”<sup>33</sup> De nuevo, para explicar el funcionamiento de este mecanismo utiliza el contraste con Occidente. Mientras que la estructura social occidental posee un sistema horizontal, es decir, se priorizan las relaciones entre iguales para favorecer el correcto funcionamiento social; en Japón hallamos una sociedad vertical, en que el vínculo jerárquico de superiores a inferiores garantiza la armonía social, que a su vez se extiende al funcionamiento ideal de las empresas.

La teoría tan polarizada que expone Chie Nakane se adscribe al género *nihonjinron*, ya que remarca aquello que es único en Japón, siempre como un reflejo invertido de una concepción generalista de Occidente. Es precisamente en los momentos de inestabilidad social cuando se tambalean estas teorías, ya que tensiones sociales puntuales rebasan teorías que se mantienen estáticas. Por medio del análisis de la película *Tōkyō Monogatari* (1953) nos será posible estudiar este fenómeno a través de su representación en el cine, puesto que conceptos como *ie* o la sociedad vertical se fragmentan ante la crisis total que impone la situación histórica de la posguerra.

Chie Nakane no contrasta Japón tan solo con la noción de Occidente, sino que también realiza comparaciones con otros países para revalorizar las virtudes únicas de Japón. Un claro ejemplo es el caso de India<sup>34</sup>, cuando la escritora sitúa en posiciones antagónicas la estructura social japonesa y la estructura social india. Más allá de lo acertado o errado de la comparación, el hecho de realizar su investigación a través del contraste entre diversas culturas evidencia la forma en que Chie Nakane construye la imagen de Japón, insistiendo en cómo se distancia notablemente de otras culturas. De nuevo, la autora incide en características que tan solo existen en la cultura japonesa: “Such moral ideals as

---

<sup>33</sup> Ibidem, 204.

<sup>34</sup> Ídem

<<husbands lead, wives obey’’\* or <<man and wife are one flesh>> are found only in Japan They are good examples of the strong emphasis on integration’’<sup>35</sup>

Es interesante observar cómo esta construcción de la identidad japonesa surge a partir de la obra de una antropóloga japonesa, desde la Universidad de Tokio. Sin embargo, el hecho de que diversos autores japoneses participen en la generación de un discurso que refleje la identidad japonesa no significa que se vean exentos de la alargada sombra del Orientalismo, tal como hemos advertido a través de Edward Said en capítulos anteriores. Se trata, al fin y al cabo, de un ejemplo manifiesto de auto-orientalismo, ya que Chie Nakane está remarcando aspectos de Japón que puedan resaltar el esencialismo de su sociedad y cultura. En otras palabras, se eleva la continuidad orientalista de Japón como aquello diferente, en tanto que parte de Oriente, a la condición de una virtud: aquellas características de lo distinto y lo extraño pasan a revelarse como rasgos únicos e inimitables. Tal como hemos señalado, el género *nihonjinron* adopta un tópico en principio negativo para convertirlo en un aspecto positivo de la cultura japonesa.

Una vez presentada la visión de Chie Nakane es de suma importancia complementar su aportación a la antropología sobre Japón con la revisión de literatura escrita desde fuera de Japón. Puesto que es de gran ayuda para construir una visión lo más global posible de la evolución de la identidad japonesa a través del discurso. La antropóloga japonesa defiende que los estudios de especialistas estadounidenses acerca de Japón son significativos para el progreso del conocimiento existente<sup>36</sup>, aunque por otra parte no duda en verter una óptica crítica sobre estos<sup>37</sup>, cuando señala a los investigadores que escriben acerca de la sociedad japonesa desde fuera como especialistas limitados por su condición de foráneos.

Aun así, es pertinente aludir al indudable parecido entre el discurso propuesto por Chie Nakane y las aportaciones vertidas por autores que no residen en Japón, pero construyen una imagen del país nipón. Un caso paradigmático que representa las coincidencias señaladas es Ezra Vogel, antropólogo estadounidense que articula su propia visión de Japón en un libro que publica el año 1979, con el significativo título *Japan as number one: Lessons for America*. Como comentaremos a continuación, la constitución de esta mirada hacia Japón conecta directamente con el género *nihonjinron* y la tendencia auto-

---

<sup>35</sup> Ibidem, 200.

<sup>36</sup> NAKANE (1980:227).

<sup>37</sup> Ibidem, 228.

orientalista de reducir la visión de todo un país a aquellos temas que más convienen para revestirlo de excepcionalidad. Por este motivo, es sorprendente que Chie Nakane critique, como hemos visto, a los investigadores estadounidenses que justamente se valen de imágenes semejantes para definir Japón.

Es remarcable que es precisamente el autor estadounidense quien edita la compilación de aportaciones de especialistas estadounidenses sobre Japón que hemos citado anteriormente. Desde una posición crítica, podemos adjudicar esta inconsistencia a las contradicciones inherentes al discurso generalista en que especialistas de la antropología como Chie Nakane y Ezra Vogel se encuentran. Para aproximarnos con mayor detalle a esta compleja relación, procedemos a ahondar en la posición defendida por Ezra Vogel en su obra.

## **2.2. Ezra Vogel: *Japan as number one***

Este tipo de discurso que hemos visto a través de Chie Nakane cala con fuerza después del período de posguerra en Japón, tras el final de la Guerra del Pacífico (1937-1945). La época en que diversos autores contrastan estos conceptos de una identidad japonesa homogénea y radicalmente distinta a la considerada frágil identidad europea es aquella en que Japón se está consolidando como un modelo de potencia económica alternativa a nivel mundial. Como veremos a continuación, la concepción de Japón como un ejemplo a seguir no se da tan solo desde el propio país, sino que surge también desde la mirada de otros países, incluso en aquellos líderes a nivel político y económico como Estados Unidos.

Un claro ejemplo es la publicación en 1979 de *Japan as number one: Lessons for America*, escrito por el sociólogo estadounidense, Ezra Vogel. Es la constatación de un momento histórico en que Japón es concebido como lo que será denominado “el milagro japonés” (un avance económico a gran velocidad no exento de altos costes a nivel social y ecológico). Es muy interesante el punto de partida del autor en el libro mencionado:

I have wondered why it is that the full scope of Japanese successes has not been presented more forcefully to the American people, especially since the most knowledgeable American business, government, and academic specialists on Japan are so acutely aware of them. I have concluded that the answer is deceptively simple. Most Japanese understate their successes because they are innately modest, and more purposive Japanese, wanting to rally domestic forces or to reduce

foreign pressures, have chosen to dramatize Japan's potential disasters. On the American side, our confidence in the superiority of Western civilization and our desire to see ourselves as number one make it difficult to acknowledge that we have practical things to learn from Orientals.<sup>38</sup>

Por un lado, podemos apreciar la visión acerca de Japón que se está gestando en ese momento histórico, en el contexto geopolítico de Japón como un nuevo aliado para los Estados Unidos. Pues en la reconfiguración global tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, Japón es observado como un ejemplo paradigmático del progreso. Sin embargo, la palabra “progreso” está teñida de connotaciones que la convierten a la práctica en una palabra mítica, tal como la definiría Barthes. Es un concepto cargado de la ideología estadounidense del “sueño americano”, que se amolda a unas circunstancias concretas, como es el progreso económico de ciertos sectores de la sociedad norteamericana, mientras que la igualdad y la exclusión social siguen estando presentes al margen del discurso.

En el caso de Japón podemos apreciar un paralelismo con esta concepción del progreso, que, de manera distinta por los diferentes trasfondos de ambos países, sigue tratándose de un mito que tan solo se aplica a lo que el género *nihonjinron* ha elevado como estandarte de la auténtica sociedad japonesa. Sin embargo, ese progreso económico y tecnológico está restringido a aquellas personas que consiguen un trabajo prácticamente vitalicio en una compañía y consiguen cumplir con las expectativas sociales de formar una familia que encaja en los cánones sociales establecidos. A manera de prototipo de la masculinidad del momento aparece el *salaryman* como un símbolo tanto en el plano nacional como a nivel internacional:

The salaryman, in a conservative business suit- with his '7 to 11' work hours, a commitment to his employer that won him the Japanese soubriquet *kaisha ningen* or 'company human', and bowing solemnly as he gives and receives business cards- has come to seem quintessentially japanese. He is so well associated with his nationality that he can be represented in American television and movies as if he is Japan.<sup>39</sup>

En definitiva, los podemos definir como trabajadores y familiares que se ajustan en su versión más extensa (a nivel particular y social, pues la línea es difusa) a los conceptos de *ie* y sociedad vertical que hemos expuesto. De esta manera, se enmarcan en el discurso que la sociedad japonesa establece tras la parcial recuperación de la posguerra y el

---

<sup>38</sup>VOGEL (1979: IX)

<sup>39</sup>LEBLANC (2014:862).

impulso del crecimiento económico. Al mismo tiempo, la forma en que Vogel promueve una percepción de Japón como una máquina eficiente accionada por los deshumanizados *salaryman* conecta con la representación de estas personas por medio del cine. No tan solo desde la visión americana de la época, sino también desde filmes posteriores producidos en Japón, como es el caso de *Tôkyô Sonata* (2008), cuyo estudio de caso (realizado por Roman Rosenbaum) revisaremos como muestra de la capacidad representativa del cine en torno a la identidad japonesa, debido a su visión crítica de la figura del *salaryman*.

Por otro lado, nos encontramos con un discurso subyacente que no es otro que la perduración del Orientalismo en nuevas formas, tal como nos ha indicado Edward Said. En esta ocasión, los japoneses son “innatamente modestos”, pues Vogel les otorga una característica estática, que poseen desde su nacimiento. Además, aunque este reconoce la visión peyorativa acerca de aquello considerado Oriente por la sociedad estadounidense, remarca que los japoneses pueden seguir siendo encapsulados en esa categoría tan genérica de Orientales.

Desde el punto de vista del análisis del discurso de Foucault, podemos deducir que existen una serie de intereses detrás del texto de Vogel. Es la posibilidad de poder sacar provecho de lo que se consideran novedosas tácticas para crecer económicamente. Más allá de los intereses por parte de Estados Unidos, es remarcable que esta parte de Japón es la que es incluida en el discurso y a su vez se excluyen otros aspectos del país. Dado el gran interés por la faceta económica en estos momentos, esta es una de las pocas partes de su cultura que son introducidas en la visión que se conforma desde Estados Unidos. Así pues, contribuyendo a su vez a solidificar esta imagen de un Japón homogéneo.

Sea alentado desde el exterior como en el caso de la publicación de Ezra Vogel o a través de la visión de especialistas como Chie Nakane, es un discurso que busca reafirmar el progreso japonés en materia económica y tecnológica. Otorga una justificación de carácter identitario a esta evolución japonesa, sin embargo, como veremos a continuación, detrás de este discurso triunfal que hegemoniza la identidad de Japón, existe una realidad más fragmentada. Especialmente a partir de la crisis que supone el fin del espejismo de un progreso económico igualitario. Es en este contexto que nos encontramos con discursos que surgen como alternativos (respecto a la homogeneidad de Japón) pero devienen hegemónicos.

### 2.3. Multiculturalismo y diversidad social: lo alternativo hegemónico

La desigualdad en la sociedad japonesa contemporánea es una constante más recurrente de lo que la visión impuesta de una clase media mayoritaria ha dejado entrever. Para demostrar la continuidad histórica de este problema es preciso recordar que la desigualdad social es uno de los factores decisivos para la escalada nacionalista en que se gesta el creciente militarismo de Japón entre 1920 y 1945:

A finales de la década de 1920 y durante la década siguiente, jóvenes militares empezaron a organizarse en círculos políticos. Su rechazo a la iniciativa de desarme promovida por los líderes de los gobiernos Taishō y los primeros gobernantes Shōwa provocó, en parte, la oposición militar a los dirigentes políticos de entonces. Algunos jóvenes militares, muchos de ellos procedentes de las comunidades rurales, estaban furiosos con el gobierno porque éste apenas se molestaba en ayudar al empobrecido campesinado, mientras que los políticos y los más adinerados nadaban en la abundancia.<sup>40</sup>

Dada la situación económica de Japón tras la posguerra, las desigualdades sociales no desaparecen tampoco con el fin de la Guerra del Pacífico (1937-1945), sino que se perpetúan de otras formas. No es hasta la década de 1960 que la economía japonesa se estabiliza y consolida su crecimiento económico, dando pie a la señalada imagen del *salaryman* como aquel trabajador ejemplar que garantiza el correcto desarrollo de la sociedad. Tal como hemos apuntado, a través del ideal del *salaryman* se genera una visión general de lo que debería ser la vida social regular de un trabajador japonés. Sin embargo, además de los conflictos ocultos tras el mito del empleado exitoso (tales como problemas de orden psicológico o abusivas jornadas de trabajo), se trata de un estilo de vida que no todas las personas pueden alcanzar<sup>41</sup>.

Es con la acentuación de la desigualdad a causa de la gradual detención del crecimiento económico, que nos encontramos con un período que desarma el mito de la equidad entre los trabajadores japoneses: “The annual earnings-based wage inequality among all types of employees indicated a tendency to grow from the 1980s to the 2000s.”<sup>42</sup> El avance de

---

<sup>40</sup> HANE (2011: 245).

<sup>41</sup> Aunque fuera del discurso homogéneo que articula el género *nihonjinron*, Japón está también habitada por minorías que quedan excluidas del estilo de vida japonés que se impone después de la posguerra.

<sup>42</sup> SHINOZAKI (2006:20).

esta inevitable realidad económica y social acaba tomando forma en el discurso de la *kakusa shakai*:

The post bubble recession has generated new talk of Japan as a class society of inequality (*kakusa shakai*) that is producing class divergence between ‘winners’ and ‘losers’ (*kachi-gumi* and *make-gumi*) who are questioning the very existence of middle-class membership and identity that seemed so secure even 20 years ago.<sup>43</sup>

Este discurso deviene hegemónico en la primera década del siglo XX y, tal como hemos referido anteriormente, enfatiza la idea de que la sociedad japonesa es una sociedad de desigualdades. Como veremos posteriormente, a través del estudio de caso acerca de la película *Tōkyō Sonata* (2008) que revisaremos, se puede observar la manera en que este discurso se inserta en el conjunto de los discursos hegemónicos sobre la identidad japonesa.

Otro modo en que se diverge del enfoque hegemónico de Japón es la aceptación de la multiculturalidad. De una manera u otra siempre ha existido la alteridad cultural en Japón, en múltiples ocasiones en contraste con el esencialismo que hemos analizado. Si nos situamos en el escenario previo al fin de la Guerra del Pacífico (1937-1945), podemos apreciar la manera en que se articula políticamente la idea de un Imperio japonés multicultural. En ese marco, Japón se posiciona como el centro de una suma de países asiáticos en la que tiene cabida la pluralidad.

Sin embargo, con el fin de la guerra y la consecuente caída del imperio se produce un regreso a la visión unicista del país: “The mono-ethnicity of Japanese society then become an hegemonic ideology that made ethnic minorities invisible and neglected cultural differences.”<sup>44</sup> En este cambio discursivo se reafirma la flexibilidad del género *nihonjinron*, una vez no es útil políticamente la admisión de otras realidades culturales se retorna paulatinamente a la visión de una sociedad homogénea.

A su vez, se aprecia una continuidad respecto a la reanudación de visiones que aceptan la multiculturalidad, ya que en el contexto del Imperio japonés se utiliza el multiculturalismo como una herramienta política para confirmar la superioridad de Japón respecto a otras culturas asiáticas. Mientras que en el caso de la globalización que se extiende en las últimas décadas se establece un discurso multicultural (también

---

<sup>43</sup> SLATER (2011:103).

<sup>44</sup> GUARNÉ; YAMASHITA (2015:57).

políticamente) que busca mostrar una visión moderna de Japón de forma retórica, desactivando las cuestiones más incómodas que genera la heterogeneidad en Japón:

In view of all these considerations, it is not surprising that the notion of ‘multiculturalism’ has become increasingly ideological, contributing to deactivate the political debate around the legal status, citizens’ rights and working conditions of some of those migrants who have got stuck in a kind of social limbo.<sup>45</sup>

Tal como demuestra el protagonismo del concepto de la *kakusa shakai* entre el final del siglo XX y el principio del siglo XXI, es a partir de situaciones económicas y sociales inestables que las desigualdades sociales se hacen tangibles entre la sociedad japonesa. Cuando el panorama social y económico se tambalea, el discurso de una sociedad japonesa sin fisuras se erosiona, provocando la aparición de discursos que problematizan la cuestión de las diferencias dentro de la sociedad.

Dos casos paradigmáticos que suponen un antes y un después en la ilusión colectiva de la homogeneidad son, por un lado, el ataque terrorista con gas sarín en 1995, que alerta de que la armonía social japonesa puede romperse<sup>46</sup> y, por otro lado, el terremoto de Hanshin Awaji (también en 1995), con consecuencias catastróficas, debido a la incomunicación que sufren los migrantes en el seno de la sociedad japonesa. Este suceso destapa las consecuencias directas de la presunción de una sociedad homogénea en forma de inadaptación:

El Gran Terremoto de Hanshin Awaji que afectó al sur de la prefectura de Hyōgo y asoló la ciudad de Kobe la madrugada del 17 de enero de 1995, y el atentado con gas sarín perpetrado en el metro de Tokio por la secta milenarista Aum Shinrikyō el 20 de marzo de ese mismo año. Si el segundo arruinó la idea de la <<cohesión y armonía>> de una sociedad que imaginaba que el enemigo solo podía venir del exterior, repitiéndose machaconamente que era homogénea, sin conflictos ni diferencias, el primero evidenció como esa falsa homogeneidad se asentaba sobre la ignorancia de una diversidad étnica convertida en desigualdad social.<sup>47</sup>

En otras palabras, la supuesta homogeneidad de Japón que caracteriza el discurso *nihonjinron* tras el fin de la Segunda Guerra Mundial se fragmenta cuando se pone el foco en la diversidad de la sociedad japonesa. La multiculturalidad no emerge con los flujos migratorios más recientes, sino que a lo largo del siglo XX el país nipón ha recibido

---

<sup>45</sup> Ibidem, 60-61.

<sup>46</sup> Recordemos que se trata de un atentado perpetrado por ciudadanos japoneses. Dentro de la concepción de discursos como el género *nihonjinron* no es admisible la posibilidad de que el enemigo se encuentre dentro de una sociedad que se presupone inquebrantable en su unidad.

<sup>47</sup> GUARNÉ (2018:20).

migrantes que han experimentado las complejidades de tratar de integrarse en la sociedad japonesa. Un claro ejemplo es la migración proveniente de la invasión de Corea desde 1910 a 1945:

For example, from 1939 approximately 990,000 Koreans, both men and women were conscripted by Japan for the War effort. By the end of the War, the Korean population in Japan numbered two million. This number decreased to 600,000 when the war finished, with many Koreans returning to the homeland peninsula.<sup>48</sup>

La identidad de estas personas provenientes de Corea del Sur, debido a la persistencia del discurso esencialista que establece límites infranqueables entre los japoneses y el resto de identidades, queda relegada a la del eterno extranjero. Son visitantes cuya presencia resulta incómoda para el discurso homogéneo de Japón. Especialmente en el contexto de la posguerra, cuando el pensamiento *nihonjinron* se caracteriza por una revitalización de un patriotismo vencido en la guerra, a través de la apuesta por la unidad de una sociedad que huye de cualquier representación heterogénea. Por ello, el término que acaba definiendo la identidad de esas personas provenientes de Corea del Sur es el de *zainichi* (literalmente residente en Japón). Un concepto que niega la posibilidad de cualquier realidad híbrida: “Ontologically speaking, Zainichi should somehow not exist. Reality is more complicated, confusing, confounding.”<sup>49</sup>

El caso de la migración de personas coreanas a Japón es un ejemplo representativo de los efectos pragmáticos que puede tener la exclusión en el discurso de personas que no son asimiladas en los estrechos márgenes de la sociedad japonesa. Quedan así desprotegidas incluso de ciertos aspectos de la legislación y llegan a verse vulnerados sus derechos: “The recalcitrance of the Japanese government and the persistence of colonial racism in the postwar period made life difficult for ethnic Koreans. They had been Japanese nationals under colonial rule, but they gradually lost their rights after the war.”<sup>50</sup>

Otro caso digno de mención es la existencia de comunidades latinoamericanas (*nikkei*) en el país nipón. Resulta contradictorio, dadas las condiciones tan negativas en que serán recibidos los migrantes procedentes de diversos países de América del Sur<sup>51</sup>, la aparente

---

<sup>48</sup>CHAPMAN (2013:479-480).

<sup>49</sup> LIE (2008:X).

<sup>50</sup> Ibidem, página 36.

<sup>51</sup> Ya que por las relaciones históricas con Japón se encontraban descendientes de familias japonesas allí, que son valorados como candidatos laborales al ser personas de ascendencia japonesa (de hasta tercera generación).

impresión positiva que se genera con la apertura de Japón a aquellas personas residentes en América del Sur (que sean descendientes de japoneses hasta ciertos límites):

Este es el contexto en el que primero hay que situar la presencia de inmigrantes latinoamericanos en Japón. La gran mayoría de ellos ingresó en el país gracias a la reforma de la ley de extranjería que entró en vigor en 1990, la cual permitió no sólo la entrada a Japón sino también la posibilidad de trabajar sin ninguna restricción a los extranjeros con ascendencia japonesa de hasta tercera generación. Muchos descendientes de japoneses que emigraron a América Latina a partir de finales del siglo XIX, conocidos como Nikkei, entraron de forma masiva a Japón aprovechando esta ventaja legal que se les ofrecía.<sup>52</sup>

Si bien su presencia es innegable por causas históricas como la migración de estos países que atrae el ascenso de Japón como potencia económica a partir de la segunda mitad del siglo XX, su invisibilidad en la representación del conjunto de la sociedad japonesa es significativa. Sin embargo, como hemos comprobado también con el caso de los migrantes coreanos, la exclusión ideológica de estas personas tiene un impacto directo en sus condiciones de vida. De esta manera, nos podemos encontrar con datos tan impactantes como que prácticamente el 20% de los migrantes latinoamericanos con documentación (mayores de 18 años) no tienen acceso a un seguro médico<sup>53</sup>, con la gravedad que supone debido a los altos costes de la sanidad japonesa sin poseer el seguro mencionado. La exclusión que experimentan minorías como personas provenientes de Latinoamérica también pueden hacerse visibles a través de su representación en productos culturales. Tal como advertiremos a través de la forma en que se representa a un personaje de origen latinoamericano en la película *Tokyo Godfathers* (2003).

La visibilización del multiculturalismo a partir del auge discursivo representa un avance al poder advertir de una sociedad heterogénea. Sin embargo, no deja de representar estas personas como personas con una nacionalidad concreta, que simplemente residen en Japón. Es necesario un enfoque que recoja las diferentes tonalidades intermedias que resultan de la realidad transnacional de estas personas, que, si bien no son japonesas, tampoco son exclusivamente del país del que provienen.

La globalización evidencia que la *tabunka kyōsei shakai* acarrea una serie de problemas al no permitir un punto de vista híbrido en cuanto a lo transnacional y en especial en relación a lo transcultural. Del mismo modo que el Orientalismo de los países europeos

---

<sup>52</sup> FONSECA SAKAIA (2010:2).

<sup>53</sup> SUGUIMOTO ; ONO-KIHARA; FELDMAN; KIHARA (2012:4).

sobre los países colonizados, este tipo de actitudes sociales muestran el espejo de cómo se ve todavía la sociedad japonesa: dado que se trata del Otro para el resto del mundo, todos aquellos de fuera y todas aquellas tendencias culturales entendidas como extranjeras son parte del Otro. Cuando, en cambio, lo transcultural circula sin problema por Japón y es parte elemental de su cultura.

Precisamente a través de un estudio de la cultura nipona se puede realizar una aproximación a la manera en que se representa la identidad japonesa. No tan solo por aquello presente en los productos culturales sobre la sociedad japonesa y lo japonés, sino también por el silencio de lo no presente. En este caso, debido a los límites del trabajo, hemos escogido una expresión artística en concreto: el cine. A través del cine, como señalaremos en el capítulo posterior, se puede realizar un estudio de la relación entre los discursos sobre la identidad japonesa y la representación de su sociedad

### **3.Sociedad y cine: la aproximación cinematográfica a la identidad japonesa**

#### **3.1. La sociedad proyectada: el Japón de posguerra**

Para poder realizar un estudio pormenorizado de aquello que representan las películas que analizaremos a continuación, es preciso situarnos en el contexto histórico en que se producen los largometrajes. Recordemos que, desde el primer filme seleccionado, *Tōkyō Monogatari* (1953) hasta el último, *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009) transcurren más de cincuenta años. La elección de películas tan alejadas en el tiempo no es azarosa, sino que obedece a razones concretas que serán expuestas a continuación. En primer lugar, el marco histórico en que aparece la primera película escogida, *Tōkyō Monogatari* (1953), significa un antes y un después en la historia contemporánea de Japón. Puesto que el escenario de la posguerra está condicionado por antecedentes de gran envergadura, como el militarismo nacionalista previo al estallido de la Guerra del Pacífico, o las consecuencias perdurables de la ocupación estadounidense en las relaciones internacionales entre el país y el resto del mundo.

El curso de la historia del país que precede a la posguerra reafirma la continuidad de elementos que parecen haber desaparecido por circunstancias históricas, que sin embargo

regresan a través del género *nihonjinron*. Un ejemplo clave es el esencialismo japonés. Pese a que el fin de la Guerra del Pacífico (1941-1945) supone una anulación del nacionalismo japonés tras las consecuencias de la derrota, valores asociados a ese nacionalismo, como la excepcionalidad de la cultura japonesa, resurgen décadas después a través del género *nihonjinron* que hemos examinado anteriormente. Así, como podemos observar, las consignas en que se basan los nacionalistas japoneses antes del estallido de la Guerra del Pacífico coinciden, en gran medida, con los conceptos que hemos analizado anteriormente en el discurso de la antropóloga japonesa, Chie Nakane:

Los “valores espirituales” que exaltaban estos militares tenían que ver con un concepto místico sobre la superioridad del carácter nacional japonés, la singularidad del carácter único del sistema de gobierno nacional y la santidad del sistema imperial, fuente de todos los valores.<sup>54</sup>

No podemos olvidar que estos valores están presentes en la sociedad japonesa a través de la educación recibida antes del fin de la guerra mencionada: “Al adoctrinar a los escolares con conceptos nacionalistas, lo que en realidad les inculcaba el gobierno era un sentimiento de orgullo y de superioridad por el hecho de haber nacido japonés.”<sup>55</sup> Además de reforzar el impulso nacionalista, a través de otorgarle un valor intrínseco a todo aquello japonés, se trata de una época en que se trata de desterrar cualquier atisbo de cultura que pueda considerarse occidental<sup>56</sup>, puesto que simboliza la impureza que amenaza con mancillar esa construcción ideológica esencialista de Japón. A su vez, esta educación basada en la diferenciación radical de la cultura nipona y el resto de culturas explica en gran medida la dificultad del proceso para aceptar la existencia de otras culturas dentro del propio país, además de la resistencia a asimilar la compleja realidad de una sociedad heterogénea.

El final de la guerra supone un forzoso cambio discursivo en el seno de la sociedad japonesa. De pronto, todas aquellas premisas que justificaban el estilo de vida de los años anteriores a 1945 pasan a ser sustituidas por la ideología estadounidense. Después de poner énfasis en la confrontación con un enemigo externo, el tiempo de posguerra supone un replanteamiento interno para poder subsistir en un mundo liderado por Estados Unidos, que ha emergido como garante de un nuevo orden mundial por su claro papel de ganador en la guerra.

---

<sup>54</sup> HANE (2011:247).

<sup>55</sup> Ibidem, 269.

<sup>56</sup> Ibidem, 273.

En el caso de Japón, además, la influencia de la consolidada primera potencia mundial no puede ser más directa, puesto que llega a ocupar Japón (en nombre de Occidente<sup>57</sup>) con el propósito de devolver la democracia al país, entre otros valores supuestamente perdidos. La ocupación estadounidense, pese a la inicial acogida positiva por parte de los ciudadanos japoneses<sup>58</sup>, implica la imposición política de unos valores determinados que también suponen una suerte de adoctrinamiento para la sociedad japonesa. Esto se hace evidente tanto si atendemos a la ambigüedad de aquello que Estados Unidos espera restaurar en Japón (la democracia o la libertad<sup>59</sup>), como si prestamos atención a las inconsistentes medidas políticas (en nombre de la mencionada libertad) que se aplican en Japón:

Para promover las libertades, se legalizó la libertad de prensa y de expresión, lo que permitió a la prensa japonesa criticar las acciones del comandante supremo y puso a MacArthur en la incómoda posición de tener que censurar las declaraciones “irresponsables” de la prensa mientras insistía en la necesidad de una “prensa libre y responsable”.<sup>60</sup>

La influencia ejercida por el gobierno estadounidense y la retirada provisional del nacionalismo japonés resultan en una identidad japonesa fragmentada, que trata de recomponerse ante el doble golpe que supone el impacto moral y material de la derrota ante un visitante que alecciona el mismo país que acaba de bombardear con brutalidad (todavía recientes las devastadoras consecuencias de las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki). Aunque la primera impresión sea que la sociedad japonesa se amolda al nuevo contexto político, es innegable que la posguerra es la semilla de graves problemas que quedarán enterrados bajo un aparente reinicio de la sociedad japonesa.

Al mismo tiempo, los primeros años de la posguerra que refleja *Tōkyō Monogatari* (1953), como consecuencia de la grave crisis identitaria que experimenta Japón tras el fin de la Guerra del Pacífico (1937-1945), agravan conflictos ya existentes antes del estallido de la guerra. Uno de los problemas con más recorrido en la historia japonesa es el abismo

---

<sup>57</sup> “En teoría, la Comisión del Lejano Oriente, formada por los 11 países aliados, era la encargada de hacer el seguimiento de dicha ocupación, pero en realidad la última palabra dependía del gobierno estadounidense. El comandante supremo fue la máxima autoridad política de Japón durante el período de ocupación (que se prolongó hasta el 28 de abril de 1952), y tanto el emperador como el gobierno japonés estaban subordinados a él” (Hane, 2011:303).

<sup>58</sup> “Sorprendentemente, el pueblo japonés se mostró complaciente y dispuesto a colaborar con las fuerzas de ocupación” (Ídem).

<sup>59</sup> Siempre desde el prisma político y cultural estadounidense, que se apropia de esas palabras de forma intencionada al estilo que crítica Roland Barthes en *Mitologías* (2009), ya que universaliza su propia visión histórica para ofrecerla como una lección a otro país en otro contexto.

<sup>60</sup> HANE (2011:307).

entre la vida urbana y la rural. Es un factor vital, por la inestabilidad social que causan las desigualdades económicas que sufren los campesinos, para el descontento que lleva a posturas extremistas antes de la guerra:

Mientras los habitantes de la ciudad vivían rodeados de modernidad y la juventud adoptaba una nueva imagen más acorde con los tiempos, la forma de vida de las comunidades rurales no se vio tan afectada por este cambio y siguió aferrada a las costumbres tradicionales. De esta forma, las diferencias ya existentes entre el Japón urbano y el rural se hicieron más acusadas. Para el “urbanita”, los campesinos “atrasados” eran criaturas miserables.<sup>61</sup>

A pesar de que la evolución económica japonesa comporta el traslado de prácticamente toda la actividad laboral del campo<sup>62</sup> a las ciudades, durante los primeros años de posguerra todavía se encuentra presente esa parte de la sociedad que se está adaptando a un nuevo estilo de vida. El contraste entre la rápida reconstrucción que se experimenta en grandes ciudades, como Tokio, con condiciones que todavía se experimentan en la vida rural forman parte del escenario que reflejan con gran precisión películas como *Tōkyō Monogatari* (1953), en que se encuentra reflejado el contraste entre la urgencia de una mayor modernidad en grandes ciudades como Tokio, con un estilo de vida todavía enraizado en un ritmo diferente desde el sector agrícola.

Sesenta años más tarde, la excelente recepción de la película inspirada en la película mencionada, *Tōkyō Kazoku* (2013), claramente planteada como una adaptación a los tiempos actuales de *Tōkyō Monogatari* (1953) indica la pervivencia de problemas persistentes en la sociedad japonesa. En la historia se mantienen constantes que han sobrevivido al paso de los años. El ejemplo más evidente para constatar la ausencia de cambios relevantes es el rol de las mujeres en ambas películas. Sigue relegada al de ama de casa en la mayoría de las ocasiones. En este sentido, puede comprobarse una continuidad, incluso en una escena mantenida prácticamente de forma idéntica en que uno de los abuelos que conversan en un bar faltan el respeto a la camarera.

Más allá de este aspecto, la repetición de escenas pasa desapercibida precisamente porque todavía parecen propias de la sociedad actual. En ocasiones, como en el caso de la representación de los niños de la familia se presenta la confirmación del mensaje de la película de 1953. Se remarca que el joven que muestra un comportamiento egoísta e individualista lanza un perfectamente reconocible guante de béisbol (remitiendo a cómo

---

<sup>61</sup> HANE (2011:223-224).

<sup>62</sup> Ibidem, 326.

la ideología americana se ha instalado entre las familias japonesas). Por otro lado, vemos cómo esos mismos niños estudian inglés. Además, se incluyen discursos que no existían como hegemónicos cuando *Tōkyō Monogatari* (1953) fue estrenada. Así, la inestabilidad del empleo que sufren los jóvenes se refleja de forma explícita en la versión más reciente, *Tōkyō Kazoku* (2013), enmarcada en el ya extendido discurso de la *kakusa shakai*.

A través de los tres estudios de caso se expondrá la identidad representada en el cine, que revela la continuidad de ciertos aspectos que algunos discursos sobre Japón tratan de ocultar. Sea desde un enfoque crítico, como la visionaria película de *Tōkyō Monogatari* (1953), puesto que nos sitúa en el marco histórico en que es posible el auge del género *nihonjinron*; por medio de la creativa percepción de las minorías excluidas de la sociedad en *Tokyo Godfathers* (2003); o bien mediante la reflexión que nos permite elaborar *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009), por la contundencia con que el Orientalismo se perpetúa en las escenas del filme.

### **3.2. La identidad representada: *Tōkyō Sonata***

¿A qué hacemos referencia cuando hablamos de cine japonés? La selección de las tres películas a analizar en los distintos estudios de caso del presente trabajo es un ejemplo de esta reflexión. Si bien se han escogido dos películas dirigidas en Japón por directores locales, también se ha elegido una película de la directora española Isabel Coixet, ambientada en una particular visión del país. Por lo tanto, el cine japonés, entendido desde la perspectiva defendida aquí, no tiene por qué conformar tan solo aquellas películas dirigidas por directores locales, sino que lo comprendemos como cine en que Japón como nación, sociedad e identidad se hace presente y toma parte, aunque sea de una forma fragmentaria e ilusoria. Hablaremos, por lo tanto, de aquel cine que trata de capturar la imagen en movimiento de lo que es o parece ser Japón.

Más allá de la función de las películas como campo de estudio de los mitos y difusor de estos, es pertinente ahondar en la representación de elementos que oculta el discurso de un Japón homogéneo. Ya que el arte, en esta ocasión el cine, puede funcionar también como un lugar donde tiene cabida la representación y en consecuencia la visibilización de aspectos que pueden quedar excluidos por los límites que impone el discurso (como advierte Michel Foucault en *El orden del discurso* (1999):

Frente a ello, las imágenes creativas pueden ser instrumentos eficaces para propiciar un diálogo sobre estas realidades, más allá del monólogo de los grandes medios de comunicación; pueden cuestionar de forma crítica las imágenes hegemónicas y dominantes.<sup>63</sup>

Precisamente por la posibilidad de propiciar un diálogo sobre estos márgenes del discurso es por lo que nos interesa analizar películas como *Tokyo Godfathers* (2003), que incide en aquello, que, según Foucault, es excluido por el discurso. Nos muestra la capacidad del cine para mostrar en primer plano lo innombrable e incluso lo impensable. Al mismo tiempo que la falta de representación de estos tipos de discursos en la mayoría de filmes pueden ofrecernos un indicio de qué camino está tomando el discurso, pues este se transparenta a través de los productos culturales producidos. En resumen, se trata de poder reflexionar sobre la continuidad y la negociación social de estos discursos a través de la representación compleja de la sociedad japonesa en el cine:

Es necesario reflexionar sobre qué realidades son dejadas al margen por las imágenes hegemónicas, qué realidades marginales son abordadas por las imágenes-pensamiento y cómo se construyen para servir de soporte a una reflexión y, finalmente, cómo el hecho de mostrar o no mostrar esas imágenes marginales es una forma de pensar y de cuestionar críticamente el *statu quo*.<sup>64</sup>

Además, es precisamente a través de un formato de tanta popularidad como el *anime* que se llega a formar una imagen ilusoria de Japón en los espectadores internacionales. Debemos recordar en este punto cómo los temas que aborda *Tokyo Godfathers* (2003) se alejan indudablemente de los elementos que a nivel general condicionan nuestra visión del *anime* como formato: esa especie de género en que fantasía y acción se intercalan con dibujos infantiles, a veces imbuidos de violencia para adolescentes, otras de estéticas tan célebres como aquella denominada *kawaii*. Sin embargo, debemos recordar que esta es la visión que se propaga a nivel internacional, contando con aquellos títulos que por un contexto global favorable han podido llegar a otros países con fuerza. Mientras que el *anime* posee, especialmente en Japón, una amplia variedad de temáticas y aproximaciones diversas a estas.

Este mismo razonamiento es aplicable al resto del cine que proviene de Japón o se ambienta en el país. Tan solo nos llega una pequeña fracción que no es representativa de todas las obras cinematográficas que forman parte del cine producido. Nos encontramos

---

<sup>63</sup> GONZÁLEZ CUESTA (2010:42).

<sup>64</sup> Ibidem, 144.

con una visión del cine considerado japonés, de nuevo, limitados por nuestras condiciones de recepción. En el caso del presente trabajo hemos escogido tres cintas que trazan rasgos de la identidad japonesa de una forma representativa, que nos permite además poder apreciar el modo en que se entremezclan y encuentran los discursos hegemónicos (y sus márgenes) que hemos estudiado durante el presente trabajo.

Antes de proceder a observar con detalle las tres películas escogidas, es necesario tener en cuenta que ya se ha establecido el punto de vista por el que abogamos en proyectos académicos previos. Dado que no es posible citar todos los trabajos debido a los límites de contenido de nuestra exposición se ha seleccionado un artículo como trabajo representativo de esta tendencia. Concretamente el estudio de Roman Rosenbaum (2010) acerca de la película *Tōkyō Sonata* (2008).

Un elemento distintivo es que el investigador australiano vincula de manera directa uno de los discursos hegemónicos más célebres sobre la identidad japonesa en las últimas décadas (*kakusa shakai*) con su representación en una película concreta, cuyo título es *Tōkyō Sonata* (2008). No puede pasar inadvertido que la fecha de la película coincide con la plena efervescencia en el ámbito académico de la utilización del término *kakusa shakai*. De esta forma, la película se inserta tanto en un contexto histórico en que es plausible que sucedan los hechos que representa, como en el debate intelectual en que emerge con fuerza la percepción de la ruptura de aquella sociedad homogénea en que no eran concebibles las clases sociales.

A modo de breve introducción de la película, narra a través del género dramático las consecuencias intrafamiliares de un hombre que pierde su trabajo y con él la estabilidad tanto personal como familiar. Esta historia que se centra en la representación íntima de una sola familia sirve precisamente para establecer un reflejo de todas aquellas personas que han tenido que afrontar el choque cotidiano con las expectativas teóricas de la igualdad social: “Tokyo Sonata is about what it feels like to live in a society undergoing massive, disorienting changes that are attacking the very essence of idealised Japanese identity.”<sup>65</sup>

Tal como señala Rosenbaum, es de gran interés la perspectiva que ofrece Kurosawa en su filme, ya que es reconocido como un prolífico director en el género del terror

---

<sup>65</sup> Ídem.

psicológico, en que los temas sociales acostumbran a aparecer como elementos de fondo. En estas circunstancias es llamativo el giro hacia una representación lo más fidedigna posible a una temática de índole social. Puesto que aunque *Tōkyō Sonata* conserva ciertos mecanismos del género de terror psicológico, la atención se dirige a las tensiones sociales inherentes a una familia de Tokio. Al centrarse en ello, la película puede adscribirse al género *shomin-geki*, que se caracteriza por poner el foco en la clase trabajadora japonesa. Este enfoque, ligado a la cotidianidad de un entorno social en continua transformación, permite retratar de forma humanizada esa masa social de trabajadores que se considera uniforme desde algunos discursos hegemónicos. A su vez, en este caso, Kiyoshi Kurosawa utiliza el reducido espacio familiar para escenificar el ascenso de un discurso hegemónico (el de la *kakusa shakai*):

With this, his films have moved from the allegorical representation of a supernatural, mythical “outsider” and social outcast to the realistic portrayal of the *kakusa shakai* phenomenon, which connects his films to the Japanese cinematic tradition of realist films focusing on the working class (*shomin-geki*).<sup>66</sup>

Entre las películas incluidas en el género *shomin-geki* encontramos una de las obras cinematográficas que analizaremos posteriormente, *Tōkyō Monogatari* (1953), que puede compararse (salvando las distancias históricas que las separa) con *Tōkyō Sonata* (2008) en tanto que también utiliza el escenario íntimo familiar para aproximarse a un problema de la sociedad en su conjunto. Aunque como advertiremos, el estilo personal de Yasujiro Ozu le sirve para aproximarse de una forma todavía más cercana a los conflictos que se desarrollan dentro de una familia japonesa.

En definitiva, siguiendo el camino del estudio de caso realizado por Roman Rosenbaum, nuestro objetivo es establecer unas conclusiones que enlacen con la continuidad y negociación social de discursos a través del cine. Puesto que las tendencias cinematográficas pueden mostrar cómo se desarrollan los discursos de la identidad japonesa a través de la historia. De la misma forma que el investigador australiano encuentra una conexión entre dos épocas aparentemente tan distanciadas como la posguerra y la primera década del siglo XX:

---

<sup>66</sup> ROSENBAUM (2010:123).

In film, directors like Kurosawa Kiyoshi have gone beyond their favourite genres and adopted a neorealistic style reminiscent of the postwar period of political engagement and student unrest during the renewal of the security treaty between the United States and Japan in the 1960s<sup>67</sup>

## **4.Continuidad y negociación social: tres estudios de caso**

### **4.1. *Tōkyō Monogatari* y el cambio discursivo tras la posguerra**

*Tōkyō Monogatari* (1953) es una cinta de culto tanto para el cine japonés como a nivel internacional. El filme dirigido por Yasujirō Ozu ha sido reconocido por la crítica y el público como una película decisiva en la historia del cine. Es necesario puntualizar que debido al mínimo impacto del cine japonés fuera del país en la época de su estreno, no tuvo una recepción internacional en su momento, sino que este reconocimiento es posterior. Como observaremos, además, posee una serie de códigos y referencias a la cultura e identidad locales, pese a su temática de alcance universal, que en ese momento es desconocida para el público de fuera de Japón. El estilo del director, como demuestra a lo largo de su extensa carrera, es rompedor y personal. Entre sus principales cualidades está su capacidad para hacer sentir al espectador como un residente más del lugar en que se desarrolla la historia, gracias al uso fijo y bajo de la cámara (especialmente desde el interior de casas y edificios varios). Otro aspecto que explica el éxito rotundo de *Tōkyō Monogatari* (1953) es la sencillez con que el director japonés (también guionista de la película) consigue plasmar una temática de carácter universal con unos pocos recursos utilizados de manera inteligente. El gran tema de la película es la incomunicación entre dos generaciones distintas y el abandono que sufren las personas de avanzada edad en consecuencia.

Sin embargo, tras esa representación que puede calar en el espectador de prácticamente cualquier país (porque en cualquier cultura se producen conflictos generacionales), podemos encontrar las particularidades de la sociedad japonesa en un momento trascendente de su historia: la posguerra tras la Guerra del Pacífico (1937-1945). Es a partir del contexto de la posguerra que podemos comprender con plenitud la melancólica visión de Yasujirō Ozu. Uno de los símbolos más relevantes a nivel histórico es la inclusión de largos planos a la ciudad de Tokio, que documenta el humo de las fábricas

---

<sup>67</sup> Ibidem, 133.

(resumiendo en una imagen el incipiente proceso de industrialización que vive la ciudad) y utilizando el paso del tren como metáfora de un tiempo que nunca se detiene. Si hay una frase que se repite desde la voz de varios personajes en varias ocasiones es “los tiempos han cambiado”, palabras pronunciadas tanto por el abuelo como la abuela de la familia.

Esa es precisamente la sensación que la película consigue representar con gran acierto, existe la necesidad de un cambio radical en unos pocos años. A través de *Tōkyō Monogatari* (1953) asistimos a un ajuste retórico de la identidad japonesa, que esconde negociaciones discursivas que el Yasujiro Ozu consigue transmitir con éxito. Como hemos observado por medio del análisis previo al estudio de caso, es la visión esencialista de Japón la que se impone a nivel discursivo. Sin embargo, pueden apreciarse signos de divergencia en esta película, que ilumina aspectos que permanecerán cubiertos hasta la aparición de discursos alternativos que devienen hegemónicos (como la *kakusa shakai*). La decepción de los abuelos ante las expectativas truncadas de una posición económica fructífera de sus hijos avanza la existencia de una desigualdad social, que pasará desapercibida, especialmente a partir del desarrollo económico, debido a la incipiente propagación de ideas como una sociedad sin clases desde el género *nihonjinron*.

Es entonces, cuando detrás del súbito desinterés de los hijos de una familia por sus padres, advertimos la fiebre productiva de una sociedad que en 1953 (fecha del estreno de la película) se encuentra afectada de pleno por la instauración de un sistema capitalista al estilo de Estados Unidos, en que el objetivo primordial es el máximo beneficio individual. Frente al individualismo galopante de esta época nos encontramos con hábitos culturales como el deber de cuidar a la familia, especialmente a aquellos mayores, en base a conceptos como *ie* y la sociedad vertical. Ya que si no se respeta la jerarquía que emerge de la familia (concepto de *ie*) el sistema amenaza con colapsar puesto que, siguiendo el discurso *nihonjinron*, es desde el núcleo familiar que se difunde al resto de la sociedad este modo de vida. Por lo tanto, *Tōkyō Monogatari* (1953) describe una crisis de valores concreta (la de la sociedad japonesa).

Noriko es sin duda un personaje de gran importancia, víctima de la guerra al perder a su marido en ella, encarna los aspectos que podríamos considerar más japoneses de acuerdo al género *nihonjinron*. Su sonrisa hierática se mantiene a lo largo de casi toda la historia, con la excepción de dos momentos de gran emotividad: el instante en que recibe la noticia de la inminente muerte de la abuela de la familia y el momento en que el abuelo de la

familia agradece su dedicación hacia él y su esposa. Representa, a su vez, esas virtudes que recogerán los discursos de los profesionales de la antropología Chie Nakane, o el especialista americano Ezra Vogel, como una modestia inquebrantable. Al mismo tiempo nos remite a uno de esos conceptos claves a la hora de formar un discurso homogéneo de Japón: el dualismo de *honne* y *tatemae*. Este rasgo psicológico atribuido históricamente al conjunto de la sociedad nipona consta de una opinión sincera que es reservada (*honne*), que contrasta con la correcta compostura que se mantiene respecto a lo expresado hacia los demás (*tatemae*). En el caso de Noriko la vemos atravesar situaciones arduas ante las que no pierde el control, sino que sigue mostrando su cara más amable.

Ella representa el último pilar que sostiene los valores tradicionales de Japón que han entrado en debacle. Se trata del único personaje de la película, especialmente en contraste con los hijos, que no ha sido contaminado moralmente por las nuevas tendencias individualistas. El hecho de que tenga un trabajo y esté realmente ocupada no la exime del respeto y cuidado que ofrece a dos ancianos desamparados. He aquí la ironía de una familia que abandona a sus propios abuelos, también rompiendo con el patrón de la cuestión cultural heredada del confucianismo con el concepto de la piedad filial, frente a una mujer que ya no pertenece a la familia pero que se apiada de estas personas mayores. Se trata de la aplicación de un pensamiento colectivo que los hijos, en cambio, han abandonado en pos de tendencias individualistas.

La escena del bar es de gran relevancia en que uno de los ancianos confiesa sentirse decepcionado con su hijo, hasta el punto en que miente a sus allegados acerca de la profesión que realiza (por vergüenza). Al mismo tiempo culpa a su hijo de no poseer el carácter luchador que debería tener. En esta crítica se ilustra con claridad cómo existen cualidades intangibles, asociadas a un nacionalismo exacerbado que se comienzan a retirar provisionalmente, puesto que como hemos estudiado anteriormente, siempre vuelven a aparecer con nuevas formas.

Un elemento que aparece a lo largo de toda la película, que puede ser visto tan solo como un elemento decorativo, es el abanico de tipo japonés (*uchiwa*) que utilizan prácticamente todos los personajes de la película. Podemos calificarlo como una imagen mítica, puesto que ha sido utilizado históricamente para representar al país nipón. El mero hecho de que este abanico aparezca nos da una idea de un escenario cambiante, en que el abanico todavía era común en su uso y ahora es tan solo útil como imagen. A través del auto-orientalismo, tal como hemos remarcado anteriormente, se rescatan ciertas imágenes

míticas de Japón que dan lugar a un imaginario de lo japonés. En este caso, es desde una época posterior cuando podemos ver cómo estos elementos cotidianos en la época se han conformado como parte de la estética de lo exótico. Puesto

Otro motivo significativo que aparece en la película es la desconexión entre los abuelos y los nietos. Los escasos minutos en que el foco es puesto sobre los niños de la familia es para mostrar su falta de respeto hacia sus padres y abuelos, además de una impaciencia que critica la madre de los chicos con dureza. De este modo, la cinta escenifica una vez más las crisis intergeneracionales que la posguerra supone, además de provocar en el espectador la sensación de un desorden en la familia que se corresponde con el caótico momento que atraviesa el país, dentro de una profunda crisis de identidad.

De esta forma podemos tomar la sociedad representada en *Tōkyō Monogatari* (1953) como una visión dramática de una continuidad encubierta por la prisa que caracteriza a la mayoría de los personajes del filme (especialmente los hijos). Un momento decisivo para captar el mensaje central de la película es la escena en que Noriko y Kyoko (única hermana de la familia que se preocupa de los abuelos) conversan acerca del egoísmo de los hijos que abandonan a sus padres. Tal como hemos señalado, Kyoko mantiene una postura estoica respecto a la opinión negativa del comportamiento de los demás hermanos que defiende Kyoko con vehemencia.

Así, la consecuencia de la vertiginosa adaptación de la sociedad japonesa al nuevo orden internacional es dejar atrás realidades críticas con la nueva identidad que se está forjando. Cuando los hijos de la familia proyectada por Yasujiro Ozu se ocupan de sus padres como si fueran una molestia, es posible interpretar que están deshaciéndose de cualquier carga asociada a un pasado que ha de ser destruido para pretender empezar de cero. El amanecer que contemplan Noriko y el abuelo ya viudo en la icónica escena de *Tōkyō Monogatari* (1953) es el del discurso de una nueva identidad japonesa en el que ya no tienen lugar. Es en este punto de lo excluido por el discurso hegemónico que nos encontramos con un caso tan interesante como la siguiente película, *Tokyo Godfathers* (2003), ambientada cincuenta años después de la primera película escogida, pero que esconde cuestiones enterradas con el paso de los años a través del discurso unicista de Japón establecido tras el marco de la posguerra que tan bien refleja *Tōkyō Monogatari* (1953).

## 4.2. Tokyo Godfathers y la representación de lo invisible

Si bien *Tōkyō Monogatari* (1953) tiene una recepción mayoritariamente local, es de gran importancia tener en cuenta el impacto internacional que tiene una película tan popular como *Tokyo Godfathers* (2003), obra cinematográfica del autor de culto, Satoshi Kon, conocido por obras tan arriesgadas como *Perfect Blue* (1997) en que explora el lado más oscuro de la obsesión de los ciudadanos japoneses por las *Idols*, un fenómeno musical en que existen seguidores acérrimos de espectáculos que combinan música y coreografía.

En esta línea podemos enmarcar a Satoshi Kon como un director de cine disruptivo, especialmente en contraste con todo aquel *anime*, que busca la recepción más amplia posible a nivel internacional a través de estéticas que funcionan, como la estética *kawaii* o la reiterada trama que siguen los *animés* destinados a adolescentes, denominados *shōnen*. En cambio, el estilo distintivo de Satoshi Kon puede ser advertido incluso en los diseños de sus personajes y los detalles de la animación que utiliza en la elaboración de sus películas. Lejos de estilos de animación más amables, como el que caracteriza al conjunto de películas de *Studio Ghibli*, Satoshi Kon destaca por otorgar un notable realismo a los personajes que diseña. Esto es especialmente llamativo cuando en la mayor parte del *anime* se impone un tipo de diseño que rehúye del parecido a la representación de japoneses para centrarse en dibujar rasgos considerados occidentales.

Más allá de un diseño de personajes más realista y un estilo de animación más crudo, la película comienza en escenarios inusuales para las cintas de *anime*, al menos aquellas más comerciales. En lugar de encontrarnos con un paisaje idílico o una escena de acción, en *Tokyo Godfathers* hallamos la cotidianidad de tres personajes sin techo que tratan de sobrevivir en la ciudad de Tokio. La complejidad de los personajes mencionados lleva a la representación de esas realidades incómodas que no son recogidas en el discurso, sino que quedan en los márgenes. De esta manera, cada personaje representa distintos aspectos divergentes entre una sociedad supuestamente igualitaria (desde la óptica del género *nihonjinron*).

Aquello que recogerá el discurso de la *kakusa shakai* en torno a la década en que se estrena la película (2003) puede apreciarse con claridad en la figura de Gin, un padre alcohólico que al fracasar en su carrera profesional se ha visto aislado de su familia y en consecuencia de la sociedad. Como apreciamos en los momentos de las escenas en que

profundiza en su pasado, ha perdido su puesto en el esquema de la sociedad vertical y por lo tanto no tiene lugar fuera de este sistema.

Por otro lado, Hana nos introduce a las imposiciones de la masculinidad impuesta por la imagen predominante del *salaryman*. Al no situarse en el espectro de una identidad sexual heteronormativa es observada como un elemento ajeno al normal funcionamiento de la sociedad. Esta cuestión es trasladada a la pantalla sin tapujos por Satoshi Kon, que deja entrever una enfermedad que coincide con los síntomas del sida, al mismo tiempo que detalla que acaba viviendo en la calle a causa de la culpabilidad que siente porque su pareja muriera por la enfermedad mencionada. En este punto la película consigue ofrecer una visibilidad importante, por su condición de *anime* popular, a una problemática enterrada bajo el peso de los tabúes que Michel Foucault (1999) define como opresores de realidades que no se llegan a ver reflejadas en el discurso. El filme de Satoshi Kon consigue traspasar las barreras impuestas en los límites de la identidad japonesa y representa lo invisible.

En tercer lugar, Miyuki como personaje más joven del trío protagonista canaliza la temática de la ruptura intergeneracional, de unos padres que no son capaces de relacionarse con su hija. En este sentido conecta con *Tōkyō Monogatari* (1953), salvando las distancias históricas, que nos muestra la incomunicación entre distintas generaciones. Así podemos observar una velada crítica a la disciplina que discursos hegemónicos de Japón como el género *nihonjinron* utilizan para distinguir el país de una forma positiva. Tal como hemos visto en el análisis de Ezra Vogel (1979) acerca de qué condiciones sociales y culturales hacen de Japón un referente mundial a nivel económico. Una cultura que conecta directamente familia con trabajo por medio de una sociedad vertical, tal como describe Chie Nakane (1965), corre el riesgo de desatender la educación psicológica y afectiva más allá de asegurar el éxito académico (y a poder ser económico) de los hijos.

Es preciso recordar que, aunque la película representa personas que no forman parte del discurso homogéneo sobre la sociedad japonesa, la carga dramática de las duras condiciones de vida de estas personas es suavizada a través del humor omnipresente en la película y la constitución de un cuento de navidad alternativo. Esto no significa que Satoshi Kon no represente escenas de gran dureza como la paliza que recibe Gin, que muestra la falta de empatía que pueden mostrar personas ajenas a estas situaciones delicadas.

Una escena muy representativa es en la que se hiperbolizan los gestos de rechazo del resto de los pasajeros de un tren a causa de la presencia de los protagonistas del filme. Las quejas que emiten se ven asociadas al mal olor que admiten producir los propios personajes o al ruido del bebé que llevan consigo, pero la manera en que se muestran los gestos contrariados de los demás pasajeros da a entender el profundo rechazo que sufren estas personas respecto al conjunto del tejido social. Solo cuando se convierten en una molestia obtienen cierta visibilidad para la sociedad japonesa normativa.

Una minoría retratada con gran acierto en la película es la de los migrantes de origen latinoamericano, en gran medida porque se reflejan sus problemas a la hora de poder integrarse en la sociedad japonesa y llegan a expresarse en español en la propia película. Se puede objetar que es una visión reduccionista ya que nos muestra en primer lugar un comportamiento violento de uno de estos personajes, para luego ilustrar la situación deplorable en la que se encuentran, viviendo en una caravana en mitad del frío invernal de Tokio. Sin embargo, al mismo tiempo, es la representación de una aproximación a la realidad que hemos estudiado anteriormente, en que los migrantes encuentran más dificultades a la hora de desarrollar su vida con igualdad de condiciones en el país, debido a su condición de minoría. En cualquier caso, la presencia de personas que se expresan en otro idioma se trata de una representación de la existencia de una parte de la sociedad que se encuentra residiendo en Japón, pero no excluida de ningún modo de la identidad japonesa. Mostrar a estos colectivos excluidos y ahondar en sus condiciones de vida se adecua a una visión multiculturalista, que coincide (tal como hemos referido anteriormente) el entonces discurso emergente de la *Tabunka Kyōsei Shakai*.

Por estas razones, *Tokyo Godfathers* (2003) no funciona como una crítica radical hacia las fallas de la sociedad japonesa, pero sí ofrece un espacio de representación a personajes inspirados en minorías que no tienen cabida a la hora de configurar una visión de la sociedad nipona. Este aspecto de la marginalidad puede observarse en la película a través de varias escenas. En una de las primeras escenas en que vemos a los tres protagonistas interactuar, advertimos cómo se acusan mutuamente de ser una carga para la sociedad. Es este el modo comentado anteriormente en que estas personas son invisibilizadas tanto desde un proceso externo (por ejemplo un discurso político que quiere obviar la existencia de estas realidades) y un proceso interno en que la inercia del género *nihonjinron* condiciona a estas personas para que no participen de la sociedad, puesto que se sienten avergonzadas por no ser un engranaje funcional dentro de un gran sistema colectivo.

### 4.3. *Mapa de los sonidos de Tokio* y la continuidad del Orientalismo

Para ahondar precisamente en el género *nihonjinron* es preciso traer a colación un producto cultural que refleje las peculiaridades y contradicciones que reviste esta compleja visión de la identidad japonesa. Una película que muestra la continuidad del discurso Orientalista, mientras que propone una visión auto-orientalista es *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009), de la directora española Isabel Coixet. El estilo de Coixet, en que trata de acercarse con sensibilidad a relaciones cotidianas queda eclipsado por una fijación por los tópicos que merma la humanización de los personajes, que nos recuerdan a arquetipos que representan dos papeles opuestos.

Es necesario reparar en la recepción de la película, que tiene un impacto relativo en su país de origen (España) y llega a conseguir un premio (de sonido) en el festival de Cannes. De esta forma, el filme ejerce un papel activo en la circulación de imágenes míticas de Japón. En este sentido, refuerza la presencia de los estereotipos acerca de la sociedad nipona a través de países europeos como España o Francia, tal como nos indica Said (2003) que funciona la difusión del discurso orientalista

Pese a que la primera imagen de la película nos indica el camino hacia una reflexión acerca de la construcción de la identidad, el desarrollo posterior del filme dispone al espectador a un desfile de imágenes míticas de lo japonés y lo español. Consecuentemente, la primera escena es útil para realizar una descripción general de la película: dos empresarios japoneses hacen negocios con empresarios de otros países, mientras sobre la mesa se encuentra una mujer desnuda que está cubierta de piezas de *sushi*. Mientras que los demás empresarios, tanto locales como internacionales, devoran la comida sobre la mujer, dos empresarios japoneses discuten acerca de si es necesario ofrecer esta imagen de su país para hacer negocios con empresarios que llegan de otras partes del mundo. La respuesta del empresario más joven es que esta es la manera más provechosa, pero finalmente el empresario más longevo (que parece más preocupado con la imagen que se proyecta de su país) estalla de ira contra los comensales.

Se puede analizar esta escena como una crítica al uso del auto-orientalismo como herramienta para vender la marca de Japón al resto del mundo. Como analizaremos a continuación este es justamente el procedimiento que sigue la película de Isabel Coixet, una suerte de condensación de estereotipos de Japón, que se reflejan de manera invertida

con tópicos españoles. En primer lugar, nos encontramos con largos planos de la ciudad de Tokio que remarcan estampas turísticas comunes, que parecen subrayar la visión que desde el auto-orientalismo se trata de vender de Tokio para ser visitada. Luces de neón, barcos que atraviesan el río o carteles de restaurantes antiguos se intercalan para crear en el espectador la sensación de un lugar familiar, pues han visitado esas imágenes de la ciudad a través de la promoción turística de la ciudad.

Es relevante señalar la pareja protagonista, una mujer japonesa llamada Ryuk y un hombre español, llamado David. Cuando estos dos personajes se encuentran todas las imágenes míticas sobre Japón se cruzan con todas aquellas imágenes míticas sobre España. No se trata de un encuentro casual, ya que siguiendo el discurso de Said (2003) la construcción del Otro está estrechamente ligada a la concepción de uno mismo. Por lo tanto, aquello que la directora ve como japonés, por medio de Ryuk, es siempre radicalmente opuesto a lo representado por España a través de *David*. Ryuk es una mujer callada y misteriosa con una vida oculta (pues trabaja en la lonja por un lado y ejerce de asesina a sueldo por otro). Ella es tan inescrutable como lo es la sociedad japonesa en su conjunto, según el análisis de Chie Nakane (1965). El exotismo que rezuma el personaje de David también es notable, se trata de un seductor y rudo hombre español que se dedica a vender botellas de vino. Frente a la artificiosa construcción del personaje de Ryuk, encontramos en David la naturalidad de lo espontáneo.

Abunda el uso de choques culturales superficiales como la escena cómica en que *David* y Ryuk bromean sobre la costumbre de sorber mientras comen ramen. La acumulación de las diferencias culturales junto al misterio que cada persona de esta pareja representa para la otra fomenta una representación de una relación exótica por ambas partes. En la escena en que se conocen ambos personajes, David utiliza el concepto de *harakiri* como recurso humorístico para dar a entender la extensión de su tristeza (bromea con suicidarse puesto que ha perdido a su mujer). La visión de Japón queda reducida a este tipo de observaciones por parte del personaje español, como consecuencia del silencio de su compañera. Además, la relación de dominación que David aplica sobre Ryuk (especialmente en el ámbito sexual) escenifica la supresión de una voz que nazca desde la perspectiva japonesa, relegada a una extensión del discurso auto-orientalista que impregna la película.

En definitiva, *Mapa de los Sonidos de Tokio* es una expresión artística que sirve como refuerzo del género *nihonjinron*, puesto que al representar los personajes directamente

desde los arquetipos tradicionales del discurso mencionado propaga una visión monolítica de Japón y lo japonés, que tan solo aspira a un tímido intento de multiculturalismo, puesto que en la figura de David advertimos la presencia de una representación de un personaje con una identidad no japonesa, aunque al mismo tiempo se encuentra profundamente aislado de la misma sociedad en que reside. Es tan solo un elemento decorativo que representa el Otro cultural en mitad del funcionamiento esperado por el género *nihonjinron* de la sociedad japonesa. Refuerza, en este sentido, la construcción de la identidad japonesa a través del Otro, con los contrastes generalistas que caracterizan estas dinámicas.

## Conclusiones

*Tōkyō Monogatari* (1953) ha servido como un enlace perfecto para mostrar la continuidad de discursos sobre la identidad social japonesa que simulan desaparecer con el desarrollismo económico que estabiliza la visión de un Japón único, en que una sociedad sin clases avanza hacia un futuro igual de brillante para todos los miembros que forman parte de la nación. Sin embargo, como nos demuestra la trágica historia de la familia representada es tan solo la urgencia de un cambio aparente que no consigue sepultar los problemas de fondo de una sociedad que regresará al nacionalismo esencialista a través de nuevas fórmulas. El margen de cincuenta años hasta la siguiente película escogida es conveniente para constatar la evolución no lineal de la identidad japonesa, ofreciendo una amplia perspectiva de los giros discursivos.

Así, a través de *Tokyo Godfathers* (2003) apreciamos el papel activo de las representaciones cinematográficas en las negociaciones acerca de la identidad social japonesa. Ya que, como hemos analizado, Satoshi Kon consigue, hasta ciertos límites que establece a través del humor y un final confortable, construir una familia de excluidos sociales que demuestra funcionar plenamente (cuidan del bebé de manera más eficaz que la rota familia japonesa normativa). Por lo tanto cuestiona la continuidad de modelos obsoletos de representación única de la identidad social japonesa, que tienen consecuencias reales, tal como hemos visto en el caso de minorías como los migrantes, que se ven perjudicados en cuestiones económicas, sociales y legales.

Si bien *Tokyo Godfathers* (2003) nos lleva a la representación de lo invisibilizado por el discurso, es también relevante atestiguar la capacidad de una película para ser parte de la perpetuación de unas ideas determinadas sobre la identidad japonesa. Por ello, en último lugar, *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009) confirma la continuidad del discurso Orientalista, que además, se regenera hábilmente en el discurso auto-orientalista que empuña el género *nihonjinron* para seguir señalando la excepcionalidad de Japón, ante visitantes externos que son presuntamente incapaces de comprender el país. Lejos de esta asunción, la enorme distancia que separa la representación de los personajes arquetípicos del filme de Isabel Coixet, con la realidad cotidiana de la sociedad japonesa, que hemos podido advertir en los márgenes del discurso que ilumina *Tokyo Godfathers* (2003) o la perdurable crisis de valores que proyecta *Tōkyō Monogatari* (1953) nos indican lo contrario.

A través de las tres películas analizadas llegamos a la conclusión de que el cine acerca de Japón refleja de forma compleja la negociación continua entre las distintas voces que conforman el discurso sobre la identidad japonesa. El valor intrínseco del cine como medio artístico nos permite una aproximación más honda al conjunto de imágenes con que se trata de definir a la sociedad japonesa.

## Bibliografía

- BARTHES, Roland (2009), *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- BARTHES, Roland (1997), *Writing the image after Roland Barthes*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press.
- BEFU, Harumi (1984), “Civilization and Culture: Japan in Search of Identity”, *Senri Ethnological Studies*, nº16, pp. 59-75.
- CHAPMAN, David (2013), “Discourses of multicultural coexistence (*Tabunka kyōsei*) and the old-comer Korean residents in Japan”, *Asian ethnicity*, vol.7, nº1, pp. 89-102.
- DIAZ, Esther (2003), *La filosofía de Michel Foucault*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- FONSECA SAKAI, Alberto K. (2010), “Comunidades latinoamericanas en Japón. Nuevas identidades en formación”, *Inter Asian Papers*, nº15, p.1-12.
- FOUCAULT, Michel (1999), *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets Editores.
- GONZÁLEZ CUESTA. Begoña (2010), “No ver para ver: el <<fuera de campo>> como forma de pensamiento audiovisual”, en Marta Torregrosa, ed., *Imaginar la realidad. Ensayos sobre la representación de la realidad en el cine, la televisión y los nuevos medios*, Comunicación Social Editores.
- GUARNÉ, Blai; YAMASHITA, Shinji (2015), “Introduction: Japan in Global Circulation: Transnational Migration and Multicultural Politics”, *Bulletin of the National Museum of Ethnology*, vol. 40, nº1, pp.53-69.
- GUARNÉ, Blai (2018), “Introducción: una aproximación antropológica al esencialismo cultural japonés”, en Blai Guarné, ed., *Antropología de Japón: identidad, discurso y representación*, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- HANE, Mikiso (2011), *Breve historia de Japón*, Madrid, Alianza Editorial.
- LIE, John (2008), *Zainichi (Koreans in Japan): Diasporic Nationalism and Postcolonial Identity*, California, University of California Press.
- LEBLANC, Robin M. (2014), “Lessons from the ghost of salaryman past: The global costs of the breadwinner imaginary”, *The Journal of Asian Studies*, vol. 71, nº4, pp. 857-871.

- MÉNDEZ, Artur Lozano (2009), “Genealogía del tecno-orientalismo”, *Inter Asia Papers*, nº7, pp. 1-64.
- NAKANE, Chie (1965), “Towards a Theory of Japanese Social Structure. An Unilateral Society”, *The Economic Weekly*, nº17, pp. 5-6.
- NAKANE, Chie (1980), “Ezra Vogel, ed., modern japanese organization and decision-making”, *Economic Development and Cultural Change*, vol. 29, nº1, p. 226.
- NAKANE, Chie (1970): *Japanese Society*, California, University of California Press.
- REAR, David (2017), “A Critical Analysis of Japanese Identity Discourse: Alternatives to the Hegemony of Nihonjinron”, *Asian Studies: Journal of Critical Perspectives on Asia*, vol. 53, nº2.
- ROSENBAUM, Roman (2010): “From the traditions of J-horror to the representation of kakusa shakai in Kurosawa’s film Tokyo Sonata”, *Contemporary Japan*, vol. 22, nº1-2, pp. 115-136.
- SHINOZAKI, Takehisa (2006): “Wage inequality in Japan, 1979-2005”, *Japan Labor Review*, vol. 3, nº4, p. 4.
- SAID, Edward W. (2003): *Orientalismo*, Barcelona, Penguin Books.
- SLATER, David H. (2011): “Social class and social identity in postwar Japan”, en Victoria Bestor, ed., *Routledge Handbook of Japanese Culture and Society*, Routledge.
- SUGIMOTO, Yoshio (1999): “Making sense of Nihonjinron”, *Thesis eleven*, vol. 57, nº1, pp. 81-96.
- SUGIMOTO, S.P; ONO-KIHARA, M; FELDMAN, M.D; KIHARA, M. (2012): “Latin American immigrants have limited access to health insurance in Japan: a cross sectional study”, *BMC public health*, vol. 12, nº1, pp. 1-9.
- SUTTON, Eileen; PEMBERTON, Simon; FAHMY, Eldin; TAMIYA, Yuko (2013): “Stigma, shame and the experience of poverty in Japan and the United Kingdom.” *Social Policy and Society*, vol. 13, nº1, pp. 143-154.
- VOGEL, Ezra (1979): *Japan as number one: Lessons for America*, Cambridge, Harvard University.
- WAGENAAR, Wester (2016): “Wacky Japan: A new face of orientalism. En: Asia in Focus: A Nordic journal on Asia by early career researchers”, *Asia in Focus: A Nordic journal on Asia by early career researchers*, nº3, pp. 46-54.

## Filmografía

*Mapa de los sonidos de Tokio*, 2009. [Film] Dir. Isabel Coixet, España, Mediapro; Versátil Cinema.

*Tokyo Godfathers*, 2003. [Film] Dir. Satoshi Kon, Japón, Madhouse; Sony.

*Tōkyō Kazoku*, 2013. [Film] Dir. Yoji Yamada, Japón, Shochiku; Sumitomo Corporation; TV Asahi.

*Tōkyō Monogatari*, 1953. [Film] Dir. Yasujirō Ozu, Japón, Shochiku.

*Tōkyō Sonata*, 2008. [Film] Dir. Kiyoshi Kurosawa, Japón, Django Film.